



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

---

Year : 2019

« Ce n'est pas le hip-hop qui nous fait voyager, c'est nous qui faisons voyager le hip-hop » : Représentations et pratiques d'(im)mobilités au sein d'une scène musicale translocale au Sénégal

Navarro Cécile

Navarro Cécile, 2019, « Ce n'est pas le hip-hop qui nous fait voyager, c'est nous qui faisons voyager le hip-hop » : Représentations et pratiques d'(im)mobilités au sein d'une scène musicale translocale au Sénégal

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN : urn:nbn:ch:serval-BIB\_184A470B84B31

### **Droits d'auteur**

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

### **Copyright**

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

FACULTÉ DE SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES

INSTITUT DE SCIENCES SOCIALES DES RELIGIONS

« Ce n'est pas le hip-hop qui nous fait voyager, c'est nous qui faisons voyager le hip-hop » :

Représentations et pratiques d' (im)mobilités au sein d'une scène musicale translocale au Sénégal

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée à la

Faculté des sciences sociales et politiques  
de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de

Docteur en sciences sociales

Par

Cécile Navarro

Directrice de thèse

Prof. Dr. Monika Salzbrunn, Université de Lausanne

Codirectrice de thèse

Prof. Dr. Heidrun Friese, Technische Universität Chemnitz

Jury

Dr. Karim Hammou, C.N.R.S

M.E.R Dr. Marc Perrenoud, Université de Lausanne

Prof. Dr. Mahamet Timera, Université Paris-Diderot

LAUSANNE

2019





UNIL | Université de Lausanne

FACULTÉ DE SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES

INSTITUT DE SCIENCES SOCIALES DES RELIGIONS

« Ce n'est pas le hip-hop qui nous fait voyager, c'est nous qui faisons voyager le hip-hop » :

Représentations et pratiques d' (im)mobilités au sein d'une scène musicale translocale au Sénégal

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée à la

Faculté des sciences sociales et politiques  
de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de

Docteur en sciences sociales

Par

Cécile Navarro

Directrice de thèse

Prof. Dr. Monika Salzbrunn, Université de Lausanne

Codirectrice de thèse

Prof. Dr. Heidrun Friese, Technische Universität Chemnitz

Jury

Dr. Karim Hammou, C.N.R.S

M.E.R Dr. Marc Perrenoud, Université de Lausanne

Prof. Dr. Mahamet Timera, Université Paris-Diderot

LAUSANNE

2019



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des sciences  
sociales et politiques

### IMPRIMATUR

Le Décanat de la Faculté des sciences sociales et politiques de l'Université de Lausanne, au nom du Conseil et sur proposition d'un jury formé des professeurs

- Monika SALZBRUNN, directrice de thèse, Professeure à l'Université de Lausanne
- Heidrun FRIESE, co-directrice de thèse, Professeure à la Technische Universität Chemnitz
- Karim HAMMOU, Chargé de recherche CNRS au Centre de Recherches Sociologiques et Politiques de Paris
- Marc PERRENOUD, Maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne
- Mahamet TIMERA, Professeur à l'Université Paris Diderot

autorise, sans se prononcer sur les opinions de la candidate, l'impression de la thèse de Madame Cécile NAVARRO, intitulée :

**« Ce n'est pas le hip-hop qui nous fait voyager, c'est nous qui faisons voyager le hip-hop" : Représentations et pratiques d'(im)mobilités au sein d'une scène musicale translocale au Sénégal »**

Jean-Philippe LERESCHE  
Doyen

Lausanne, le 13 novembre 2018

## Résumé

À l'aune de la célébration des 30 ans du « Rap Galsen », nom communément donné au rap au Sénégal (1988-2018), ce travail interroge les dynamiques de sa production du point de vue des (im)mobilités de différents acteur.trice.s (artistes, producteurs, promoteurs). Ce parti-pris, ancré dans les études sur le transnational et le « mobility turn », propose de renouveler l'approche des pratiques musicales en globalisation tout en revisitant les sciences sociales des migrations au prisme des pratiques artistiques. À l'aide du concept de « scène », le rap galsen est abordé au travers des répertoires d'action et de discours utilisés pour définir son existence, faisant appel aux catégories de « local » et « global », dans le cadre d'établissement de frontières entre « nous » et « eux ». L'ancrage « local » du rap sénégalais est ainsi exploré à l'aune de processus d'authentification de ce que signifie être « Sénégalais » tout en faisant du rap.

Comment ces revendications locales s'accommodent-elles des mobilités croissantes de certains artistes de rap sénégalais et des désirs d'« exportation » de nombreux autres ?

Ce travail montre comment les dynamiques d'(im)mobilités s'enchâssent au cœur de rapports de pouvoir, entre ceux qui cherchent à imposer une certaine définition du rap galsen et ceux qui cherchent à s'en défaire. La prise en compte de la diversité des (im)mobilités impliquées (mobilités circulatoires, « en étoile », pendulaires, migrations, migrations de retour, immobilités) dans la pratique artistique permet d'envisager comment chaque forme de mobilité impacte les positionnements des acteurs (im)mobiles sur la scène, et leur capacité à peser sur les processus de définition du « rap galsen ».

Dakar, Paris, Berlin, Munich, Lausanne, Genève, Baltimore, New York et Washington, tels sont les lieux visités au cours de ce travail pour suivre ou rencontrer des acteur.trice.s de la scène rap sénégalaise, tissant les liens entre plusieurs localités au-delà des frontières nationales, dessinant les contours d'une « scène musicale translocale ».

## Abstract

In the light of the celebration of the 30th anniversary of “Rap Galsen”, a name commonly given to rap in Senegal (1988–2018), this work examines the dynamics of its production from the point of view of the (im)mobility of its diverse agents (artists, producers, promoters). This perspective, drawing from transnational and “mobility” studies, proposes to renew the analysis of musical practices in globalisation, while revisiting migration studies in the light of artistic practices.

Using the concept of “scene”, rap galsen is approached through the repertoires of action and speech used to establish its existence, mobilising references to the “local” and the “global”, thus participating to boundary-making processes between “us” and “them”. The “local” anchoring of Senegalese rap is thus explored through processes of authentication of what it means to be “Senegalese” while making rap. How then do these “local” claims accommodate with the growing mobility of some Senegalese rap artists and the desire to “export” of many others?

This research shows how the dynamics of (im)mobility are embedded in power relationships, between those who seek to impose a certain definition of rap galsen and those who seek to overturn it. Taking into account the diversity of (im)mobility involved in artistic practices (circulatory mobility, “star” mobility, pendular mobility, migration, return migration, immobility) makes it possible to consider how each form of mobility impact the positions of (im)mobile actors on the scene, and their capacity to influence processes of definition of “rap galsen”.

Dakar, Paris, Berlin, Munich, Lausanne, Geneva, Baltimore, New York and Washington, these are the places visited during this research to follow or meet actors who claim to belong to the Senegalese rap scene, weaving the links between several localities across national borders and shaping the contours of a “translocal music scene”.



# Remerciements

Mes remerciements vont d'abord à ma directrice de thèse, la professeure Monika Salzbrunn, qui m'a soutenu et conseillé dans l'élaboration et la poursuite de ce projet de thèse. Quand j'ai lancé le projet de m'attaquer avec témérité au sujet du rap sénégalais, sa réponse enthousiaste m'a permis de défendre ce projet jusqu'au bout. Mes remerciements à ma codirectrice, la professeure Heidrun Friese, pour son soutien indéfectible.

Je remercie chaleureusement les membres de mon jury de thèse, Marc Perrenoud, Mahamet Timera et Karim Hammou d'avoir accepté d'expertiser ce travail et d'avoir considérablement aidé à l'améliorer.

Je n'aurais pas pu accomplir ce travail sans le financement du Fonds national suisse pour la recherche scientifique (FNS) qui donne chaque année l'opportunité à de jeunes chercheur.se.s de faire de la recherche leur profession, au moyen de la bourse doc.ch, et aide notamment les jeunes chercheuses à concilier carrière académique et vie familiale.

À tou.te.s les chercheur.se.s dont j'ai croisé le chemin et qui m'ont aidé à développer ma réflexion avec une pensée particulière aux chercheurs sénégalais Mamadou Dramé et Abdoulaye Niang.

À mes collègues d'hier et d'aujourd'hui : Christine Rodier, Eva Marzi, Barbara Dellwo, Simon Mastrangelo, Farida Souiah, Serjara Aleman, Talia Bachir-Loopuyt, Sylvain Besençon, Federica Moretti, Ana Rodrigues Quinones et Alice Aterianus-Owanga ; à tous les membres de l'Institut des Sciences Sociales de Religions (ISSR) de l'Université de Lausanne ainsi qu'aux secrétaires successives de l'Institut, Cristina Stauffer et Monique Thièvent, pour les excellentes conditions dans lesquelles j'ai pu travailler ces 5 dernières années.

À tous ceux et celles que j'ai rencontré.e.s au cours de cette recherche, et qui y ont participé de près ou de loin. Vous m'avez toutes et tous considérée avec bienveillance et m'avez accordé quelques heures ou quelques jours de vos vies, parfois un repas, une marche, une conversation, un sourire. Un remerciement particulier à El Hassane Diouf, étudiant et contributeur du site rapdjolof.com pour nos conversations sur le Rap Galsen ainsi que pour ses travaux de traduction. Jërëjëf wa rap galsen !

À mes ami.e.s de l'Université de Neuchâtel avec lesquels j'ai commencé cette aventure ethnologique. Bon vent à nous tous !

À mes parents qui ont toujours été là pour moi, notamment lorsqu'il a fallu concilier ma nouvelle vie de famille et la réalisation de ce travail. Une pensée à ma sœur et à notre famille qui s'agrandit.

Pour finir, toute mon affection se dirige vers les trois hommes de ma vie : mon mari et mes deux garçons. Vous avez changé ma vie et je vous aime.





(>Auteure) : le rap, ça permet de voyager quand même un peu

(> Amadou Fall Ba) : ça dépend, moi je n'accepte pas cette façon de le dire hein. Les gens disent souvent ils disent qu'on doit remercier le rap. Je dis que non non, c'est le rap qui doit nous remercier. Parce que le rap c'est abstrait, c'est nous qui l'incarbons. Si on fait comme ça, rien ne bouge.



# Table des Matières

<b>Table des Matières</b> .....	<b>1</b>
<b>Liste des illustrations</b> .....	<b>5</b>
<b>Note au lecteur</b> .....	<b>7</b>
<b>Introduction : Revisiter les sciences sociales des migrations à l'aune du rap galsen</b> .....	<b>9</b>
<i>Étudier les migrations par la musique</i> .....	9
<i>Inscrire les (im)mobilités artistiques dans la longue durée des migrations sénégalaises</i> .....	11
<i>Les (im)mobilités du rap galsen</i> .....	14
<i>Structure du travail</i> .....	17
<b>Première Partie : Sur le terrain</b> .....	<b>19</b>
<i>Chapitre 1 : Défricher le terrain</i> .....	21
À la découverte du Sénégal et du rap sénégalais .....	21
En terrain connu : la représentation académique du rap sénégalais .....	22
Un savoir situé et co-élaboré.....	25
1. Une femme parmi les hommes.....	25
2. Une étrangère parmi les Sénégalais .....	29
3. Une chercheuse parmi les artistes.....	35
<i>Chapitre 2 : Déchiffrer le terrain</i> .....	41
Approcher les milieux musicaux par la « scène » .....	41
La scène musicale, à l'imbrication du « local » et du « global » .....	43
Vers une scène musicale translocale : Transnationalisme et « mobility turn ».....	48
Méthodes .....	52
1. Le tout-terrain.....	52
2. Entretiens et conversations informelles .....	54
3. Les observations : l'approche par l'évènement .....	55
4. Analyser des « performances ».....	56
5. L'apport de l'ethnographie digitale .....	57
<i>Synthèse : Choisir une porte d'entrée sur le terrain</i> .....	59
<b>Deuxième partie : La scène rap sénégalaise, une scène musicale locale ?</b> .....	<b>61</b>
<i>Chapitre 1 : La scène du rap galsen : espaces, industrie, réseaux</i> .....	63
La scène comme espaces : les lieux de l'enquête.....	63
1. Ville et région de Dakar.....	64
2. Espaces et authenticité dans le rap.....	67
3. Centralités et marges.....	72
4. Facebook, YouTube, etc. : espaces virtuels du rap .....	81
La scène comme réseaux.....	82
1. Portrait des interlocuteurs et importance des réseaux dans la recherche.....	83
2. Dynamiques de groupe .....	87
3. La « dream team » : solidarités dans le rap .....	90
4. Le clash : le conflit au cœur de la scène.....	91

5. Les réseaux de la scène du rap galsen.....	97
La scène comme industrie.....	103
1. Produire et diffuser la musique.....	103
2. Jouer sur scène.....	109
3. Gagner sa vie et être reconnu comme artiste.....	113
Synthèse : une pratique artistique soumise à des contraintes locales.....	117
<i>Chapitre 2 : Qu’y a-t-il de « Sénégalais » dans le rap galsen ?</i> .....	119
La « hip-hop Nation » au Sénégal.....	119
1. Pratiques corporelles et performances locales.....	120
2. Le hip-hop comme état d’esprit.....	123
3. « Are You Down/Done With Me? » : incompréhensions et malentendus de la Nation hip-hop.....	125
« Afrique, mon Afrique ».....	128
1. Atlantique noir : des musiques « noires » entre Afrique et Amériques ?.....	128
2. « Le rap vient d’ici » ?!.....	130
3. L’Afrique par les Africains : le rap comme discours de « réafricanisation » des savoirs.....	132
Performer la Nation.....	140
1. En quête d’un son propre.....	141
2. « Sénégalais » et « Américains ».....	147
Synthèse : Le rap galsen, une pratique globale.....	150
<i>Chapitre 3 : « Être sénégalais » : les registres identitaires du rap galsen</i> .....	151
Un rap musulman ?.....	151
1. Le rap sénégalais en tant que « prédication ».....	152
2. La religion musulmane, un registre de différenciation et de légitimation.....	153
3. « Nous contre eux » : l’exemple de Charlie Hebdo.....	157
Masculinités et les féminités dans le rap sénégalais.....	159
1. La construction des masculinités dans et par le rap.....	160
2. Femmes et féminités dans les métiers du rap.....	166
3. « Nous contre eux » : les controverses de Déesse Major et Wally Ballago Seck.....	172
Une musique de « jeunes » ?.....	178
1. « Cultures jeunes ».....	178
2. « Jeunes » au Sénégal.....	179
3. La parole aux « jeunes » ?.....	180
Synthèse : entre ruptures et continuités.....	185
<i>Chapitre 4 : Le rap galsen au prisme de l’« engagement »</i> .....	187
Musique et Politique.....	187
1. « Le rap sénégalais est né engagé ».....	188
2. Au-delà de la résistance.....	190
L’engagement dans le rap sénégalais.....	191
1. Qu’est-ce que l’« engagement » ?.....	191
2. Comment l’engagement s’est-il imposé ?.....	193
3. Le mouvement y’en a marre.....	197
4. « Engagement » versus « exportation ».....	201
Engagement et courtage.....	206
1. Les artistes de rap et l’État sénégalais.....	206
2. Réseaux d’acteurs et soft diplomacy.....	212
3. Les courtiers du rap sénégalais.....	216
Synthèse : L’engagement : la meilleure façon d’« exporter » le rap galsen ?.....	219

<b>Troisième Partie : Les (im)mobilités du rap galsen, pratiques et imaginaires .....</b>	<b>221</b>
<i>Chapitre 1 : (Im)mobilités et carrières artistiques et professionnelles .....</i>	<i>223</i>
De l'(im)mobilité des artistes africains .....	223
Mobilités et carrières : prestige, professionnalisme, inégalités sociales.....	226
1. Des mobilités circulatoires.....	226
2. Mobilité « en étoile » .....	236
3. Les allers-retours : la mobilité comme vectrice de professionnalisation.....	254
4. De la diversité des mobilités artistiques .....	259
De l'immobilité .....	262
1. Mobilité et Immobilité.....	262
2. « On a toujours été là ».....	263
3. Genre et (im)mobilités.....	267
Synthèse : Des (im)mobilités paradoxales.....	269
 <i>Chapitre 2 : Le rap galsen en migration .....</i>	 <i>271</i>
Faire du rap sénégalais en migration .....	272
1. Wagëblë : une trajectoire migratoire réussie ?.....	272
2. Pul Art Bi, Goormak, OnePac : rester artistes en migration.....	279
3. Gladiat'Or, Neega Mass: une carrière artistique entre la France et le Sénégal.....	287
4. Les artistes en migration : quels rôles sur la scène rap sénégalaise ? .....	290
Rentrer .....	293
1. Matador et Simon : deux artistes de retour au service du « développement » .....	293
2. Afrikan King et Moulaye : retour et altérité.....	299
Synthèse : Le rap galsen en migration, entre inclusion et exclusion.....	309
 <i>Chapitre 3 : L'imaginaire migratoire du rap galsen .....</i>	 <i>311</i>
Art et Migration : de l'imaginaire migratoire .....	311
Musique rap et Imaginaire migratoire .....	313
De l'imaginaire migratoire dans les chansons de rap au Sénégal.....	317
1. Rapper « contre » la migration « clandestine » .....	317
2. Déconstruire les imaginaires de l'Occident .....	320
3. La « vérité » contre l'imaginaire ?.....	325
4. Explorer les imaginaires à l'aune des trajectoires migratoires .....	327
Vers un nouvel imaginaire migratoire guerrier ?.....	330
1. Le rappeur et la conquête.....	331
2. Un soldat à Babylone .....	333
Synthèse : être un soldat, rester artiste de rap en migration.....	336
 <i>Chapitre 4 : La scène musicale translocale du rap sénégalais .....</i>	 <i>337</i>
Le concept de « scène musicale translocale » : une nouvelle approche ?.....	337
Le rap sénégalais : un produit musical transnational et translocal .....	340
1. Faire de la musique par-delà les frontières .....	340
2. La connexion TafSound Productions/Walliyaan Productions à Baltimore (USA).....	343
3. Les réseaux transnationaux des artistes sénégalais aux États-Unis.....	348
La scène rap galsen : une « communauté » translocale ? .....	353
1. Réussir à « s'exporter » en France : le rôle de la scène du rap sénégalais à Paris .....	353
2. « hip-hop galsen made in Paname » .....	356
Synthèse : Le rap galsen par-delà les frontières.....	363
 <b>Conclusion : hip-hop studies et transnationalisme en mobilité.....</b>	 <b>365</b>

<b>Médiagraphie .....</b>	<b>371</b>
<i>Bibliographie</i> .....	371
<i>Discographie</i> .....	401
<i>Vidéographie</i> .....	406
Films documentaires .....	406
Emissions de télévision.....	406
<i>Ressources Web</i> .....	407
Articles.....	407
Enregistrements vidéo.....	409
Pages Web .....	409
<b>Annexes .....</b>	<b>411</b>
<i>Liste des données de terrain</i> .....	411
<i>Tableaux des données de l'analyse des réseaux Facebook</i> .....	415
<i>Paroles de chansons de rap sénégalaises (sélection)</i> .....	417
« Senegal » par Daara J Family .....	417
« Yow Lë » par Elzo Jamdong.....	419
« Faudra leur dire que » par Eyewitness .....	422
« hip-hop galsen made in Paname » par Gladiat'or .....	424
« Immigration : Délit de sale gueule » par le Journal Télévisé Rappé (Saison 2 Épisode 10) .....	427
« La marée noire » par le Journal Télévisé Rappé (Saison 3 Épisode 1) .....	427
« Love » par Matador .....	429
« Départ volontaire » par Maxi Krezy .....	431
« Galscene » par Maxi Krezy.....	434
« L'enseignement » par Neega Mass.....	437
« Immigrés » par Neega Mass .....	438
« Ghettos d'Afrique » par Nix.....	442
« L'Afrique » par Positive Black Soul.....	444
« On ne nous déshonore pas » par Rex T .....	446
« Bienvenue en France » par Simon Kouka .....	448
« On vient de loin » par Simon Kouka.....	449
« Jambaar » par Wagëblë .....	451
« Na Gorê » par Xuman (Journal Télévisé Rappé Saison 3 Edition spéciale) .....	453
« Nation sous influence » par Xuman (pour les hauts-parleurs) .....	454
<i>Slam</i> .....	455

# Liste des illustrations

## Cartes

- Carte 1. La ville de Dakar. Google Maps. Modifiée avec Paint.
- Carte 2. La région de Dakar. Google Maps. Modifiée avec Paint.
- Carte 3. Lieux fréquentés sur le terrain dakarois entre 2014 et 2015. Créée avec Google MyMaps.
- Carte 4. Lieux fréquentés au centre-ville. Créée avec Google MyMaps.
- Carte 5. Itinéraires en voiture depuis mon domicile (A) jusqu'aux trois lieux les plus éloignés de mon terrain (B). Créée avec Google MyMaps.
- Carte 6. Voyages de Amadou Fall Ba entre 2008 et 2010. Google Maps. Modifiée avec Paint.

## Œuvres soumises aux droits d'auteurs, publiées avec l'autorisation des auteurs

- Figure 1. L'année du rap galsen. Publié avec l'autorisation de son auteur Lamine Dieme.
- Capture d'écran 1. Extrait du clip de Da Blessed, « High class ». YouTube.
- Figure 2. Couverture de l'album *Niaxtu* de Goormak (Def Waref Studio)
- Capture d'écran 2. Extrait du clip de Déesse Major, « Mu Nice ». YouTube.
- Figure 3. Déesse Major au Show off the Year. Senego.com
- Capture d'écran 3. Extrait du clip de Wagëblë, « Jawale ». YouTube.
- Capture d'écran 4. Extrait du clip de Wagëblë, « African dream ». YouTube.
- Capture d'écran 5. Extrait de l'épisode du Journal Télévisé Rappé filmé à New York. YouTube.
- Capture d'écran 6. Extrait du clip « hip-hop galsen made in Paname » par Gladiat'Or. YouTube.

## Tableaux (réalisés par l'auteure)

- Tableau 1. Liste des lieux visités (hors domiciles des artistes)
- Carte mentale 1. Réseaux de la recherche. Créée avec NVivo.
- Carte mentale 2. Cartographie de la scène rap
- Carte mentale 3. Cartographie des réseaux sociaux Facebook, avec Gephi
- Tableau 2. Mobilités d'Amadou Fall Ba motivées par la participation à des conférences

## Photographies (prises par l'auteure)

- Photographie 1. Entrée de l'immeuble où se trouve le studio du groupe de rap Da Blessed. Thiaroye Azur, septembre 2014.
- Photographie 2. Mur de cassettes de rap sénégalais à l'exposition « Goldschool » de Sandy Haessner. Goethe Institut, juin 2015 (prise avec un téléphone portable).
- Photographie 3. Sur le tournage d'un clip du réalisateur Wantd. Dakar, novembre 2014.
- Photographie 4. Entrée du Centre Léopold Sedar Senghor, ancien siège d'Africulturban. Pikine, octobre 2014.
- Photographie 5. Le centre Ghip Hop. Guédiawaye, décembre 2014.
- Photographie 6. Le studio de Da Blessed en 2014. Thiaroye Azur, novembre 2014.
- Photographie 7. Studio Bourba Djolof. Médina, décembre 2014.
- Photographie 8. Studio Keyiam. Rufisque, octobre 2014.
- Photographie 9. Torches enflammées lors du concert de Keur Gui, stade Iba Mar Diop. Dakar, décembre 2014.
- Photographie 10. Le groupe Keur Gui se produit devant une bibliothèque arborant des drapeaux sénégalais au stade Iba Mar Diop. Dakar, décembre 2014.



Photographie 11. Faada Freddy et ses « musiciens » sur la scène du New Morning. Paris, mai 2014.

Photographie 12. Daara J Family sur la scène du bar-restaurant Just 4 U. Dakar, janvier 2015.

Photographie 13. Le groupe Alien Zik sur la scène du centre culturel Douta Seck. Dakar, décembre 2014

Photographie 14. Le studio TafSound Productions. Baltimore, août 2015.

Photographie 15. Bureau d'Ady Diop dans les bureaux de TafSound Productions. Baltimore, août 2015.

Photographie 16. Malcolm Shabazz Harlem Market. Harlem (New York), septembre 2015.

Photographie 17. Les artistes Fata et AK se prennent en photo avec un lutteur sénégalais. Harlem (New York), septembre 2015.

Photographie 18. PPS et Keyti discutent avec le public sénégalais après leur prestation au concert « dox dajé ». Munich, mars 2015.

## Note au lecteur

Soucieuse de penser l'imbrication entre les différents éléments de l'argumentation, l'auteure renvoie parfois à des parties spécifiques du texte, par référence à une page (cf. p. xxx) ou à un chapitre (cf. n° de la partie, n° du chapitre)

Exemple : Cette dimension politique a aussi été articulée par de nombreuses autres recherches académiques sous le prisme de liens forts entre activités musicales et changements sociaux, mobilisations politiques et jeunesse urbaine depuis la participation d'artistes de rap aux mobilisations ayant précédé les élections présidentielles de 2000, une littérature que j'explorerai (cf. II, 4).

Le texte contient aussi des passages en plusieurs langues. Les citations en anglais ont été traduites en français, avec mention de la traduction après le texte et de la citation originale en note de bas de page. Les mots en langues étrangères apparaissent en italiques avec mention de leur traduction en parenthèses.

Exemple : Avec ce matériel il se constitue un home studio en France avec lequel il enregistre son premier album *Diggé Boor la* (« la promesse est une dette »), un album qu'il diffuse au Sénégal 4 ans plus tard en 2006.

Les traductions en langue wolof respectent les règles orthographiques telles qu'édictées par l'OSAD (Organisation Sénégalaise d'Appui au Développement) qui chapeaute l'édition d'ouvrage en langues nationales ainsi que l'évaluation des programmes d'alphabétisation au Sénégal. Cette organisation s'appuie sur le dictionnaire français/wolof de Fal et al. (1990).

J'ai en revanche conservé l'orthographe originale des titres de chansons, d'albums et d'artistes.



# Introduction : Revisiter les sciences sociales des migrations à l'aune du rap galsen<sup>1</sup>

## Étudier les migrations par la musique

L'approche historique des pratiques artistiques en Europe a montré la construction d'un champ international de l'art dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Dans ce contexte, la mobilité apparaît comme une des valeurs cardinales du champ artistique. Depuis l'attention portée par Gilroy (1993) à l'émergence de nouvelles formes musicales entre les Amériques, l'Europe et l'Afrique, cet espace de l'« Atlantique noir » créateur d'une « culture transatlantique », les circulations des productions musicales sont posées comme constitutives de la modernité. Aubert (2005) et les contributeurs du numéro *Musiques migrantes* mettent par exemple en lumière l'importance des migrations dans l'histoire de la musique ainsi que le rôle joué par les artistes migrant.e.s dans la mise en communication entre ce que les auteurs appellent la « culture d'origine » et les nouveaux contextes. La plupart de ces contributions se concentrent, comme d'autres études s'intéressant au rôle de la musique dans les phénomènes de mondialisation<sup>2</sup>, sur la circulation des influences artistiques<sup>3</sup>.

Dans la revue de la littérature réalisée par Baily et Collyer (2006) sur les thèmes musique et migration, la musique permet de créer et maintenir une « identité culturelle » ou encore de rassembler les membres d'une « communauté ». Dans cette configuration, le migrant ou la migrante est perçue comme l'individu ayant laissé derrière ses « racines » définies comme le fondement de son « identité culturelle » (Cuche 2010). Selon Diminescu (2009) : « la définition du migrant se concentre sur une série de ruptures et d'oppositions inhérentes à son destin et constamment mise en avant comme un principe organisateur de toute réflexion théorique sur les populations en mouvement » (212). En tentant de retrouver le lien avec « son » pays, l'individu sera vu comme naturellement amené à créer des liens avec une « communauté d'origine ». Cette « communauté d'origine » « se réfère aux pratiques culturelles perçues comme “typiques” pour la communauté, de mythes d'une origine historique commune, ou à des similarités phénotypiques » (Wimmer 2008 : 973), dont la musique serait à même de faire partie.

L'étude de la migration par l'expression artistique se limite ainsi souvent, comme le formule Gilles (2009), « aux conceptions du migrant en tant qu'immigré et de la circulation en tant qu'immigration » qui « dissimulent encore aujourd'hui la diversité de la réalité migratoire des acteurs des musiques du monde (d'Algérie) » (13). Car cette « réalité migratoire » échappe en partie à une anthropologie de la migration encore marquée par la pensée d'État (Sayad 1999), le présupposé de sédentarisme (Malkki 1992) et le nationalisme méthodologique (Wimmer et Glick-Schiller 2003). Ces paradigmes sous-tendent, en France notamment, un intérêt marqué pour la figure du « travailleur immigré », puis du « sans-papiers », ainsi que pour la thématique de « la culturalisation de l'exclusion sociale comme supposé objet de prédilection » anthropologique (Aterianus-Owanga et Musso 2017 :

---

<sup>1</sup> Expression utilisée pour désigner le rap sénégalais. galsen provient du verlan pour « Sénégal ».

<sup>2</sup> Ces travaux se sont longtemps concentrés sur les effets d'une industrie musicale mondiale sur les productions musicales, que ce soit pour souligner l'émergence d'une culture de masse homogénéisante (Theodor W. Adorno 1991) ou au contraire la façon dont cette industrie a contribué à façonner un nouveau syncrétisme musical en amenant d'autres contextes à maintenir, préserver, modifier ou abandonner leurs traditions musicales (Nettl 1985). Pour Eriksen (2007) comme pour White (2011), la musique est le terrain d'excellence sur lequel la mondialisation s'articule. Cette grille de lecture, à savoir le débat entre la globalisation comme productrice d'homogénéisation/de diversité a notamment marqué les recherches sur la world music ou « musiques du monde » (Mallet 2002; Feld 2000).

<sup>3</sup> La contribution de Fraser (2018) en est une autre illustration.

en ligne). En d'autres mots, l'anthropologie de la migration a privilégié des catégories de migrant.e.s touchées par certaines formes de marginalisation et de précarité. Selon Kuczynski et Razy (2009), les travaux d'anthropologie sur les migrations africaines en France sont influencés par les changements de composition de la population migrante (la migration de travail est substituée par le regroupement familial comme moyen principal d'entrée sur le territoire). Les pouvoirs publics et le secteur associatif multiplient alors les demandes de recherche pour répondre aux préoccupations soulevées par certaines « pratiques culturelles » : « mariages forcés », polygamie, logement et notamment, excision. Il s'agit alors pour les ethnologues de se revendiquer comme tels en affirmant leur indépendance dans un domaine très marqué par une demande sociale et politique. Si pendant les années 90, les travaux privilégient une vision entrepreneuriale de la migration africaine, les flux de migration non documentée depuis le milieu des années 2000 suscitent de nouvelles recherches sur les laissés-pour-compte de la migration<sup>4</sup>.

Pour Despres (2011), les artistes africains « font doublement figure d'exception : exception quantitative, puisque dans un contexte général de durcissement des politiques européennes d'immigration (Bribosia et Rea 2002), ils font partie des rares migrants subsahariens à parvenir encore à traverser légalement les frontières ; et exception symbolique liée à leur statut d'artiste » (121). S'intéresser à la diversité des (im)mobilités artistiques, c'est ainsi se distancer d'une vision simpliste et misérabiliste de la migration africaine. S'intéresser aux artistes permet par ailleurs, à l'instar de Badie et al. (2008), de regarder la migration comme un « fait social total et ordinaire » qui montre que les comportements de mobilité se généralisent, que le/a migrant.e émerge comme un.e acteur.trice à part entière, et que le phénomène migratoire pose son empreinte dans les faits sociaux quotidiens.

Depuis les années 90, le paradigme « en mobilité » et le paradigme transnational (Glick-Schiller et al. 1992) ont permis de repenser les phénomènes migratoires. Le paradigme « en mobilité » entreprend par exemple de se défaire de la distinction entre « mobilité » et « migration ». Connotée de façon positive, la mobilité est ainsi souvent perçue comme nécessaire au développement des carrières professionnelles, notamment dans le monde académique ou économique. La mobilité désigne alors la grande capacité de circulation de populations qui profitent de moyens de transport fiables et rapides. Elle est associée à la liberté, à la capacité d'agir, à la transgression et au cosmopolitisme (Cresswell 2006). En revanche, la migration est usuellement associée à la contrainte, pour ceux qui quittent leur pays, comme pour ceux qui sont amenés à vivre avec des populations étrangères dans le leur.

D'autre part, le paradigme transnational a entrepris de se défaire du nationalisme méthodologique qui prévalait dans la majorité des études sur la migration (Wimmer et Glick-Schiller 2003) en soulignant la formation d'« espaces sociaux transnationaux » (Pries 1996) et d'« espaces sociaux translocaux » (Salzbrunn 2004), qui se forment par-delà les frontières nationales et entre différents lieux.

Dans une contribution pionnière, Kiwan et Meinhof (2011a) reconstituent les réseaux transnationaux et translocaux d'artistes du Maroc et de Madagascar entre l'Europe et leurs pays d'origine. Ces auteures identifient les centres nodaux (hubs) spatiaux, institutionnels et personnels des réseaux qui permettent à ces artistes de se mouvoir. À l'aide du concept de « capital transculturel », défini comme l'ensemble des ressources mobilisées par les artistes pour pouvoir vivre de leur musique dans un contexte migratoire, les auteures explorent la variété des liens transnationaux entre les artistes, les pays d'origine et d'accueil et les façons dont les musiciens, eux-mêmes, perçoivent et motivent ces déplacements. Leur analyse permet ainsi de repenser les relations entre les territoires et les cultures, entre le local et le global, la globalisation et l'agentivité individuelle. L'intérêt pour les mobilités de

---

<sup>4</sup> Cette vision misérabiliste de la migration est discutée par un dossier dirigé par Schmitz dans la revue *Politique Africaine* en 2008.

ces artistes émerge d'un cadre général de perception de la musique africaine comme prises dans des rapports de domination Nord-Sud, comme l'atteste la littérature sur les musiques du monde (Feld 2000). Il s'agit alors de restituer les logiques propres de ces acteurs et actrices et leurs marges de manœuvre. Ainsi, toujours selon Kiwan et Meinhof (2011 b), sans faire partie d'une élite transnationale, les artistes sont plus volontiers perçus.e.s comme des agents subjectifs dont la mobilité n'est pas déterminée que par des besoins économiques et dont les compétences permettent de faire preuve de stratégies pour vivre de leur musique. D'autres travaux, portant sur des pratiques artistiques comme la danse (Despres [2011] pour le Mali; Andrieu [2012] pour le Burkina Faso) ou la peinture (Marcel [2012]), renseignent aussi sur l'importance des circulations dans les carrières d'artistes africains pris dans des systèmes de régulation et de reconnaissance de l'art marqués par des dynamiques Nord-Sud, notamment à cause de leur financement par des programmes de coopération culturelle. Les politiques migratoires restreignent les mobilités vers les centres de la pratique artistique, qui se situent en majorité dans l'hémisphère nord, « où s'accumulent les ressources économiques, culturelles et symboliques de la reconnaissance artistique », qu'il s'agit alors de rejoindre pour les artistes « situés en périphérie » (Moroni 2017 : 359, au sujet des artistes d'art contemporain valaisans). Davantage que d'affirmer le rôle des mobilités dans toute pratique artistique, étudier les (im)mobilités des artistes de rap sénégalais signifie ancrer ses pratiques dans l'étude des possibilités et des capacités de mobilité possibles depuis l'Afrique, et plus précisément le Sénégal.

## Inscrire les (im)mobilités artistiques dans la longue durée des migrations sénégalaises

À l'aune de l'année 2018, la médiatisation des migrations africaines est encore dominée par des images de personnes fuyant par bateaux des conditions de conflit et de pauvreté, auxquelles s'ajoutent les aléas environnementaux provoqués par le changement climatique. Ces perceptions stéréotypiques et eurocentrées occultent la diversité ainsi que la longue durée des migrations africaines (Bilger et Kraler 2005 ; Flahaux et De Haas 2016). La mobilité des artistes de rap sénégalais, si elle peut être désignée comme exceptionnelle, s'inscrit dans la longue histoire de la migration depuis le Sénégal, un pays dont les migrations ont fait l'objet d'une importante recherche scientifique qualitative et quantitative.

Le Sénégal a connu une histoire de migration extracontinentale dès le début du 20<sup>e</sup> siècle. Les « tirailleurs sénégalais », corps de militaires africains<sup>5</sup> recrutés au sein des troupes coloniales de l'empire colonial français, constituées en 1857, portent ce nom en raison du grand nombre de Sénégalais parmi ses rangs. Ces tirailleurs sont parmi les premiers migrants africains dans la métropole française. Durant la Seconde Guerre mondiale, ils font partie des soldats en première ligne dans la reconquête par les forces alliées du territoire français occupé par le régime nazi<sup>6</sup>. Dans les années 60, décennie des indépendances<sup>7</sup> et début des dénommées « 30 glorieuses », années de croissance

---

<sup>5</sup> De 1857 à 1905, les régiments de tirailleurs étaient constitués d'esclaves affranchis rachetés par les Français à leurs maîtres africains. Ces effectifs furent progressivement renforcés d'apports de prisonniers de guerre et de volontaires. Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des membres des classes dirigeantes africaines intégrèrent le corps comme sous-officiers.

<sup>6</sup> Le rôle des « tirailleurs » dans l'issue de la guerre est méconnu. Selon des archives révélées par la chaîne britannique BBC, Charles De Gaulle aurait procédé à un « blanchiment » des troupes pour que la France apparaisse comme étant libérée par des soldats français blancs, avec le soutien des troupes américaines et britanniques (Thomson 2009). Ces révélations ont aussi fait l'objet d'un documentaire (Dusséaux 2016).

<sup>7</sup> Le Sénégal devient indépendant en 1960, tout comme 16 autres pays d'Afrique subsaharienne, dont 13 autres anciennes colonies françaises.

économique sans précédent, la France lance une politique de recrutement de main-d'œuvre étrangère, notamment dans le cadre du développement de son industrie automobile (Robin 1996).

Les Sénégalais qui migraient en France étaient alors majoritairement des hommes d'ethnie soninké, originaires de la vallée du fleuve Sénégal, qui y vivaient de la culture de décrue et de l'élevage extensif. Dans cette région, la migration a longtemps été un moyen de trouver des revenus supplémentaires en période de sécheresse (Roquet 2008). En France, ces migrants s'organisent autour de « caisses villageoises », destinées à financer des réalisations dans le village d'origine (Bredeloup 2007). Cette migration est alors vécue comme une migration de travail transitoire, jusqu'à la mise en place d'une politique d'immigration française qui favorise le regroupement familial au milieu des années 70 (Robin et al. 2000). Dans les années 80, le Sénégal traverse, comme de nombreux pays africains, une crise économique et sociale due aux politiques d'ajustement exigées par le FMI dans le cadre du consensus de Washington (Duruflé 1988). Selon cette pratique néolibérale qui s'impose dans les institutions financières internationales, les États sont sommés d'adopter une série de mesures économiques libérales en échange de l'octroi d'aides financières pour faire face à leur dette publique, une dette contractée lors des indépendances. Ces mesures entraînent notamment la décision par le président sénégalais Abdou Diouf de dévaluer la monnaie, le franc CFA, en 1993. Ces difficultés économiques entraînent de larges mouvements d'émigration depuis le Sénégal (Tall 2001). La fin de la politique de recrutement de main-d'œuvre étrangère par la France, dès 1975, et l'introduction du visa d'entrée, en 1986, mènent les migrants sénégalais à se tourner vers d'autres destinations, notamment vers les États-Unis et le sud de l'Europe. Les migrations vers les États-Unis se développent au bénéfice de liaisons aériennes directes entre New York et Dakar, de la facilitation de l'obtention du visa et de l'implantation de la confrérie mouride<sup>8</sup> à New York (Babou 2002). Un quartier symbolise aujourd'hui la présence de la population sénégalaise à New York : *Little Senegal* (« le petit Sénégal »), dans le quartier de Harlem. Les États-Unis attirent aussi une migration plus qualifiée. De nombreux universitaires sénégalais se tournent notamment vers les États-Unis (Gueye 2001). Les migrations vers l'Italie, et en moindre mesure vers l'Espagne (Lacombe 2000), s'expliquent par la mise en place de réseaux commerciaux mourides sous la forme de commerce à la valise (Riccio 2006) depuis le port de Marseille (Bertoncello et Bredeloup 2000), de la part des *Modou Modou*<sup>9</sup>, nouvelles figures de la migration sénégalaise.

Ce n'est qu'au début des années 2000 que certaines migrations depuis le Sénégal prennent un caractère non documenté<sup>10</sup>. En 2006, plus de 31 000 migrants, dont près de la moitié sont d'origine sénégalaise, sont interceptés sur des pirogues sur le chemin des îles Canaries, îles espagnoles situées dans l'Océan Atlantique. Le phénomène est désigné alors, au moment du pic des départs, sous le terme « Barça walla Barsakh », soit Barcelone ou la mort, illustrant la volonté de ces migrants à se rendre en Europe au péril de leurs vies (Willems 2008). L'empreinte de la voie non documentée peut s'expliquer par les différents obstacles posés à la migration documentée par les principaux pays de destination

---

<sup>8</sup> Confrérie musulmane soufie fondée au Sénégal par Cheikh Ahmadou Bamba à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle

<sup>9</sup> A l'origine, le terme désignait, de manière péjorative, les migrants internationaux d'origine rurale appartenant à la confrérie mouride. Par un glissement de sens consécutif à la participation des citadins à l'exode, il a fini par s'appliquer, positivement, à tous les migrants internationaux quelle qu'en soit l'ethnie. Il désigne notamment les Sénégalais qui vendent divers objets dans les espaces publics des villes occidentales.

<sup>10</sup> L'auteur utilise la notion de migrations non-documentées pour désigner les migrations entreprises sans les documents nécessaires à l'entrée sur le territoire du pays de destination. Cette notion soulève ainsi les défis posés aux franchissements des frontières nationales selon le pays d'origine et questionne la gestion des migrations par des États dont l'une des prérogatives serait de contrôler qui et comment des personnes entrent et séjournent sur leur territoire. Cette notion vise aussi à problématiser celle de migrations « clandestines », « irrégulières » ou « illégales » qui insistent, quant à elles, sur le caractère intrinsèquement criminel de ces migrations.

(introduction du visa d'entrée en Italie en 1990, externalisation du contrôle des frontières de l'Union européenne, notamment aux enclaves espagnoles de Ceuta et Melilla).

Selon Flahaux et De Haas (2016), l'Afrique de l'Ouest, et notamment le Sénégal, est la seule sous-région africaine pour laquelle les flux migratoires ont augmenté, principalement à destination de l'extérieur du continent africain<sup>11</sup>, avec une diversification des destinations et des profils de migrants (Flahaux et al. 2014), à tel point que certains auteurs ont parlé d'« exode international » (Bruzzone et al. 2006).

En 2012, pour dénoncer les difficultés rencontrées par leurs citoyens pour obtenir des visas à destination de pays dont sont originaires de nombreux touristes, l'État sénégalais décide d'introduire un principe de réciprocité des visas, en exigeant un visa d'entrée pour les ressortissants de ces pays. Cette mesure est interrompue en 2015 pour encourager le tourisme, important secteur économique tombé en désuétude<sup>12</sup>. Ce revirement rappelle comment, dans ce nouvel âge global caractérisé, selon le « mobility turn » (Sheller et Urry 2006 ; Urry 2007 ; Cresswell et Merriman 2011), par une mobilité généralisée, la mobilité des uns est facilitée tandis que celle des autres est encore empêchée par les difficultés d'accès à des documents d'identité et à diverses ressources financières, culturelles, linguistiques, sociales (Kofman 2005). Selon le Passport Index de 2018, qui effectue le classement des passeports donnant accès au plus de pays sans visa, le Sénégal arrive en 143<sup>e</sup> position sur 199 pays<sup>13</sup>. De façon éclairante dans un contexte où la nationalité se révèle un obstacle pour se mouvoir, la distribution de passeports diplomatiques a été un instrument utilisé par l'État sénégalais pour rallier des personnalités influentes à sa cause et pour influencer les votes.

Les politiques de l'État sénégalais, notamment en matière de gestion des entrées et sorties du territoire, ont eu un impact évident sur les flux migratoires. Le rôle majeur de l'État s'exprime par exemple dans des institutions dont l'objectif est de conserver et maintenir un lien avec leurs ressortissants à l'étranger, notamment afin que les migrants investissent dans leur pays d'origine. En 2016, selon le Rapport du Fonds International de Développement Agricole (IFAD), les envois d'argent des ressortissants sénégalais résidant à l'étranger représentaient ainsi 13,9 % du PIB. L'État sénégalais a d'ailleurs été précurseur dans la création, dès 1993, d'un ministère des Sénégalais de l'Extérieur. Les ressortissants sénégalais qui vivent à l'étranger sont aussi autorisés à voter au Sénégal depuis l'élection présidentielle de 2000. Salzbrunn (2002 ; 2005) a montré le rôle joué par les migrants sénégalais, résidant en France notamment, dans les stratégies électorales du candidat Abdoulaye Wade lors des élections présidentielles de 2000, et leur rôle dans sa victoire. Une nouvelle loi a été votée début 2017 pour qu'une partie des députés de l'Assemblée nationale (15 sur 165) représente les « Sénégalais de la diaspora », symbolisant une nouvelle reconnaissance de l'État envers ces migrants.

Dans le contexte post-indépendance, la migration a d'abord été perçue négativement au Sénégal comme un moyen de contester la Nation et ses élites (Timera 2014). Seule la migration pour études était alors légitimée comme consécration d'un parcours scolaire, mais parce qu'elle était assujettie à un retour inéluctable. Selon cet auteur (ibid.), les premières figures positives de la migration au Sénégal sont les élites artistiques et sportives, promues par l'État et popularisées par les médias : ces élites sont les ambassadrices d'une identité nationale et portent un idéal de réussite. Dans

---

<sup>11</sup> Selon ces auteurs, contrairement à l'opinion répandue, les migrations africaines ont globalement baissé et restent majoritairement entre pays africains.

<sup>12</sup> Le tourisme représentait au Sénégal la deuxième source de revenus après la pêche. Diombéra (2012) discute de l'histoire du tourisme au Sénégal et des raisons de la baisse des flux touristiques en direction du Sénégal.

<sup>13</sup> En comparaison, la Suisse est en 18<sup>ème</sup> position. <https://www.passportindex.org/byIndividualRank.php?ccode=sn>



ce sillage, l'étude des (im)mobilités des artistes depuis le Sénégal, tout en ayant un caractère unique, me permet de saisir la complexité de ces pratiques et des représentations qui y sont associées. Concernant le rap au Sénégal, peu a été écrit au sujet des (im)mobilités de ces artistes (Moulard 2014). Et pourtant, ceci permet, comme je le discute ci-après, de rendre compte d'un « moment d'historicité » (Bayart 2006) dans la construction d'une « scène musicale » (cf. I, 2) rap au Sénégal.

## Les (im)mobilités du rap galsen

Dans *Close to the Edge*, Fernandes (2011) entreprend de partir à la recherche de la génération hip-hop globale. De l'aveu de l'auteure, cette recherche se heurte à des désillusions quant aux conflits et incompréhensions entre différentes pratiques locales du rap. Cependant, sa description de l'émergence d'une culture hip-hop permet de dresser des parallèles évidents concernant l'émergence de scènes locales dans différents pays, des scènes ayant toutes émergé à l'aube des années 90. La diffusion de films sur le breakdance, danse hip-hop, l'émergence de chaînes de télévision câblée ainsi que les tournées internationales d'artistes et de danseurs, auraient contribué à diffuser le hip-hop dans différents contextes, notamment par l'intermédiaire des migrant.e.s et des élites économiques. Selon Charry (2012), c'est aux Sénégalais qui ont émigré, en France et aux États-Unis notamment, et qui retournent au pays pour les vacances, que l'on doit l'arrivée du hip-hop au Sénégal. Les jeunes (cf. II, 3) de ces élites<sup>14</sup>, ouverts aux tendances provenant de l'étranger, commencent à adopter les codes vestimentaires et à imiter les pas de danse des bboys<sup>15</sup>, aperçus notamment dans le film *Beat street*, qui influencera toute une génération de danseurs aux quatre coins du monde (Fernandes 2011). Pour Martin (2004), les États-Unis sont la première influence des jeunes des villes africaines : « C'est parce que les jeunes urbains voulaient rompre avec un patrimoine rural jugé bien trop encombrant, et avec des formes européennes trop associées à l'oppression coloniale qu'ils ont choisi l'Amérique. Elle seule, dans sa diversité, pouvait donner sens à leurs expériences en manifestant de manière éclatante leur capacité de création, donc de fabrication de modernité autonome pleine de la promesse d'un avenir indépendant » (en ligne).

Ce phénomène d'« extraversion », un concept utilisé par Bayart (1999) pour désigner les processus d'échanges, politiques, financiers, économiques et culturels que le continent africain développe avec le reste du monde, et qui jouent un rôle central dans l'articulation du continent au système international, se vérifie aussi dans l'adoption par les générations sénégalaises antérieures de la musique cubaine (Shain 2002). Cette musique aurait ensuite servi de base pour l'édification d'une musique pensée comme authentiquement sénégalaise, le mbalax<sup>16</sup> (Mangin 2013). Selon Lage (2008) : « Musicalement, la rumba et les rythmes cubains, la soul, le rock, le funk sont décisifs dans les hybridations musicales africaines des années 1960 et 1970. Les voyages musicaux transatlantiques n'ont pas attendu la décolonisation bien sûr, mais ils seront assumés et revendiqués dans les constructions culturelles nationales » (27).

Adopté bien après les indépendances, le rap est loin d'être, comme le mbalax, accepté

---

<sup>14</sup> Au début des années 80, la migration vers les États-Unis concerne une population hautement qualifiée. De plus, ces jeunes devaient disposer des moyens technologiques nécessaires pour écouter la musique qui venait sous forme de cassettes puis de CDs.

<sup>15</sup> Dans le sens de « breaker boys » qui qualifiaient les premiers adeptes de la danse hip hop. Aujourd'hui, le terme qualifie plus largement l'appartenance au mouvement hip hop (Bazin 2001).

<sup>16</sup> Dans sa thèse, Mangin explique que le mbalax s'est développé grâce aux flux de technologies à même de créer les sons spécifiques du mbalax, que les migrants ont contribué à apporter au Sénégal. L'évolution du mbalax doit aussi son succès à des emprunts d'une musique transnationale, réalisés par des artistes poursuivant des carrières internationales comme Youssou Ndour et Baaba Maal. Mangin décrit ainsi un processus d'internalisation d'une musique produite à l'étranger dans le façonnement d'une culture nationale postcoloniale.

consensuellement comme un genre musical national. Malgré les revendications de ces auteur.e.s à définir leur musique comme correspondant à « des réalités sénégalaises », elle est généralement considérée comme une musique qui connecte la jeunesse sénégalaise avec une jeunesse globale, pour le meilleur (inclusion de la jeunesse sénégalaise dans le monde) ou pour le pire (« perversité des mœurs » de la jeunesse sénégalaise sous l'effet des influences extérieures). Selon l'historien sénégalais Mamadou Diouf (2002), les premiers rappeurs<sup>17</sup> au Sénégal sont apparus au lendemain des élections présidentielles de 1988, à la suite desquelles le président Abdou Diouf<sup>18</sup> est réélu, malgré un antagonisme croissant d'une frange de la jeunesse<sup>19</sup>. Le rap serait ainsi l'expression d'une jeunesse déçue par les limites du modèle démocratique sénégalais, après 28 ans de régime socialiste, mais aussi d'une jeunesse désœuvrée, cherchant à s'occuper pendant l'année blanche qui suivit l'élection. Au succès des premiers groupes de rap sénégalais, à l'image des groupes Pee Froiss, Positive Black Soul (PBS) et Daara J, tous trois signés sur des labels internationaux<sup>20</sup>, s'ensuit, à la fin des années 90, l'émergence de groupes qui se revendiquent comme étant issus de « banlieue »<sup>21</sup>. Ces rappeurs s'expriment en wolof<sup>22</sup>, plutôt qu'en français et en anglais, comme c'était le cas pour les groupes les plus connus, et diffusent un style qu'ils nomment « hardcore », axé sur la dénonciation des problèmes de société. Par ailleurs, dès le milieu des années 90, des artistes de rap personnifient, aux côtés de lutteurs, le mouvement Bul Faale (signifiant littéralement « t'occupe pas »), qui tire son nom d'une chanson du groupe de rap Positive Black Soul. Cette chanson devint le leitmotiv d'un nouveau rapport des jeunes à la politique, étudié par le politologue Havard comme « le développement de processus complexes d'individualisation, de redéfinition des identités collectives et de structuration d'un idéal générationnel d'émancipation » (Havard 2005 : 567).

En 2000, les élections présidentielles opposent le président sortant, Abdou Diouf, à Abdoulaye Wade, candidat du Parti démocratique Sénégalais (PdS), opposant historique longtemps exilé en France. Les acteurs et actrices du rap, qui ont gagné en influence en entraînant un fort regain d'intérêt pour le rap — Moulard-Kouka (2008) évoque le nombre de 1500 groupes de rap à Dakar et dans sa périphérie — s'impliquent dans la campagne présidentielle en appelant les jeunes à s'inscrire sur les listes électorales et, pour certains, en appelant à voter pour Wade. L'élection présidentielle de 2000 marque un renouveau démocratique historique au Sénégal, en raison de l'élection du candidat du PdS, qui avait fait campagne sur le changement (*Sopi* en wolof), après 50 ans de gouvernance socialiste (Diop et al. 2002). À la suite de ces événements, le rap est d'abord abordé par les chercheurs au regard du rôle joué par les rappeurs dans les mouvements de mobilisation de la jeunesse, au sein du Bul Faale

<sup>17</sup> S'il est difficile de dater la présence des premières rappeuses au Sénégal, le premier groupe féminin, ALIF, se fait connaître à la fin des années 90.

<sup>18</sup> Abdou Diouf fut désigné comme le successeur de Léopold Sedar Senghor, premier président du Sénégal indépendant, après sa démission en 1980

<sup>19</sup> En 1988, lors du meeting de la campagne présidentielle à Thiès, une ville à quelques kilomètres de Dakar, le candidat et président sortant Abdou Diouf a qualifié la jeunesse sénégalaise de « jeunesse malsaine » après avoir essuyé des jets de pierre.

<sup>20</sup> Night & Day (Paris) pour Pee Froiss pour la sortie de l'album Konkérants en 2003, Island Record (New York) pour le PBS dès 1995 et Déclic Communications (Paris) puis BMG UK & Ireland (Londres et Dublin) à partir de 2003 pour le groupe Daara J.

<sup>21</sup> La « banlieue » désigne, par opposition au centre-ville concentrant toutes les activités économiques, politiques et culturelles, les quartiers à la périphérie de l'agglomération dakaraise ainsi que les trois villes faisant partie de la région de Dakar (Pikine, Guédiawaye, Rufisque). Ces espaces, densément peuplés, concentrent des problèmes d'aménagements urbains - architecture anarchique, manque d'infrastructures, fréquence des inondations- qui sont, aux yeux des rappeurs, le signe du manque d'intérêt des décideurs politiques pour ces espaces et les populations qui les habitent. Le terme de « banlieue » est mis entre guillemets parce que, si le terme est utilisé notamment en référence au contexte français, les deux contextes renvoient à un aménagement urbain très différent. La signification sociale et symbolique de ces territoires sera discutée (cf. II, 1).

<sup>22</sup> Langue africaine parlée au Sénégal, en Gambie et en Mauritanie. Diagne et al. (2011) soulignent une wolofisation de la société sénégalaise au détriment de l'usage du français, langue officielle du gouvernement, ainsi que le rôle de cette langue dans la communication entre ethnies au Sénégal.

chez Havard (2005), au sein du mouvement y'en a marre<sup>23</sup>, créée en 2011, chez Sajnani (2015). En marge de cette vision des artistes rap comme « force politique », le genre musical a connu, aux yeux de ses protagonistes, des hauts et des bas durant les années 2000. En premier lieu, les succès internationaux des groupes Pee Froiss, PBS et Daara J n'ont pas duré, ces différents groupes rompant les uns après les autres les contrats qui les liaient avec leurs labels<sup>24</sup> et se séparant peu après<sup>25</sup>. D'autres groupes « hardcore » comme le Rap'adio et le Wa BMG 44 partent aussi en tournée internationale. Cependant, la plupart des membres de ces groupes, à l'exception de Keyti et de Matador, décident de tirer avantage de ces tournées pour rester à l'étranger. Les membres de Wagëblë, Eyewitness et Waterflow, saisissent eux aussi l'occasion de quitter le Sénégal, après la sortie de leurs albums très remarqués *Rap New Generation* (2003) et *Senegal* (2005), enregistrés avec le label norvégien Two Thou Entertainment. Les années qui suivent seront caractérisées par le phénomène connu sous le nom « Barça walla Barsakh » en 2006, par la réélection du président Wade en 2007, malgré une opposition grandissante, ainsi que par la popularité croissante d'un style dit « dirty south<sup>26</sup> » dans le rap sénégalais. Ce sont en tout cas ces éléments qui, aux yeux de ses protagonistes, semblent montrer que le rap sénégalais traverse une « crise ». Devenu simple moyen de divertissement, le rap aurait alors perdu sa capacité d'inspirer l'espoir du changement chez des jeunes sénégalais qui préfèrent fuir le pays au péril de leur vie.

La situation que je constate quelques années plus tard, en 2014, après le mouvement y'en a marre, interroge plutôt des processus d'institutionnalisation : reconnaissance et promotion des « cultures urbaines » par divers acteurs étatiques, en concurrence pour se montrer sous un jour favorable envers une jeunesse qui a montré son rôle dans les processus électoraux ; positionnement de certains artistes dans le débat public ; entrepreneuriat de nombreux acteurs et actrices du rap pour faire de la musique un débouché professionnel (Niang 2010b) ; dépendance envers le marché international (Mbaye 2011) ; accès de certains artistes à des conditions de mobilité privilégiées (Moulard 2014) qui concourent à faire connaître leur musique à l'étranger et à diffuser une « bonne image » du Sénégal. À l'aune de la célébration des 30 ans du rap galsen organisée par Africulturban<sup>27</sup> en 2018 (1988-2018), année de concrétisation de l'écriture du présent travail, ces évolutions suscitent aussi un intérêt pour les mobilités. Ces mobilités (des migrant.e.s ayant amené le rap au Sénégal, des groupes les plus reconnus qui se sont produits à l'international, de ceux qui ont finalement quitté le Sénégal, des artistes qui voyagent aujourd'hui autour du monde) permettent, selon l'auteure, de lire les moments de transformation rencontrés par la scène rap sénégalaise dans son passé, son présent et sans doute aussi, son avenir, notamment au travers des imbrications de ces mobilités avec les immobilités qui caractérisent somme toute la plupart des acteur.trice.s du rap sénégalais.

<sup>23</sup> En 2012, des rappers réunis au sein d'un mouvement appelé « y'en a marre » ont luttés pour le respect de la constitution, limitant le nombre de mandats présidentiels, puis pour le déroulement d'élections respectueuses de la démocratie, tout en appelant de leur vœu la défaite du président sortant, Me Abdoulaye Wade (cf. II, 4)

<sup>24</sup> Le seul album international de Pee Froiss sera *Konkérants*, sorti en 2003. PBS sort trois albums avec Island Records dont le dernier est *Run Cool* en 2001. Le groupe Daara J met fin à son contrat avec BMG après la sortie de leur album *Boomerang* en 2003.

<sup>25</sup> Les membres du PBS entament chacun une carrière solo à partir de 2002. Les membres du Pee Froiss se séparent, le rappeur Xuman et le DJ Gee Bayss sont toujours actifs au Sénégal en solo. Alaji man du groupe Daara J quitte le groupe et les deux membres restants, Faada Freddy et Ndongo D forment le groupe Daara J Family.

<sup>26</sup> Longtemps marginal vis-à-vis du rap produit à New York (« east coast ») et à Los Angeles (« west coast »), le « dirty south » est un sous-genre de rap originaire du Sud des États-Unis, et dont les artistes revendiquent l'existence d'esthétiques et d'imaginaires propres à leur région (Guillard 2016). Nommé ainsi en référence à une chanson du groupe Goodie Mob, parue en 1995, ce mouvement domine le marché rap international actuel et tend à signifier, pour les nostalgiques des débuts du hip-hop, la dérive commerciale du rap (valorisation du rythme au détriment des paroles). Mais l'avènement de ce style est surtout porteur d'innovations techniques, avec des emprunts à la musique électronique, et stylistiques (crunk, trap) ainsi que d'une réflexion sur la place de l'histoire du Sud dans le genre rap (Grem 2006).

<sup>27</sup> Association créée en 2005 et présidée par le rappeur Matador, qui vise à promouvoir les « cultures urbaines », terme utilisé par l'association pour désigner les différents éléments usuellement associés à la culture hip-hop (danse, rap, graff, djing) et située dans la ville de Pikine, en périphérie de Dakar.

Pour envisager ces processus, le travail a adopté une ethnographie « tout-terrain » (cf. I, 2), définie par Meyer et al. (2017) comme celle qui s'effectue au-delà d'une co-présence prolongée sur un lieu unique. Explorer les processus de production et les conditions de réception d'une musique dite « rap galsen » m'a ainsi amenée à déployer les réseaux de la scène rap depuis Dakar et sa région vers d'autres lieux situés hors des frontières sénégalaises. La recherche m'a menée à Paris, Berlin, Munich, Lausanne, Genève, Baltimore, New York et Washington, des lieux où se sont installés des artistes de rap sénégalais, conservant des liens avec la scène rap, et des lieux où des personnes rencontrées à Dakar ont été amenées à se déplacer, pour diverses raisons, au cours de la recherche. J'ai d'abord séjourné au Sénégal pendant 5 à 6 mois, de septembre 2014 à mars 2015. J'ai assisté à deux éditions du festival sénégalais de hip-hop et de cultures urbaines, le Festa 2H, en mai 2015 et en juin 2018. J'ai aussi réalisé, entre août et septembre 2015, deux mois de terrain sur la côte est des États-Unis. J'ai assisté à des événements en France, en Allemagne et en Suisse. Pour finir, j'ai passé 10 jours à Paris à l'occasion d'un concert de hip-hop sénégalais regroupant une trentaine d'artistes et réalisé des entretiens avec des artistes résidant en France.

## Structure du travail

Le travail se structure en 3 parties.

Dans une première partie, il sera question des différents éléments préalables à la découverte et à l'exploration de mon terrain de recherche. En premier lieu, il sera question d'éclairer un regard nourri d'une démarche réflexive qui pose la question du rôle du chercheur sur la récolte des données. Cette partie, intitulée « défricher le terrain », permet de mettre à jour la façon dont j'ai agi métaphoriquement sur un terrain, un terrain encore « en friche », puisqu'inconnu de mon expérience, pour me positionner en tant que chercheuse dans ce nouveau contexte et éclairer à la fois mes a priori et les attentes de mes interlocuteurs. J'ai procédé à la présentation des concepts utilisés dans une partie intitulée « déchiffrer le terrain » qui me permet de mettre au jour la grille de lecture utilisée, celle qui m'a permis de parvenir à rendre compte des phénomènes étudiés. C'est aussi dans cette partie que je développe les méthodes utilisées.

Dans une deuxième partie, il sera question de l'exploration des processus par lesquels une scène rap sénégalaise se donne à voir dans son imbrication dans le « local ». Par la référence au local, il s'agit de donner à voir les processus de définition et d'identification des acteurs du rap sénégalais à un espace national territorialisé. Dans un premier chapitre, il s'agira de contextualiser la scène rap sénégalaise en décrivant, par le biais de mon accès au terrain, comment s'est donné à voir une scène structurée par des espaces, des réseaux et des infrastructures. J'y aborde les liens établis par les acteurs et actrices de la scène entre musique et localité (chapitre 2). Il y sera question des catégories identitaires construites par le rap (chapitre 3) et d'une discussion du rap sénégalais comme « engagé » (chapitre 4). Ces chapitres permettent d'explorer la façon dont les définitions du rap sénégalais s'imbriquent dans des rapports de pouvoir, qui permettent à certain.e.s de se mouvoir tandis qu'ils restreignent à d'autres l'accès à la mobilité, ce qui sera l'objet de la troisième partie.

Dans cette dernière partie, je m'attelle à décrire les (im)mobilités, physiques et imaginaires, des personnes rencontrées (mobilités circulatoires, « en étoile », pendulaires, migrations, migrations de retour, immobilités). Les deux premiers chapitres explorent différents types d' (im)mobilité afin de comprendre leur impact sur les carrières artistiques à partir de différentes études de cas, ce qui permet d'envisager comment chaque forme de (im)mobilité impacte la capacité à peser sur les processus de définition du « rap galsen ». Dans les deux derniers chapitres, j'explore comment, malgré la

marginalisation de certain.e.s acteur.trice.s du rap sénégalais, à savoir les immobiles et les migrant.e.s, ces acteur.trice.s mettent en place des stratégies pour revendiquer leur appartenance à la scène rap sénégalaise, que ce soit au travers de certaines représentations de la migration dans leurs chansons, qui révèlent par ailleurs des images généralement négatives de la migration, surtout non documentée (Chapitre 3), et de pratiques transnationales et translocales (Chapitre 4).

Dakar, Paris, Berlin, Munich, Lausanne, Genève, Baltimore, New York et Washington, tels sont les lieux visités au cours de ce travail pour suivre ou rencontrer des acteur.trice.s qui revendiquent leur appartenance à la scène rap sénégalaise, tissant les liens entre plusieurs localités au-delà des frontières nationales, dessinant les contours d'une « scène musicale translocale ».

## Première Partie : Sur le terrain



Photographie 1. Entrée de l'immeuble où se trouve le studio du groupe de rap Da Blessed. Thiaroye Azur, septembre 2014.

## Chapitre 1 : Défricher le terrain

### À la découverte du Sénégal et du rap sénégalais

Fraîchement diplômée d'un master en sciences sociales, finalisé par un travail de mémoire effectué sur la migration africaine en Suisse (Navarro 2011), je découvrais le Sénégal pour la première fois en 2012, à l'occasion d'un stage dégoté à l'Ambassade de Suisse à Dakar. Le stage était censé me procurer un aperçu de la problématique des migrations entre l'Europe et l'Afrique depuis l'« intérieur ». Voilà en tout cas les termes par lesquels je motivais mes différentes postulations de stage dans différentes Ambassades installées sur le continent africain. Me retrouver à Dakar fut finalement un hasard, car c'est là que je fus retenue. Si je passais quelque temps au service des visas et auprès de l'attaché aux migrations, c'est finalement au service culturel, en tant qu'assistante à la Francophonie que je passais l'essentiel de mon temps. La Suisse ayant hébergé le sommet de la Francophonie en 2010, l'Ambassade de Suisse assumait le rôle ponctuel de diriger le groupe des « Amis de la Francophonie » et d'organiser les événements de la Quinzaine de la Francophonie, ayant lieu chaque année au mois de mai. C'est dans ce cadre-là que mon expérience de la vie dakaroise fut d'abord marquée par une frénésie culturelle et intellectuelle, puisque nous menions beaucoup d'activités avec l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar. Cette frénésie contrastait fortement avec l'humilité dans laquelle je vivais à Dakar, une ville assez chère dans laquelle j'ai appris à modifier mes habitudes de consommation, malgré mon salaire de stagiaire doublement supérieur au salaire sénégalais moyen.

Grâce à des ami.e.s installé.e.s en Suisse, je fis au Sénégal la connaissance d'étudiant.e.s provenant de toute l'Afrique, mais de Guinée principalement, avec lesquels je passais l'essentiel de mon temps en-dehors du travail. Je vivais ainsi une expérience assez différente de la moyenne des Sénégalais.e.s, bien que je participasse aussi, par l'intermédiaire de la famille d'accueil sénégalaise de celui qui allait devenir mon mari, aux principales célébrations religieuses chrétiennes et musulmanes. Je vivais ainsi dans les interstices de plusieurs milieux, parmi les expatrié.e.s, les Sénégalais.e.s et les migrant.e.s africain.e.s.

Un jour, l'attaché aux Affaires culturelles et économiques de l'Ambassade me tendit une affiche. Il s'agissait de l'annonce d'un concert de rap où étaient conviés des DJ suisses et qui avait lieu à l'Institut français de Dakar, à l'occasion de la fête de la musique. Il m'a demandé si je ne voulais pas y participer pour « représenter » la Suisse : le rap n'était pas sa tasse de thé. Amatrice de musique rap depuis mon adolescence, j'ai accepté avec enthousiasme. Je m'y suis rendue avec mon futur conjoint et ma colocataire, qui tous les deux ne connaissaient ni n'étaient amateurs de rap, mais n'auraient pas raté cette occasion de sortir se divertir. Il y avait là un public hétéroclite de Sénégalais et d'Occidentaux, réagissant mollement aux différents appels des artistes suisses, français, espagnols et sénégalais qui se succédaient sur la scène.

Après diverses prestations, le ministre de la Culture et du Tourisme du nouveau gouvernement élu de Macky Sall, le chanteur Youssou Ndour, monta sur la scène. Sous le regard interrogateur du public, il rappela la tenue des prochaines élections législatives et demanda au public de voter pour le gouvernement en place. Je fus fort étonnée de voir une tentative aussi effrontée de récupération du concert de rap comme lieu de campagne politique. Cependant, ni le public ni les organisateurs n'avaient l'air de répondre favorablement à cette démarche. Le concert me laissa une impression mitigée, mais je me rappelle par la suite être restée attentive aux signes de popularité de la musique rap et de la culture hip-hop à Dakar, dont les très nombreux graffitis qui ornent ses principales artères.

C'est donc en quelque sorte « par le haut » que j'ai pris connaissance du rap sénégalais et non « par le bas », par le vécu de sa manifestation dans l'espace public. La découverte du rap au Sénégal



dans des cadres culturels élitistes, comme l'Institut français, et la présence d'un ministre à un concert de rap étaient ainsi susceptibles de revisiter la définition de la musique rap comme « musique de la rue », circonscrite à certains espaces. C'est aussi cet événement particulier qui m'a amenée à envisager le rap au Sénégal comme expression artistique ambiguë, à la fois connectée au monde, ce qui ne faisait aucun doute au vu des artistes étrangers invités, et lieu de spécificités locales.

Ayant du Sénégal une vision plutôt imparfaite, centrée sur le vécu de la religiosité musulmane au quotidien, puisque la période pendant laquelle j'y séjournai coïncida avec le mois de ramadan, ces artistes m'offraient une ouverture sur la complexité sénégalaise. Selon Erlmann (2004), si l'audition ne peut pas entièrement remplacer la vue en tant que mode de connaissance anthropologique, « l'écoute de la culture » offre de nouveaux moyens de conceptualiser la connaissance culturelle et les relations sociales. Que me disait cette musique, le rap, de la société sénégalaise et africaine contemporaine ?

N'étant ni musicologue ni ethnomusicologue, ni musicienne ni chanteuse, mon intérêt pour la musique rap, sous ses différents labels « rap conscient », « rap commercial », « rap hardcore », est principalement sociologique, dans la lecture que ses interprètes proposaient de leurs vécus personnels et collectifs, une lecture qui s'inscrit dans une affinité émotionnelle personnelle avec cette musique. Cet intérêt fut renforcé par la découverte de l'intérêt intellectuel que de nombreux chercheurs nourrissent vis-à-vis de la musique rap, avec l'envie que cette musique souvent méprisée soit considérée avec sérieux. Dans les termes de Perrenoud (2004), la partition entre le « populaire » et le « savant » est un des trois clivages qui structure la sociologie du fait musical contemporain, dictant ce qu'il est légitime ou illégitime d'étudier selon les disciplines. Cet auteur défend que cette partition ne résiste pas à l'empirie : « la musique et les musiciens ne sont ni savants ni populaires, légitimes ou illégitimes, ce sont les conditions de la mise en œuvre de celle-ci qui diffèrent, et les mondes dans lesquels s'inscrivent ceux-là. » (31).

Quand l'occasion de réaliser une thèse s'est présentée, en 2014, avec la possibilité, grâce à une bourse d'études, de définir un projet de thèse personnel, j'ai donc sauté sur l'occasion. L'entrée par un événement particulier, le concert du Festa 2H, et ma formation en sciences sociales des migrations m'ont permis de me positionner de façon originale sur un terrain passablement abordé par d'autres recherches.

## **En terrain connu : la représentation académique du rap sénégalais**

Les nombreuses thèses écrites sur le rap sénégalais, découvertes au fil de la recherche (Dramé 2004 ; Havard 2005 ; Sajjani 2015 ; Niang 2010b ; Appert 2012 ; Mbaye 2011 ; Moulard-Kouka 2008), s'expliquent sans doute par l'accessibilité<sup>28</sup> relative de ce terrain ainsi que par le caractère prometteur du prisme du rap comme illustratif des phénomènes de modernité politique et sociale touchant les sociétés africaines, sous l'angle des imbrications entre musique rap et « changement social » (Clark et Koster 2014).

Certains instituts comme le SIT Graduate Institute, situé à Washington, ont développé des programmes d'échange avec Africulturban, association de promotion des cultures urbaines dont je reparlerai dans ce travail, pour permettre à leurs étudiants de réaliser des terrains dans le cadre de leurs études (Slajda 2012 ; Hackel 2013 ; McDonnell 2014). Il n'était d'ailleurs pas rare que je croise des chercheurs ou que j'entende parler d'autres recherches pendant un entretien ou une conversation.

---

<sup>28</sup> Plusieurs éléments seront donnés par la suite pour expliquer cette accessibilité qui peut sembler paradoxale en ce qui concerne le rap en général. Néanmoins, le terrain sénégalais est généralement perçu comme accessible vis-à-vis d'autres terrains sur le continent africain.

Cette grande quantité de travaux, thèses, documentaires, articles scientifiques et journalistiques, réalisés sur le rap sénégalais, a pesé de manière ambivalente sur le processus de réalisation de ce projet de thèse, tout à la fois me facilitant et me compliquant le travail.

Ce passif des recherches effectuées sur le rap sénégalais a d'abord influencé le regard de mes interlocuteur.trice.s sur ma recherche. Beaucoup pensaient que j'avais entendu parler du rap sénégalais à cause du mouvement y'en a marre dont les actions se sont fait connaître bien au-delà du contexte sénégalais. De nombreux articles journalistiques (Nossiter 2011 ; Haeringer 2012 ; Mortaigne 2015 ; Michel 2015 ; Bhattarai 2016 ; Gendre 2008 ; Binet 2015), des documentaires (Gallet 2013 ; Thiaw 2014), et même la chaîne musicale MTV dans le cadre d'un cycle de documentaires sur les « musiques rebelles »<sup>29</sup>, ont en effet relayé les combats menés par le mouvement au cours des élections présidentielles de 2012. Le documentaire de Thiaw, intitulé *The Revolution won't be televised*, montre bien, à l'inverse de ce que laisse envisager son titre<sup>30</sup>, la médiatisation intense dont le mouvement a fait l'objet. La réalisatrice filme ainsi la présence des journalistes durant les manifestations et les conférences de presse de y'en a marre et utilise le dispositif des unes journalistiques pour effectuer les transitions entre séquences. Cette médiatisation des rappeurs comme « contre-pouvoir » (Michel 2015) est une ressource qui permet au rap sénégalais de s'exporter (Binet 2015). Mais cette dimension politique a aussi été articulée par de nombreuses recherches académiques sous le prisme de liens forts entre activités musicales, mobilisations politiques et jeunesse urbaine depuis la participation d'artistes de rap aux mobilisations ayant précédé les élections présidentielles de 2000, une littérature que j'explorerai (cf. II, 4). L'intérêt pour le rap sénégalais est en tout cas fortement impacté par ses événements. Sophie Moulard-Kouka constate ainsi en conclusion de thèse que, s'il n'y avait guère qu'elle et Abdoulaye Niang sur ce terrain à la fin des années 90, la situation sera très différente quand elle le quittera en 2002.

Ces contributions deviennent partie prenante de l'image créée et recrée du rap sénégalais par les journalistes, créateurs d'images, mais aussi par les chercheur.se.s. Mon propre travail rejoint inévitablement, en dépit de mes intentions premières, ces processus de construction générés à la fois du dedans (puisque ma démarche ethnographique consiste à faire entendre la voix de mes interlocuteur.trice.s sur le terrain) et du dehors (puisque ces voix sont médiatisées par ma propre vision et interprétées selon mes domaines de compétences). Ces analyses seront ensuite, peut-être, reprises, à leur convenance, par les personnes concernées. Nombreux sont aussi les chercheur.se.s par le passé qui ont eu un effet concret sur les parcours de vie des personnes interrogées, que ce soit par la formation d'amitiés profondes ou même, de relations de couple, sur le terrain. Certaines de ces relations ont par exemple mené à la migration d'artistes de rap dans les pays d'origine des chercheur.se.s rencontré.e.s au Sénégal. Plus largement, la fréquence des participations d'artistes de rap à des conférences données sur le rap sénégalais dans le cadre universitaire, par l'intermédiaire de ces chercheur.se.s, illustre le rôle de ces dernier.e.s dans l'obtention d'opportunités diverses pour les artistes. Le choix des artistes invités par ses chercheur.se.s peut ensuite contribuer à diffuser une certaine vision du rap sénégalais à l'étranger. Kiwan et Meinhof (2011a) ont parlé de « accidental hubs » pour parler de l'implication des chercheur.se.s dans la constitution de réseaux potentiellement utilisés par les artistes. Au-delà des relations humaines impliquées dans toute relation de recherche, la recherche académique est aussi un

---

<sup>29</sup> MTV. 2015. Rebel music. MTV Documentary Series

<sup>30</sup> « The Revolution will not be televised » est originellement le titre d'un poème de l'afro-américain Gil-Scott Heron. Ecrite en 1970, durant le mouvement pour les droits civils aux États-Unis, le poème suggère la distraction représentée par la télévision (et les biens de consommation qu'elle promeut par la publicité) dans la révolution que doivent mener les afro-américains pour la conquête de l'égalité raciale. Posch (2017) analyse la portée de cette référence culturelle dans le documentaire de Thiaw. Pour l'auteur, le documentaire constitue une contribution alternative au processus de médiatisation courant des soulèvements populaires africains.

important terrain de légitimation, qui sert à affirmer certaines stratégies discursives au détriment d'autres, au fondement de rapports de pouvoir entre artistes. En faisant le choix de s'intéresser à certain.e.s artistes plutôt qu'à d'autres, ou à certaines formes de pratiques artistiques plutôt qu'à d'autres, la recherche académique soutient des régimes de distinction entre artistes dont l'art est jugé d'intérêt, et donc légitime, et les autres.

Et pourtant, malgré l'abondance des écrits sur le rap sénégalais, et de leurs conséquences sur sa pratique, les personnes que j'ai rencontrées dans le cadre de cette recherche n'ont souvent pas eu une idée précise des productions scientifiques déjà menées à leur sujet, par manque d'accès aux publications scientifiques ainsi que par un défaut d'archivage (Malomar 2018)<sup>31</sup>. Si plusieurs écrits retraçant la genèse du rap au Sénégal existent déjà, notamment en histoire orale (Senghor 2015), les personnes rencontrées expriment un réel désir d'historisation de leurs pratiques qu'elles essaient de combler par la production de livres et par la création de centres de documentation. J'ai notamment discuté de cet aspect avec le rappeur Maxi Krezy, rencontré à New York, où il travaillait entre autres sur un projet de livre au sujet de l'histoire du rap, de New York au Sénégal.

(>Maxi Krezy) : depuis le début et je ne suis pas trop satisfait de ce que les gens font, de ce que les gens écrivent sur le hip-hop africain, le hip-hop sénégalais en particulier donc c'est des gens que j'appelle des touristes du hip-hop. Qui parlent souvent du hip-hop tout en ne sachant pas beaucoup de choses

(>Auteure) : qu'est-ce que t'as pu lire par exemple ?

(>Maxi Krezy) : oui en fait j'ai vu des films, des documentaires, j'ai lu des articles sur des journaux (...) ce que j'ai vu en général c'est que les gens c'est trop aérien ce qu'ils écrivent. Quand tu es au dehors et que tu veux écrire ce qui est dedans c'est un peu compliqué ou bien que, quand tu parles à des gens qui te disent j'ai entendu dire ceci, j'ai entendu, je me suis dit qu'il fallait des gens qui sont témoins de cette histoire-là parlent de cette histoire, qui ont vécu l'histoire du dedans en fait, pour ressortir vraiment les choses.<sup>32</sup>

Au-delà de la cohérence de ce discours pour un artiste qui cherche à valoriser sa voix dans le cadre d'un projet de livre, sa déclaration ne cessait de m'interroger sur ma légitimité dans la poursuite de ce projet de thèse. Écrirais-je moi aussi une recherche que les acteurs du terrain qualifieraient ensuite de trop « aérienne » ? Étais-je parvenue à rentrer « dedans » ou étais-je restée « au-dehors » ? « If you study hip-hop, you are hip-hop », avait déclaré Murray Forman à la présentation qu'il avait donné sur les hip-hop studies aux États-Unis lors de la conférence « Perspectives francophones sur le hip-hop » à Paris en février 2017. Étais-je suffisamment hip-hop pour l'étudier ? Ou au contraire étais-je devenue crédible en tant que hip-hoppeuse en l'étudiant ?

L'empreinte des chercheur.se.s ayant foulé les mêmes espaces, ayant parlé aux mêmes personnes, a aussi été un objet de doutes et d'angoisses : quel regard nouveau apporter sur mon sujet de recherche ? Comment ne pas être perçue par mes interlocuteur.trice.s en miroir aux autres recherches, aux autres chercheur.se.s et aux relations tissées avec eux/elles ? Parviendrais-je à tisser une relation particulière avec mes interlocuteur.trice.s ou ne resterais-je qu'une chercheuse parmi d'autres ? Cette présence antérieure rendrait ma démarche plus facile à expliquer, puisque connue, mais aussi jaugée et jugée comme plus ou moins intéressante que d'autres, ou ma personnalité plus ou

---

<sup>31</sup> Dans le cadre de ce travail, des ressources bibliographiques (journalistiques comme scientifiques) ont été mises à disposition, sous réserve du respect des droits d'auteur, du centre de documentation de la structure Africulturban.

<sup>32</sup> Maxi Krezy. 2015. Entretien avec l'auteure. New York, États-Unis. 04.09.2015

moins sympathique, ou mon expérience et mes appartenances plus ou moins capables de comprendre les dynamiques sociales à l'œuvre.

Selon Buscatto (2008 b), l'ethnographie du travail artistique se heurte à la difficulté de faire ressurgir des ressorts collectifs masqués par la valorisation de l'unicité de l'œuvre artistique, tel qu'on la retrouve par exemple chez Heinich (2005). La question de la singularité implique alors pour le chercheur une gestion des rivalités entre les artistes. Pour Bourdieu (1980), cette remise en cause de la singularité est la raison pour laquelle les artistes sont généralement réticents à la démarche sociologique. Pour Péquignot (2011) cependant, il n'y a pas de spécificité à ce qu'il appelle le « terrain en sociologie des arts et de la culture » : tout terrain rencontre ces difficultés. Néanmoins, la pratique artistique peut surgir pour expliquer les difficultés rencontrées en interaction avec des artistes. Buscatto (Op. Cit.) cite deux manières de rendre compte du rôle du chercheur dans la production de ses données, notamment au sein de recherches qui ont pour objet l'art. La première est la voie « postmoderne » par laquelle, par l'utilisation du « je », l'auteur présente sa recherche comme une œuvre personnelle. Dans la deuxième voie, que j'adopte, tout comme elle, il s'agit d'une démarche réflexive par laquelle « l'enquêteur transforme de nombreuses expériences humaines, souvent intenses et très personnelles, en analyses raisonnées » (Buscatto *ibid.* : 10). C'est une approche par laquelle, si les réflexions sont annoncées comme souhaitant être au plus près de la voix des acteurs eux-mêmes, l'auteur énonce les limites et les biais qui peuvent intervenir. Par l'adoption d'une démarche réflexive (Ghasarian 2002) qui prend comme point de départ le terrain tel que je l'ai vécu, ce chapitre a pour ambition de dévoiler la construction de la relation d'enquête ainsi que les conditions d'accès et de réalisation du terrain. Les arrangements, négociations et choix que j'ai effectués m'ont amené à la production d'un savoir situé et co-élaboré.

## **Un savoir situé et co-élaboré**

### **1. Une femme parmi les hommes**

4 femmes pour une trentaine d'hommes interviewés : le déséquilibre entre hommes et femmes dans ma recherche reflète la prédominance masculine dans le rap et les métiers de la musique en général (Connell et Gibson 2002). J'ai opté pour l'écriture inclusive d'« artistes de rap » pour parler des rappeurs et des rappeuses dans cette recherche, ce qui a de plus l'avantage de respecter le fait que la plupart de mes interlocuteurs préféraient se définir en tant qu'« artistes », un positionnement qui questionne les modes de légitimation de la pratique du rap au Sénégal (cf. II,1).

Le fait d'enquêter dans un milieu majoritairement masculin en tant que femme présuppose un questionnement sur les conditions d'accessibilité au terrain. Une réponse à cette interrogation, explorée par Warren et Hackney (2000), consiste à comprendre comment la chercheuse est amenée à endosser, temporairement, un nouveau genre pourvu de qualités masculines et féminines, ce qu'elles nomment l'« honorary male ». En tant que femme occidentale, blanche et célibataire, lors d'un premier séjour de 7 mois à Dakar en 2012, j'ai pu expérimenter une position similaire.

Dispensée des tâches ménagères auxquelles s'affairaient les autres femmes de la maison à la fois en raison de ma position d'hôte, mais aussi en raison de mon incapacité manifeste à les réaliser, l'on excusa aussi à de nombreuses reprises que je ne respecte pas le comportement attendu chez une femme sénégalaise. Tantôt convoitée, tantôt surprotégée, j'ai lutté contre les assignations promues par

mes appartenances de genre, de race<sup>33</sup> et de nationalité. J'ai par exemple manifesté ma volonté d'accomplir certaines tâches malgré les refus qui m'étaient opposés — en lavant par exemple mon propre linge à la main — tout comme mon opposition à certaines règles caractérisant les relations entre hommes et femmes — en refusant par exemple qu'un homme paie mes consommations lors d'activités de loisir. Ce statut a par la suite évolué lorsque je me mis en couple avec mon conjoint dans une relation qui semblait prendre les contours d'une relation durable. Les femmes de ma famille d'accueil m'expliquèrent ainsi que je ne pourrais jamais garder mon conjoint si je ne pouvais pas assurer les devoirs d'une bonne épouse, incluant la préparation d'un bon *ceebudieun* (« riz au poisson », plat traditionnel sénégalais) à ma belle-famille.

Ayant réalisé mon terrain sur la scène rap sénégalaise en tant que femme mariée, se présentant comme telle en étant quelquefois accompagnée de son mari, mon appartenance à la catégorie du féminin était difficilement négociable. J'espérais surtout que ce statut (et mon mariage avec un homme africain) aurait pour résultante de me protéger des sollicitations dont je pensais faire l'objet sur un terrain marqué par une forte présence masculine, tout en suscitant une certaine sympathie en raison de la nationalité de mon mari. Mon conjoint m'avoua, quant à lui, qu'une certaine jalousie l'avait poussée à vouloir m'accompagner sur le terrain, une situation d'abord motivée par sa disponibilité et notre envie de construire une vie commune après quelques mois de mariage seulement.

L'expérience de vie de mon mari au Sénégal, où il vécut pendant 4 ans, facilita l'installation dans un appartement, les démarches administratives ainsi que les déplacements. Il m'accompagnait lors d'entretiens, surtout quand je devais me rendre en dehors de Dakar, et lors de concerts. Sa présence eut ainsi comme avantage de me protéger lors de certaines situations qui auraient pu être délicates, notamment pour accéder à des concerts ayant lieu de nuit<sup>34</sup>. Sa présence me permit aussi de me rendre dans des lieux auxquels j'aurais pu difficilement accéder seule.

Je remarquais cependant très vite que le fait d'être mariée eut pour effet certain de me couper de certaines relations sociales, ce que je sentis rapidement dans la plupart des interactions avec mes interlocuteurs masculins au Sénégal. Les salutations avant un entretien, chaleureuses avec mon mari, réservées avec moi, semblaient être le signe de rapports différenciés dans lesquels, plutôt que de gagner la confiance de mes interlocuteurs, je semblais passer en deuxième position en tant que « femme de ». Ces comportements faisaient l'objet d'intenses discussions dans mon couple. Mon mari m'expliqua que ce que je prenais pour une mise à l'écart était en fait une marque de respect pour notre couple. En premier lieu, mon statut de femme mariée augurait une indisponibilité de principe : j'avais une vie en-dehors du terrain marqué par des obligations conjugales présumées par mes interlocuteurs. En deuxième lieu, le respect pour ma relation de couple, en sa présence, mettait en garde contre une trop grande proximité, qui aurait pu être jugée inconvenante.

Face aux interrogations de mon mari au sujet de la disponibilité souriante que j'offrais à mes interlocuteurs masculins, j'exprimais moi aussi sans doute, inconsciemment, une certaine réserve. En tant que journaliste, mon mari projetait en effet sur la relation de terrain d'autres attentes que celles à l'œuvre dans la relation anthropologique, d'autant plus lorsqu'il me conseillait de me méfier de certains participants à la recherche.

J'ai donc décidé, après les deux premiers mois, de passer la majorité du temps sur le terrain seule, à l'exception des sorties qui se déroulaient de nuit et dans des lieux difficiles d'accès. Cette

---

<sup>33</sup> Il s'agit ici d'affirmer le caractère performatif des catégories raciales et des catégories d'origine dans les contextes postcoloniaux (Navarro 2011).

<sup>34</sup> Lorsque je me rendis seule au festival Festa 2H, en juin 2018, un membre de l'équipe du festival considéra qu'il fallait mieux pour ma sécurité qu'il me raccompagne à mon domicile, qui se trouvait à peine à 500 mètres du lieu du concert, après les concerts qui se terminaient généralement vers 2 heures du matin.

nouvelle autonomie m'a permis une plus grande spontanéité sur le terrain dakarais, tout en étant toujours restreinte par les disponibilités de mes interlocuteur.trice.s, limitées à de courtes périodes, et la difficulté à organiser les rendez-vous.

Me questionnant sur la place de mon mari sur le terrain, je m'en ouvrais à un collègue sénégalais qui m'expliqua que je ferais mieux de taire mon statut matrimonial, afin de conserver l'intérêt des artistes. Je décidais au contraire de ne pas mentir à mes interlocuteur.trice.s, car je pensais que, si je souhaitais qu'ils partagent avec moi leur intimité, je devais moi aussi partager la mienne. Comme l'a constaté Despres (2016), au cours de son terrain avec des danseurs contemporains au Mali, certains danseurs mettent en place des stratégies pour entretenir des rapports d'intimité avec des femmes occidentales afin d'obtenir un soutien culturel au développement de leur carrière professionnelle. Pour Moulard-Kouka (2008), son insertion sur le terrain du rap sénégalais s'est accompagnée d'une relation de couple avec l'un de ses interlocuteurs. Quant à Appert (2012), elle s'est exprimée dans sa thèse sur la manière dont le fait d'être femme a limité son accès au terrain, en n'étant pas invitée à des concerts ayant lieu dans des endroits jugés trop dangereux pour une femme ou en devant annuler certains rendez-vous pour repousser les avances de certains informateurs. Une de mes premières expériences de terrain, lors d'une marche avec les membres d'un groupe de rap dans les rues de leur quartier, l'a bien illustré. Croisant son marabout, l'un des membres du groupe s'est arrêté pour le saluer. Ce dernier s'est exclamé, en wolof, qu'il était content qu'il se soit « trouvé une blanche ». Celui-ci n'a rien dit pour le contredire et je n'ai pas réagi, prenant encore mes marques dans cet univers.

De nombreux artistes de rap sénégalais étaient mariés, divorcés, ou ont eu des relations avec des femmes blanches au moment du terrain. La fréquence de ces relations amoureuses n'est pas sans questionner le pouvoir d'attraction que le statut d'artiste, et plus spécifiquement de rappeur, peut exercer, mais aussi, inversement, des stéréotypes et fantasmes projetés par les artistes sur les femmes occidentales, ainsi que, plus généralement, sur les relations entre hommes noirs et femmes blanches. Keyti, dont la femme était allemande, me citait, parmi les fantasmes liés à l'Europe qu'il s'évertuait à dénoncer, les interrogations sur ce ça faisait de « sortir avec une blanche »<sup>35</sup> dont il avait été témoin.

Une importante littérature historique a traité de la manière dont l'entreprise coloniale a reposé sur une domination des corps colonisés, notamment sous la forme de l'exploitation sexuelle des femmes colonisées comme instrument de conquête, documentée par une importante iconographie coloniale (Blanchard et al. 2018)<sup>36</sup>. Parallèlement à l'érotisation, différenciée, des femmes colonisées<sup>37</sup>, les relations sexuelles entre femmes blanches et hommes colonisés ont longtemps été marquées du sceau de l'interdit, notamment entre femmes blanches et hommes noirs, symbolisant la menace ultime à la hiérarchie raciale. Dans un contexte postcolonial, la représentation des relations entre hommes noirs et femmes blanches s'est teintée d'une dimension transgressive, l'homme noir étant toujours associé à la bestialité et à la dangerosité, notamment dans les contenus pornographiques. Ces représentations postcoloniales de la sexualité sont notamment abordées au cœur du phénomène minoritaire, mais très médiatisé, du « tourisme sexuel féminin ». Les touristes sexuelles féminines sont

---

<sup>35</sup> Keyti. 2014. Entretien avec l'auteure. Liberté 6/Dakar, Sénégal. 09.12.2014

<sup>36</sup> La référence de Blanchard et al. (2018) est reconnue ici pour le traitement de cette question dans sa transversalité historique et géographique. L'auteur ne se prononce toutefois pas ici sur la problématique liée au traitement éditorial des images apparaissant dans le livre, accusé, entre autres, de valoriser des images d'exploitation sexuelle de façon esthétique. Les éditeurs du livre sont revenus sur ces critiques à de nombreuses reprises, comme avec Bove (2018) pour le magazine *Les Inrockuptibles*, voir en ligne : <https://www.lesinrocks.com/2018/10/08/actualite/les-auteurs-de-sexe-race-et-colonies-reviennent-sur-les-polemiques-111132351/>

<sup>37</sup> Boëtsch et Savarese (1999) analysent les représentations différentes associées à la figure de la « mauresque » et à la femme africaine, cette dernière étant, au travers des représentations de sa nudité, associée à un « statut proche de la bestialité, due à une évolution non encore achevée » (129).

usuellement décrites comme des femmes blanches, souvent âgées ou peu avenantes, qui se rendent dans des pays qualifiés de « pauvres » où elles pourraient, grâce à leur pouvoir économique, facilement trouver des partenaires sexuels. Salomon (2009) s'intéresse à ces échanges économico-sexuels entre femmes blanches et hommes sénégalais, dans la région de la Petite Côte, première destination touristique au Sénégal. L'auteure souligne les deux constructions masculines stéréotypées mises en scène pour amorcer de tels échanges : celle de l'artiste *baye fall*, inspirée d'une esthétique rastafari et celle du *boy doole*, inspirée de l'esthétique du rappeur américain. Ces deux figures de la masculinité « ont en commun de capter et d'hypertrophier des caractéristiques que les clichés occidentaux attribuent aux Africains » (163). Par ailleurs, ces échanges produisent aussi de nouvelles représentations des femmes blanches, surtout lorsqu'elles sont âgées : celle de « prédatrice (de la puissance sexuelle africaine) aussi décrépée physiquement que puissante économiquement » (164). Ma jeunesse ainsi qu'un certain travail sur mon apparence vestimentaire étaient susceptibles de me départir de l'image de la touriste occidentale, à la recherche de relations amoureuses, mais il m'est tout de même arrivée d'être sollicitée en ce sens ainsi que d'être très explicitement cataloguée comme une femme étant venue au Sénégal pour « trouver un mari ». De façon analogue, les marques d'affection que je pouvais afficher envers mon mari en public, ou plus fréquemment celles qu'il pouvait exprimer à mon égard, étaient susceptibles d'être comprises, en méconnaissance de mon statut marital, comme les signes d'une relation amoureuse passagère et intéressée.

Je ne prétends ainsi pas avoir pu échapper à ces représentations par lesquelles certains individus, ne me connaissant pas, ont pu m'assimiler à la « groupie » ou à la « conquête » d'un artiste, malgré la présence de mon mari. En revanche, dans le cadre de la relation d'enquête, je prenais soin, que mon mari soit présent ou non, de rapidement préciser ma situation maritale. En l'absence de mon mari, la connaissance que mes interlocuteurs masculins avaient de ma relation de couple avec un homme d'origine africaine a nourri des conversations sur les relations entre femmes occidentales et hommes africains. Certains artistes m'ont aussi confié leurs désirs de se marier et d'avoir des enfants, en me demandant, de façon plus ou moins directe, de les aider à trouver une femme, tandis que d'autres ont partagé avec moi des détails de leur vie intime, y compris au sujet de leurs expériences sexuelles.

C'est lors de rencontres en dehors du Sénégal que mes liens se sont approfondis avec certains interlocuteurs masculins. Dans ces différents cadres, mon statut marital s'est ajouté à leur reconnaissance du trajet effectué pour venir les rencontrer. Je m'étais déplacée et avais investi de l'argent pour venir les voir alors que j'avais un mari qui m'attendait à la maison, et bientôt aussi, des enfants. Mon intérêt pour leurs activités ressortait dans la mise en parenthèse de mes obligations conjugales et maternelles.

Lors de ma grossesse et après la naissance de mes enfants, des jumeaux, j'ai été confrontée, comme toute femme engagée dans une vie professionnelle, à effectuer des arbitrages entre vie familiale et vie professionnelle. Dans le cadre de ces arbitrages, la mobilité professionnelle est un des aspects les plus difficiles à négocier, un élément qui pèse sur le développement des carrières féminines, autant professionnelles qu'académiques ou artistiques, comme il sera développé dans ce travail.

## 2. Une étrangère parmi les Sénégalais

Le Sénégal est un des pays les plus touristiques de la région ouest-africaine (Quashie 2009). Dakar est aussi le siège de nombreuses ambassades et organisations internationales. La présence occidentale fait donc partie du paysage social local, signifiée par la catégorie de « toubab » (Quashie *ibid.*). Le mot *toubab*, qui n'est pas propre au Sénégal, signifie littéralement « blanc » par référence phénotypique<sup>38</sup>. Il renvoie à une polysémie sociale significative de l'imaginaire de l'Occidental dans la société sénégalaise. L'utilisation de la catégorie « toubab » révèle aussi, en miroir, l'idée d'une sénégalité tout aussi essentialisante puisque le terme peut aussi être utilisé de façon péjorative pour désigner les comportements d'un.e sénégalais.e dont on dit qu'ils sont contraires à ce qui est attendu d'un.e Sénégalais.e typique.

Comme je l'ai mentionné tantôt, les artistes rencontrés avaient l'habitude de fréquenter des Occidentaux dans le cadre de recherches, de reportages et de collaborations entre artistes et instituts culturels, des rencontres susceptibles de remettre en cause certains fantasmes associés aux Occidentaux. Néanmoins, en tant que femme blanche mariée, qui de plus ne se présente pas immédiatement à l'œil comme une praticienne hip-hop, notamment par l'adoption du style vestimentaire qui y est associé, ma présence sur le terrain, très visible, suscitait de grandes interrogations. Les personnes interrogées étaient très vite poussées par leur curiosité à me demander ce qui m'avait amenée à étudier ce sujet, qui semblait pourtant si éloigné de mes caractéristiques sociales, ce à quoi je répondais en mettant en avant mes liens antérieurs avec le Sénégal ainsi qu'un intérêt pour la musique rap.

Mes interlocuteurs.trice.s apprécieront, en dépit des innombrables chercheur.se.s déjà présent.e.s sur le terrain, comme je l'ai commenté en introduction, qu'une femme étrangère, occidentale en l'occurrence, s'intéresse à ce sujet. Il m'a semblé que le fait que je m'intéresse à ce sujet renforçait une impression de réussite du rap sénégalais en dehors de ses frontières :

Ils (les pionniers du rap) sont arrivés à faire quelque chose de tellement si grand que voilà, une femme de la Suisse pense que c'est tellement intéressant qu'elle veut faire sa thèse de ça. Pour moi ça c'est génial tu vois. Et pis ça prouve aussi que c'est une culture universelle. Tu t'es pas dit non ça c'est pas ma culture, c'est pas ma musique, je vais parler des riches familles de la suisse (rires).<sup>39</sup>

Le lecteur notera aussi, dans la citation précédente, mon rattachement, en tant que Suisse, à une catégorie sociale élevée, comme si en tant que Suisse, je devais me sentir plus proche des « riches familles ». Le *toubab* porte en outre l'image d'un expert et à ce titre, les artistes me demandaient souvent mon avis sur leur musique ou sur ce que je pensais du Sénégal, donnant une grande importance à mon avis somme toute assez peu informé. D'autre part, entretenir de bonnes relations avec une Occidentale pouvait aussi apparaître comme un gage de prestige, et les artistes cherchaient parfois à m'impressionner ou à montrer une image valorisante. J'ai d'abord expliqué ces discours égocentriques par les codes artistiques du rap selon lesquels il est important de montrer que l'on est « le meilleur » plutôt que par mon statut d'Occidentale, jusqu'à ce qu'Amadou Fall Ba me fasse la remarque suivante durant notre entretien :

Quand j'écoute les interviews, les gens ils jouent trop au malin quoi tu vois ? Et ça ils jouent trop avec les Européens en plus. Quand vous venez ici, ils vont vous faire rêver.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> La couleur « blanc », elle, se dit *xess*. D'autres appellations péjoratives pour désigner les Occidentaux, par exemple dans l'expression *wolof xonq-nopp* (« oreilles rouges »), se basent aussi sur des caractéristiques phénotypiques.

<sup>39</sup> Waterflow (Wagëblé). 2015. Entretien avec l'auteur. Washington, Etats-Unis. 01.10.2015

<sup>40</sup> Fall Ba, Amadou. 2014. Entretien avec l'auteur. Pikine, Sénégal. 03.11.2014



Quand j'ai pris conscience de ces dynamiques, j'ai essayé de les contourner en mettant en avant ma connaissance de la société sénégalaise. En effet, selon des témoignages d'acteurs de ma recherche résidant à l'étranger qui souhaitaient s'investir sur la scène rap au Sénégal, paraître étranger c'est faire croire que l'on peut facilement être trompé. Selon une expression wolof dont m'avait part un collègue sénégalais de l'Ambassade, le Sénégalais est réputé pour arriver à faire croire n'importe quoi à n'importe qui, comme faire croire que le lézard lui appartient. Le fait de ne pas être impliquée dans des rapports marchands avec mes interlocuteur.trice.s ou dans une situation d'encliquage (voir plus loin) m'a, la plupart du temps, permis d'éviter ces situations de manipulation et de tromperie.

D'autre part, tout en étant, la plupart du temps, considérée comme « étrangère », mes interlocuteur.trice.s pouvaient aussi soudainement me décrire comme une « véritable Sénégalaise », selon les comportements ou les connaissances que j'affichais et qui montraient que je connaissais le contexte sénégalais, ou selon ma capacité à me moquer de moi-même ou à me moquer gentiment de mes interlocuteur.trice.s. Comme cet échange le montre :

(> Fla the Ripper) : En fait le jour de mon concert, le vendredi là-bas, y'avais un gars de Washington DC (...) après le show il m'a dit « vraiment tu es déjà grand, mais tu n'es pas super connu. (...) j'aimerais bien prendre une photo avec toi parce que le jour où je dirais que je connais le gars-là les gens vont dire que t'as menti »

(> Auteure) : peut-être qu'il faudrait que je prenne une photo (rires)

(> Fla the Ripper) : voilà. Donc

(> Rex T) : elle est partie pour briller quoi

(> Fla the Ripper) : donc euh (rires) ça c'est une future Sénégalaise hein, bien Sénégalaise, plus que hip-hop.<sup>41</sup>

Quashie (2009) souligne ainsi comment l'adoption de la plaisanterie permet à un Occidental d'atteindre un statut social valorisant au Sénégal. Mais l'usage du rire est aussi une stratégie souvent déployée par l'anthropologue à différentes fins (Morin 2013 ; Salzbrunn et al à paraître). J'ai notamment utilisé le rire pour dissiper les tensions que mes questions pourraient provoquer dans un milieu conflictuel (II, 1). Dans l'exemple précédent, j'utilise le rire pour signaler à l'artiste que je ne suis pas dupe des discours qu'il avance pour se valoriser. En quelque sorte, je lui dis que je ne le considère pas comme une « star » et que je cherche à établir un autre rapport avec lui, une intention qui n'est pas clairement comprise par mes interlocuteurs ici. Néanmoins, le rire a bien servi ici sa mission de rapprochement social. Comme l'écrit Morin (2013 : 11) : « Le rire signale, renforce et peut créer des situations sociales équivoques où les attentes que nous nourrissons sur les intentions d'autrui sont renversées, ceci en fait un dissolvant potentiel de toutes les formes de coordination sociale, et en partie des hiérarchies. »

À continuation, j'évoque trois aspects au travers desquels s'est affirmé ma position d'« étrangère » sur le terrain : la langue pratiquée sur le terrain, l'accès aux secrets et l'hospitalité.

---

<sup>41</sup> Rex T (Alien Zik) et Fla the Ripper. 2015. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 02.02.2015

## 2.1. La langue sur le terrain

Le poète-président Léopold Sedar Senghor, membre de l'Académie française, a accordé au français le statut de langue officielle, à l'indépendance du Sénégal en 1950, via le premier article de la Constitution. Langue officielle dans l'administration et l'enseignement, les usages du français au Sénégal se transforment cependant depuis les années 80. Selon Wolff et Aithnard (2014), seuls 29 % des Sénégalais sont francophones. À Dakar notamment, une autre langue, le wolof, s'est imposée en tant que langue vernaculaire. Selon Cissé (2005), le wolof est maîtrisé par 80 % de la population sénégalaise en tant que première ou deuxième langue. Le wolof est reconnu comme langue nationale, avec le sérère, le peul, le diola, le mandingue et le soninké, depuis 1968. Le wolof est aujourd'hui la première langue utilisée dans les médias, à l'exception de la presse écrite, et dans les déclarations des autorités religieuses et politiques. C'est aussi la langue prédominante utilisée dans les chansons de rap pour deux raisons principales : la volonté des artistes de rap à s'adresser à l'ensemble de la population sénégalaise, et ainsi de ne pas s'aliéner une partie du public qui ne comprendrait pas une autre langue locale, et le fait que le rap soit une musique majoritairement écoutée et produite dans la ville et la région de Dakar, où l'usage du wolof s'est imposé.

Les touristes et résidents étrangers, notamment les étudiants africains originaires des pays francophones d'Afrique de l'Ouest, venus étudier à Dakar ou à Saint-Louis, sont fortement invités à délaisser le français et à parler le wolof (Cherruau 2016 (2012)), ce qui peut limiter les interactions avec des Sénégalais en cas de méconnaissance linguistique. Cette pression à parler le wolof leur est, souvent aussi, incompréhensible, au vu du rôle joué par le français comme lingua franca permettant de communiquer dans le contexte plurilinguistique de nombreux pays Africains. Mon mari guinéen, malgré quelques années passées au Sénégal, n'a que légèrement développé des connaissances en langue wolof et refusait la plupart du temps de parler cette langue. À ses yeux, le non-usage du wolof était un instrument de résistance, notamment face au mépris affiché au Sénégal envers les *Niak*, mot wolof désignant littéralement l'espace au-delà de l'enclos entourant la maison, péjorativement associé aux Africains originaires de pays au sud du Sénégal pour les qualifier de « sauvages ». La rappeuse Moona, auteure de la chanson « *Sénégal-niak* », revendique ainsi ses origines à la fois sénégalaise et béninoise, dans un processus de renversement du stigmat :

Quand on te dit que t'es une *niak* ça veut dire que tu as un caractère revêche (...) alors j'ai dit y'a pas de souci, je m'approprie ce truc, parce que pendant des années ça m'a fait souffrir, je l'avoue<sup>42</sup>.

Au Sénégal, l'usage du wolof apparaît ainsi comme un instrument d'affirmation nationale. Selon Malherbe (1983 ; chez Cissé 2005 : 105) : « Le wolof est une des langues africaines dont l'expansion culturelle est indéniable : elle est et devient chaque jour davantage la langue de communication entre Sénégalais d'ethnies différentes. » L'écart entre les usages du français par la population et son statut de langue officielle évoque aussi la distance entre une élite politique et intellectuelle et le reste de la population.

Ma maîtrise orale du wolof s'arrête à la maîtrise des salutations ainsi qu'à quelques éléments usuels de langage utiles dans l'échange commercial. J'ai davantage développé des capacités de compréhension. Lors de mon premier séjour en 2012, mes activités professionnelles, en tant qu'assistante pour la promotion de la francophonie à l'Ambassade de Suisse, ne me procurèrent pas beaucoup d'opportunités pour développer mon apprentissage du wolof. J'ai approfondi mes

---

<sup>42</sup> Moona. 2015. Entretien avec l'auteur. Amitié 2/Dakar, Sénégal. 20.01.2015

connaissances du wolof classique au cours de mon deuxième séjour, sans forcément pouvoir les mettre en pratique dans un contexte où un wolof urbain, teinté d'emprunts linguistiques, domine. Ayant fait écouter des extraits d'entretien à une étudiante sénégalaise vivant en Suisse, mais parfaitement wolophone, elle a eu beaucoup de mal à comprendre certains des accents de mes interlocuteur.trice.s. Certains emprunts linguistiques au français et à l'anglais participent dans la plupart des cas, mais aussi de manière quelquefois trompeuse, à la compréhension de ce qui est dit.

Les entretiens que j'ai effectués ont donc eu majoritairement lieu en français. À quelques exceptions près, les échanges n'ont pas buté sur ce choix linguistique, la plupart de mes interlocuteur.trice.s ayant effectué des études universitaires en Lettres.

Les remous suscités par l'organisation du Sommet de la francophonie à Dakar en novembre 2014 m'ont cependant permis de m'interroger sur le rôle de la langue utilisée dans les rapports entretenus avec mes interlocuteur.trice.s ainsi que sur mes données. Selon certains rappers, l'organisation du Sommet de la francophonie à Dakar était le symbole de l'impérialisme français :

La francophonie c'est le moyen pour asseoir la domination française sur les anciennes colonies. Tous ceux qui prendront part à ce sommet sont en train de cautionner ce que la France est en train de faire à l'Afrique.<sup>43</sup>

Dans ce contexte, j'ai été amenée à régulièrement préciser que si je parlais le français, avec un accent plus « français » que « suisse », j'étais bien une citoyenne de ce dernier pays, ce qui présentait l'avantage de me défaire partiellement de certaines tensions propres au contexte postcolonial.

Pour d'autres, en revanche, l'usage du français ne comportait pas en soi de dimension idéologique, mais revêtait une dimension pratique :

Le français, qu'on le veuille ou pas, c'est une langue déjà d'affaires. Et lui par exemple il (mon mari) nous vient de la Guinée, tu viens de la Suisse, je viens du Sénégal, essayons de parler chacun sa langue on va pas s'entendre ici. Tu vois. Soit on parle anglais ou bien on parle le français ou bien même, si vous comprenez wolof, on parle wolof. Au moins il faut qu'on parle une langue. Là le français est l'occasion de se faire entendre, de se faire comprendre à trois.<sup>44</sup>

Dans la plupart des cas, l'usage du français n'a donc en soi pas posé problème tant qu'il permettait l'intercompréhension. Cependant, c'est ma non-maîtrise du wolof qui m'a gardé en dehors d'échanges potentiellement intéressants. Il m'est ainsi arrivé à de multiples reprises durant ma recherche qu'un de mes interlocuteur.trice.s m'invective en wolof, se ravisant bien vite en se remémorant soudain que je ne le parlais pas. Les conversations collectives s'effectuaient aussi dans la plupart des cas en wolof, avec quelques passages en français, des conversations dans lesquelles je pouvais saisir quelques bribes d'informations sans réussir à interagir.

Les obstacles posés par cette méconnaissance linguistique m'ont aussi amené à m'interroger sur la position des rares rappers qui faisaient le choix de rapper dans d'autres langues que le wolof, tiraillés entre les attentes d'un public local et leur désir de toucher d'autres publics. L'opinion largement partagée chez les artistes de rap est que le rap sénégalais doit d'abord se rapper en wolof. D'autre part, l'usage d'autres langues locales, comme le peul ou le sérère est très minoritaire, ce qui a pour conséquence d'invisibiliser les appartenances ethniques des artistes. Au cours de mon terrain, un seul artiste, Pul Art Bi, dont le nom signifie « le peul », a mis en évidence ses appartenances ethniques, notamment par l'utilisation de la langue peule et au travers d'une

---

<sup>43</sup> Keur Gui. 2014. Entretien avec l'auteur. Ouest Foire/Dakar, Sénégal. 20.10.2014

<sup>44</sup> Fall Ba, Amadou. 2014. Entretien avec l'auteur. Pikine, Sénégal. 27.10.2014

chanson dédiée à sa région d'origine, le Fouta, dont la population est majoritairement Peule. Par contraste, les appartenances religieuses des artistes sont davantage exprimées et visibilisées (cf. II, 3).

Certain.e.s interlocuteur.trice.s ont préféré utiliser l'anglais plutôt que le français à certains moments de l'entretien, suggérant la mise en exergue d'appartenances à une culture anglo-saxonne. C'est par ses langues internationales que les artistes, notamment dans les chansons, évoquent certains thèmes (Auzanneau 2001). Ma non-maîtrise du wolof m'a ainsi menée à être attentive à des problématiques en adéquation avec mes questions de recherche. Par la langue se donnent à voir des conceptions du monde et des ressources à disposition pour l'atteindre : « Les langues sont pourvues de valeurs sociales et symboliques et de fonctions qui sous-tendent les motivations de leur emploi dans le cadre de l'interaction et sont liées à l'expression d'identités plurielles et variables des locuteurs » (Auzanneau et al. 2002 : en ligne).

## 2.2. L'accès aux secrets

Afrikan King et moi nous sommes rencontrés chez un ami commun, le producteur Ama Diop, fin janvier 2015. C'est grâce à lui que j'ai pu joindre ce rappeur par téléphone et lui demander un entretien, ce que nous avons fait la semaine qui a suivi. Je me suis rendue seule aux Parcelles Assainies, quartier périphérique dakarois, où nous avons effectué l'entretien dans sa maison familiale, dans sa chambre, en compagnie de Flyscko, un artiste qui collabore avec lui. Durant l'entretien, et alors que je lui demandais innocemment pourquoi il n'habitait plus à Baltimore, là où résidait aussi Ama Diop aux États-Unis, il m'a répondu :

(> AK) : ouh Baltimore long story (ris, tape dans ses mains)

(> Auteure) : on a le temps hein, si tu veux me raconter

(> AK) : waouh Baltimore waouh man, Baltimore y'a beaucoup de choses qui sont passées à Baltimore. Trop de choses man. J'avais des amis là-bas, like, avant on vendait (souple) les sacs-là de marque, Louis Vuitton, Gucci, Prada

(> Auteure) : mais des contrefaçons ?

(> AK) : contrefaçons exactement on vendait ça là-bas<sup>45</sup>

Il m'a ensuite parlé de son arrestation, et du fait qu'il n'avait pas informé ses proches de ses activités illégales. La révélation d'un secret qu'il cachait à sa famille n'est pas intervenue ici dans le cadre d'une relation de confiance qui s'est construite sur la longue durée. En revanche, c'est ma position d'extériorité au terrain, par la possibilité offerte de s'exprimer sur certains sujets sans jugement de valeur et l'absence de conséquences qui en découleraient, qui m'a permis d'avoir accès à certains secrets.

Cette interprétation, selon laquelle les « outsiders » auraient davantage accès aux secrets, puisque l'anthropologue n'aurait aucune raison d'utiliser cette connaissance contre les enquêté.e.s, apparaît chez Aguilar (1981). C'est aussi la raison pour laquelle certain.e.s interlocuteur.trice.s m'ont pris à partie pour témoigner de ce qui, à leurs yeux, n'allait pas dans le rap sénégalais, ou au Sénégal en général. En tant qu'interlocutrice étrangère, j'étais jugée

---

<sup>45</sup> Afrikan King. 2015. Entretien avec l'auteur. Parcelles Assainies/Dakar, Sénégal. 15.02.2015

comme n'ayant pas sur ces questions une opinion déjà bien établie et qu'il était donc possible de me convaincre ou de me rallier à leur opinion. Par ailleurs, l'interlocuteur occidental est largement perçu par les Sénégalais.e.s comme plus « ouvert » que leurs compatriotes, en ce qu'on lui prête des opinions moins conservatrices, notamment parce que les Occidentaux seraient en général moins croyants (cf. II, 3) et qu'ils auraient une plus grande connaissance de ce qui se passe à l'étranger.

Chez Diawara (1985), le fait pour le chercheur local d'être pris dans des normes et obligations sociales locales, par les relations qui le lient aux autres membres de sa société, constitue l'inconvénient majeur « d'être du cru » et limite son accès aux secrets et aux savoirs. Ma position d'« Outsider » signifiait aussi, non seulement le fait de ne pas être tenue à certaines règles, et l'acceptation que je puisse en outre même pas les connaître, mais aussi le fait de ne pas être située dans un réseau de relations. Je pouvais ainsi non seulement avoir accès aux secrets, mais aussi aux non-dits, notamment dans l'expression de rivalités. Je pouvais ainsi aborder des questions sensibles, puisque mes interlocuteur.trice.s ne pouvaient m'accuser d'entretenir des conflits dont je pouvais ne pas avoir idée, et ainsi comprendre les raisons de certaines rivalités, qui pouvaient d'autant plus s'exprimer que le seul élément dont disposaient mes interlocuteur.trice.s pour me situer était le moyen par lequel j'avais pu les contacter, et donc dans la plupart des cas la relation que nous avions en commun (cf. II, 1), leur permettant de penser que j'étais « de leur côté ».

### 2.3. L'hospitalité : don et contre-don

Les Sénégalais se targuent de leur sens de l'hospitalité. Mes interlocuteur.trice.s m'ont toujours reçu avec courtoisie, avec une boisson préparée ou achetée en mon honneur et que j'étais invitée à boire pendant l'entretien, ou en étant invitée à partager le repas. Ces règles d'hospitalité s'exprimaient aussi sous la forme de dons de cadeaux et d'argent, comme lorsque le producteur Ama Diop a payé mon ticket de bus entre Baltimore et New York. Si ces gestes d'hospitalité m'étaient destinés en tant qu'invitée dont le passage n'est que transitoire, ils m'étaient aussi destinés en tant que femme, puisque la construction des genres au Sénégal se manifeste aussi par une dépendance financière normée<sup>46</sup> de la femme envers l'homme. Serais-je restée plus longtemps au Sénégal que les interlocuteur.trice.s auraient peut-être fini par se lasser et par ne plus avoir les moyens de pourvoir à mes besoins à chacune de mes visites. Cependant, ces dons pouvaient aussi être compensés par l'intérêt que je leur manifestais et peut-être motivés par ce que ma présence pourrait leur procurer en retour. Mes interlocuteur.trice.s ont par exemple parfois émis l'idée d'une collaboration par laquelle je pourrais les aider, en tant qu'ancienne stagiaire de l'Ambassade de Suisse, à obtenir des financements et des subventions. J'ai répondu à ces sollicitations en leur avouant mes compétences limitées dans le domaine et n'ai pas pris part à une telle démarche. Encore aujourd'hui, je m'interroge sur le bien-fondé de cette décision de non-collaboration que je me suis posée comme principe. Pouvais-je prendre part à des démarches qui faisaient partie des phénomènes étudiés ? Je pensais ainsi que ma contribution devait se limiter au domaine de la recherche. J'ai donc tenté à ma manière d'aider mes interlocuteur.trice.s en leur procurant des informations ou en leur donnant accès à mes données.

---

<sup>46</sup> Selon Biaya (2001), la crise économique et urbaine traversée par le Sénégal depuis les années 90 entraîne des répercussions sur les rapports de genre, incluant aussi une augmentation du chômage masculin, et donc une place de plus en plus importante des femmes comme chefs de famille. Expérience faite, et notamment dans les ménages les plus pauvres, les femmes sont impliquées dans une multitude d'activités économiques, en parallèle de leurs activités domestiques, qui leur permettent de compléter la contribution financière de l'homme.

Cependant, il m'était difficile d'envisager que des interlocuteur.trice.s dont je connaissais les difficultés économiques utilisent leur argent pour moi, qui bénéficiait d'une situation financière stable et infiniment meilleure que la leur. J'ai néanmoins fini par comprendre qu'au Sénégal, et dans d'autres pays d'Afrique de l'Ouest, comme j'en ai fait l'expérience en qualité d'hôte de ressortissant.e.s africain.e.s dans d'autres contextes, la norme sociale veut que l'invité.e soit l'objet de toutes les sollicitations, quoi qu'il en coûte à l'hôte. J'ai donc toujours accepté ces dons sans contrepartie en veillant à ce que mes besoins puissent facilement être comblés. J'ai aussi souhaité restituer ces dons en achetant des albums et des billets de concert. Cependant, la plupart des albums que je possède m'ont été donnés par les artistes, malgré mes réticences. Dans ce cas, les artistes m'ont expliqué que nous, autrement dit les gens qui s'intéressaient à leur travail, les soutenions déjà par le seul fait de s'intéresser à eux.

Le statut d'« insider » ou d'« outsider » ne caractérise pas simplement l'anthropologue en fonction de sa proximité supposée à son sujet. Ce statut est en effet appelé à varier en fonction des registres identitaires mis en avant par mes interlocuteurs, que ce soit pour m'inclure dans leur monde ou m'en exclure. En cela, comme le défendait Forster (2012) : « nous sommes tous des insiders-outsidiers ». Ainsi, comme Narayan (1993) l'a remarqué, même le plus « natif » des anthropologues crée de la distance vis-à-vis de son terrain par la pratique même de l'ethnographie. Dans cette troisième partie de ma discussion sur les conditions d'élaboration de mon terrain, je discute des rapports impliqués par ma position sur le terrain en tant que chercheuse.

### 3. Une chercheuse parmi les artistes

L'arrivée du chercheur sur des terrains « difficiles », dont l'accès se révèle délicat, peut mener à retravailler sa position de manière stratégique. À l'inverse, quand l'accès à un terrain est « ouvert », quelles sont les marges de manœuvre à disposition du chercheur pour négocier sa position sur le terrain ? Au cours de ce projet, j'ai toujours défini ma recherche de manière assez vague, en disant que je m'intéressais au rap sénégalais. Mon premier terrain au Sénégal bénéficiait de cette définition en ce qu'il s'agissait dans mon esprit d'un terrain exploratoire. Je cherchais à ne pas me fermer des portes. Néanmoins, la largesse de cette entrée en matière ainsi que l'habitude des artistes à rentrer en contact avec des personnes intéressées par leur activités artistiques me menèrent à m'interroger sur le statut de chercheuse en rapport à deux autres statuts possibles : la journaliste et la musicienne/chanteuse.

Au travers de conversations avec mon conjoint, par les attentes qu'il projetait sur ma recherche en tant qu'ancien journaliste Web, ainsi que des attentes des interlocuteur.trice.s, se sont révélées de profondes ruptures et continuités avec le métier de journaliste, une interrogation spécifiquement en adéquation avec des terrains effectués dans les métiers de l'art. L'entretien, comme première méthode de récolte des informations, a entretenu cette confusion. C'est donc d'abord par l'explication de l'usage de l'entretien, et ma disponibilité, que j'ai tenté d'introduire une position de chercheuse, comme lors de mon deuxième entretien au Sénégal :

(> PPS) : Euh toi c'est comme ça que tu fais les recherches les interviews t'es super relax hé

(>Auteure) : (Rires)

(> PPS) : y'a moins de stress quoi (...)

(>Auteure) : ça sert à rien d'être stressé non ? (Rires)

(>mon mari) : ouais bon il veut dire par là que ouais y'a d'autres qui viennent ils tendent le micro le micro c'est comme la tête du lion ils

(> Flexo) : qui ont l'air sérieux

(>Auteure) : mais c'est une autre démarche aussi. C'est ce que c'est bien que je vous fasse passer ça parce que c'est une démarche sur la durée quoi. Si aujourd'hui on peut pas parler de certaines choses c'est pas grave on parlera plus tard. Après c'est si vous vous êtes disponibles à garder ce contact-là sur la durée parce que moi je suis toujours je veux dire l'album je veux le voir faire quoi (rires) (...)

(> Flexo) : y'a Rex (membre du groupe de rap Alien Zik) qui dit qu'à ce moment-ci il est à l'unité 21 avec sa femme ils sont allés voir des parents (...)

(>Auteure) : pas de souci

(> Flexo) : toute façon après moi je serais en contact avec lui on va s'entendre dès que ce sera possible moi je te préviens

(>Auteure) : tu sais moi c'est ma vie en ce moment donc tu m'appelles je viens y'a pas

(> Flexo) : y'a pas de souci<sup>47</sup>

À d'autres occasions, j'ai introduit la démarche de l'entretien comme une conversation qui serait enregistrée pour mon usage personnel et qui ne ferait pas l'objet d'une publication dans l'immédiat. La question de la durée est apparue comme un élément important dans la différenciation entre mon travail et celui de journaliste. J'ai ainsi insisté à de nombreuses reprises sur le fait que le résultat de l'échange ne serait diffusé que suite à l'écriture du travail final de thèse.

Un autre aspect important de cette périodicité fut la remise en cause de l'objectif de l'échange en tant que moyen de promotion de l'artiste. Sur les réseaux sociaux ainsi que dans les médias auxquels j'ai été conviée, comme lors d'un entretien d'un rappeur à la radio, j'ai évité autant que possible l'instrumentalisation de ma présence à des fins de promotion. J'ai accepté, à contrecœur, l'usage ponctuel de la vidéo pendant des entretiens. Ces quelques vidéos, filmées par mes interlocuteur.trice.s ou leur entourage, avaient pour objectif déclaré de participer à leur promotion. Peu importait les thèmes évoqués dans la vidéo, le simple fait de montrer que quelqu'un d'extérieur s'intéressait à leur travail pouvait permettre aux artistes de se mettre en avant. Ce matériel promotionnel avait à leurs dires plus de valeur que la promotion qu'ils pourraient réaliser eux-mêmes face caméra.

C'est dans ce cadre, et comme le lecteur l'aura déjà remarqué, que je n'ai pas anonymisé les déclarations des interlocuteur.trice.s tenus lors des entretiens. Je considère ainsi que les déclarations réalisées dans ce cadre ont été faites à titre de leur statut d'artiste ou d'acteur culturel, raison pour laquelle j'utilise ici leur pseudonyme d'artiste. Néanmoins, si mes propositions d'anonymisation ont été rejetées, j'ai opté pour l'anonymisation de propos susceptibles de faire du tort à mes interlocuteur.trice.s, dans le sens par exemple de nourrir des inimitiés déjà existantes entre artistes, notamment quand l'identité de l'auteur.e des propos ne rajoute rien à la compréhension scientifique. Il en va de même des propos tenus lors de conversations informelles

---

<sup>47</sup> PPS 2014. Entretien avec l'auteur. Rufisque, Sénégal. 10.10.2014

ou lors d'observations avec ces mêmes personnes ou avec des personnes qui n'avaient pas été informées de ma position de chercheuse. Dans ces cas, je ne révèle pas l'identité des personnes afin de ne pas entrer en contradiction avec l'image publique que ces personnes souhaiteraient donner d'elles-mêmes.

La limitation de l'instrumentalisation de mon travail en tant qu'outil de promotion, tout en me permettant de m'affirmer comme chercheuse, eut aussi pour effet délétère de limiter l'intérêt que les artistes pouvaient tirer de ma démarche, notamment après un premier entretien. Car si l'on m'ouvrait des portes, les artistes ne semblaient tolérer ma présence que dans un but précis et pour un moment ponctuel. J'ai tenté de contrer cet effet en multipliant les lieux de co-présence spontanée. Ainsi, l'artiste ne pouvait pas limiter mon accès au terrain selon l'intérêt qu'il avait à ce que je sois présente ou non. J'ai ainsi eu l'expérience, d'abord douloureuse à accepter, mais que j'ai fini par ne pas prendre personnellement, de constater que certains artistes mettaient en place des stratégies d'évitement afin de ne pas accepter cette co-présence. Ces stratégies d'évitement consistaient par exemple à se rendre injoignable ou à simuler leur absence permettant ainsi de se soustraire à l'entreprise de recherche.

La deuxième catégorie à laquelle je n'ai pas correspondu en tant que chercheuse était celle de chanteuse/musicienne. Au cours de plusieurs conversations, le producteur Ama Diop a entrepris de m'expliquer les notions d'échelle musicale et de gamme, m'expliquant que le rap sénégalais n'avait pas, à son avis, réussi à s'appropriier sa propre identité sonore (cf. II, 2). Ma difficulté à assimiler ses notions musicologiques l'a, de façon amusante, dans un processus de retournement du statut d'expert, amené à proclamer que « décidément je ne savais rien ». A surgi là un des grands doutes de ma recherche : l'absence de ces connaissances me mènerait-elle à passer à côté de certains éléments de compréhension ? Selon une tendance observée par Bigenho (2008) l'anthropologue qui n'est pas musicien lui-même est considéré comme étant limité dans sa compréhension du fait musical.

L'apprentissage est une des méthodologies de recherche utilisées par les ethnomusicologues (Stobart 2008). Mais la pratique du rap s'apprend-elle ? Selon Traïni (2008), cette pratique reposerait en grande partie sur le Do-It-Yourself et sur l'expérimentation. Mon apprentissage de la production de la musique rap s'est donc fait sur le tas. J'ai pu assister à des séances d'enregistrement, de prise de voix, de mixage et de répétition sans toutefois comprendre tous les aspects du processus ni comprendre les subtilités du mixage et du mastering. Tout comme une grande partie des acteur.trice.s de la scène musicale sénégalaise, j'ai expérimenté l'apprentissage de la production musicale par le tâtonnement, le mimétisme et l'observation. J'ai aussi participé à plusieurs ateliers, dans le cadre du Festival Made In ainsi que dans le cadre d'ateliers de formation fournis par Next Level, un programme d'échange américain du bureau des affaires culturelles et éducatives, destiné à de jeunes artistes de rap pour acquérir les bases de la pratique du rap. À Next Level, il s'agissait pour les participant.e.s, certain.e.s confirmé.e.s, comme la rappeuse Toussa, d'apprendre à poser leur voix sur la musique, la modulant selon les émotions qu'ils souhaitaient faire passer, et à respecter le découpage des rimes, appelé *bars*. L'observation de cet atelier m'a permis, tout en constatant la mainmise de l'expertise américaine sur la pratique du rap, d'acquérir un savoir sur le rap qui est rarement explicité comme tel.

La forme musicale rap est caractérisée par un *breakbeat*, solo de percussions joué sur 4 temps. Les temps sont assez communément marqués par un son clair comme celui d'une caisse claire ou d'une cymbale suivit par un son plus grave comme celui d'une grosse caisse. Le break est répété sur l'ensemble d'un morceau, ce qui n'est pas unique au rap. Cette répétition s'appelle



un « loop ». La deuxième caractéristique du rap est la façon dont l'interprète délivre des couplets sous une forme mi-chantée mi-parlée sur le *beat*. Chaque couplet est composé par un nombre pair de *bars* (« barres »), plus communément 8 ou 16 *bars*, dont la composition rythmique peut prendre plusieurs formes. Voici un exemple de couplet en 8 barres par le rappeur américain Kendrick Lamar :

1. Goddamn I feel amazing/48damn I'm in the matrix/
2. My mind is living on cloud 9/and this nine is never on vacation/
3. Start up that Maserati/and VROOM VROOM I'm racing/
4. Popping pills in the lobby/and I pray they don't find her naked/
5. And I pray you niggas is hating/shooters go after Judas/
6. Jesus Christ if I live life/on my knees ain't no need to do this/
7. Park it in front of Lueders/next to that Church's Chicken/
8. All you pussies is losers/all my niggas is winners/<sup>49</sup>

Le flow de l'interprète, la façon dont la voix est posée sur le rythme, *beat*, doit permettre au son et à la voix de s'imbriquer, chaque barre correspondant à deux temps. Le flow peut être rapide ou lent selon le nombre de syllabes que l'interprète parvient à poser sur chaque temps. La technique réside sur la capacité à respecter le rythme tout en jouant avec ses ruptures (Vettorato 2013). Dans l'extrait précédent par exemple, la première barre ainsi que les deux dernières contiennent 14 syllabes (lignes 1,7 et 8). Dans la ligne 2, le rappeur accélère le flow, en plaçant 19 syllabes, ce qui l'amène à se comparer à la vitesse d'une voiture sportive (ligne 3).

L'acquisition de ces connaissances s'effectue aussi par l'acquisition de capacités auditives à reconnaître et à découper le rythme. Le producteur Ama Diop ainsi que la majorité des artistes travaillent à l'oreille, d'où leur difficulté à expliciter par les mots certains jugements. Qu'est-ce qui fait qu'une chanson est jugée de bonne ou de mauvaise qualité, en fonction de son mixage par exemple ? Selon Titon (1997 : 87) : « fieldwork is no longer viewed principally as observing and collecting but as experiencing and understanding music ». Cette citation nous renvoie à la nécessité, dans le domaine de la musique, de façon évidente, mais aussi dans tous les domaines de l'anthropologie, à prêter attention aux aspects non visuels d'une recherche anthropologique avant tout focalisée sur l'écriture et sur l'image. Dans le domaine de l'étude musicale, et du rap spécifiquement, cette focalisation sur l'écriture s'est traduite par une focalisation sur les paroles. Chez Feld (1996), le son est central à la fabrication du sens, à la connaissance, à l'apprentissage de la vérité. Tout au long de mon terrain, j'ai ainsi été amenée à livrer mon appréciation de la musique, selon les demandes effectuées par les artistes. Ces écoutes collectives m'ont amenée à performer une écoute attentive des chansons par l'usage de certaines postures corporelles. Penchée en avant, l'oreille en direction de la musique, le regard fixé vers le bas, dans le vide, je mettais alors en scène une posture corporelle signifiant ma concentration sur la musique. Ma tête, elle, signifiait des petits hochements au rythme de la mesure, une façon de « bouger » au rythme de la musique et d'être synchronisée avec elle. L'écoute de la musique devient ainsi une expérience corporelle (Weidman 2012). Ces postures corporelles performaient une connaissance de la musique hip-hop, une façon d'écouter avec le corps et non seulement avec l'oreille, de ressentir la vibration, avec pour but intentionnel de démontrer ma

---

<sup>48</sup> Le « / » renvoie au marquage des temps. Parce que les textes de rap sont une structure rythmique avant d'être un énoncé écrit, j'indiquerai tout au long de ce travail le découpage du beat par ce procédé. Je ne chifferais les bars que quand je ferai allusion dans le texte à une ligne en particulier.

<sup>49</sup> Kendrick Lamar. 2012. « Backstreet Freestyle ». *Good kid M.A.A.D city*. Top Dawg Entertainment/Aftermath/Interscope Records. CD

connaissance de la musique rap et de ses codes. Ils ne me permettaient pour autant pas d'exprimer une expertise technique de la qualité du mixage musical ou de la technique du flow. Et même si c'était clairement leur attente, je n'ai jamais estimé que mon rôle soit de livrer un avis personnel sur la musique des artistes. Par ailleurs, les (rares) fois où j'ai livré un avis personnel, les artistes m'ont demandé d'explicitier mes propos, en comparant leur musique à celle d'autres artistes. C'est aussi à travers les sensations corporelles que sont rendues compréhensibles les pénibilités de la production artistique en tant que travail : les longues heures passées au studio de nuit à la recherche d'une mélodie ou à perfectionner le mixage, les séances de répétition, le moment stressant des « balances » avant les concerts, la (parfois très longue) attente avant le passage sur scène qui mène à une perte d'énergie, qu'il s'agit de retrouver par un ensemble de mises en condition physique. Si la pratique artistique est communément associée à l'amusement, vivre avec les artistes ces moments de travail, c'est aussi expérimenter des moments d'ennui et d'attente, source d'une grande lassitude physique et mentale. En tenant compte des autres sens que celui de la vue dans ce travail, il s'agira moins d'analyser en profondeur les liens entre les sens et leurs significations sociales (Classen 1997) que d'être attentive à l'utilisation du corps dans la performance de la musique rap.

En revanche, mon exploration, préalable au terrain, du rap sénégalais, afin de retenir les noms des principaux artistes, des chansons et des albums les plus connus, a été cruciale dans l'établissement d'une certaine crédibilité auprès de mes interlocuteur.trice.s, tout comme mes connaissances préalables en tant qu'amatrice sur le rap français, américain et africain. Mes interlocuteur.trice.s me demandaient fréquemment si je connaissais tel ou tel artiste, ou si je comprenais tel ou tel terme, une connaissance qui se présentait pas comme évidente pour une femme blanche, même si elle s'intéressait au rap. Cette démonstration de mes connaissances en tant qu'amatrice de rap a permis de rassurer mes interlocuteur.trice.s de ma compréhension des éléments de discours et de leurs significations sous-jacentes.

Parée de cet arsenal méthodologique pour comprendre la production d'un savoir construit par ma position sur le terrain en tant que femme occidentale, anthropologue et amatrice de musique rap, il me fallait ensuite développer les concepts qui allaient me servir de grille d'analyse aux expériences vécues, entendues et ressenties sur le terrain.



## Chapitre 2 : Déchiffrer le terrain

### Approcher les milieux musicaux par la « scène »

Dans la diversité des concepts envisagés pour analyser les pratiques musicales, que ce soit celui de « monde de l'art » (Becker 2008) ou de « champ » (Bourdieu 1992), j'ai opté pour le concept de « scène ».

Le concept de scène a d'abord été utilisé par les professionnels de la musique avant d'être repris par Barry Shank (1994) et par Will Straw (1991), en rapport à l'étude des « musiques populaires »<sup>50</sup> dans le contexte américain. De façon générale, la scène peut se définir, selon Bennett et Peterson (2004), comme un espace dans lequel s'effectue la rencontre entre des musiciens et leurs audiences, qui, par le partage de leurs goûts musicaux, définissent collectivement leur musique par rapport à d'autres musiques. Straw (2014) distingue entre « scènes ouvertes » et « scènes restreintes », ces dernières correspondant peu ou prou à la définition de Bennett et Peterson (Op. Cit.) en renvoyant à une définition comme ensemble de gens, de pratiques et d'objets qui gravitent autour d'un objet ou d'un domaine culturel particulier.

D'autre part, la scène ne renvoie pas, comme les concepts de « subculture » ou de « tribu », communément utilisés pour se référer à des pratiques musicales en lien avec des catégories générationnelles ou de genre (Bennett 1999), à des groupes homogènes, mais à des groupes dynamiques, mouvants et ouverts sur le monde.

Pour autant, les concepts de « monde de l'art » et de « champ » ne sont pas tout à fait écartés. D'abord, le concept de « monde de l'art » permet de mettre l'accent sur la dimension collective de la création artistique. Pour Becker, il ne peut y avoir d'œuvre artistique s'il n'y a pas d'autres acteurs que l'artiste pour l'exposer, l'interpréter, la critiquer, la vendre, etc. Becker définit alors le « monde de l'art » comme « a network of people whose cooperative activity organised via their joint knowledge of conventional means of doing things, produces the kind of art works that art worlds are noted for » (Becker 2008 [1984] : xxiv). Autrement dit, chez Becker, l'art est un travail comme les autres, un travail qui, pour être effectué, exige une collaboration entre différents acteurs, organisée par des conventions. Ces conventions régissent aussi ce que ce collectif définit comme travail, à savoir l'art lui-même, ainsi que la valeur attribuée à leur travail. La littérature sur le concept de « scène », en insistant sur la « rencontre », ne prend ainsi pas assez en considération l'aspect de « collaboration » ou même de « co-élaboration ». D'autre part, le concept de « scène » ne permet pas d'envisager la diversité des acteurs impliqués, en se contentant d'une distinction entre « musiciens » et « audiences ». Or, en analysant la création artistique comme une dimension collective se donne à jour l'importance cruciale de toute une série de personnes qui entourent l'artiste et qui lui permettent de s'adonner à son art, ce que Becker nomme les « personnels de renfort ».

Le concept de « champ » a quant à lui été appliqué par Bourdieu à la littérature dans *Les Règles de l'Art*, pour constater l'autonomisation d'un espace social consacré à la production littéraire. Par autonomisation, Bourdieu désigne « la capacité interne (du champ) à se doter soi-même d'un principe de différenciation et d'auto-organisation » (1992 : 93), autrement dit à exister de façon indépendamment d'autres espaces sociaux. Le champ est structuré par « un système relationnel et différentiel (champ de forces) où chaque agent occupe une position plus ou moins dominante/dominée et plus ou moins innovante/conservatrice liée à son capital accumulé de légitimité

---

<sup>50</sup> L'adjectif « populaire » se réfère ici à un intérêt pour les processus d'industrialisation de masse de genres musicaux.

spécifique (capital symbolique)» (Dirkx, en ligne<sup>51</sup>), et lutte pour imposer sa propre définition du principe fondateur de cet espace social. De même que dans la littérature, il sera question de luttes autour de la définition de l'« écrivain » ou de la « littérature », dans le rap il sera question de luttes autour de la définition du « rappeur » et du « rap » que ses acteurs tenteront d'imposer à partir de leurs positionnements artistiques, mais aussi leurs ressources/capitaux. Le concept de « champ » complète ainsi celui de « monde de l'art », en ce qu'il permet de penser la façon dont tous les acteurs ne collaborent pas de façon égale. Ou comme le dit Bourdieu lui-même, « ce qui fait défaut (dans la théorie des mondes de l'art) (...) ce sont les relations objectives qui sont constitutives de la structure du champ et qui orientent les luttes visant à la conserver ou à la transformer » (1991 : 4). Le concept de « scène », quant à lui, ne met pas non plus en lumière l'importance cruciale des rapports de pouvoir.

Malgré ses limites, le concept de « scène » a été choisi pour la façon dont elle permet à mon sens d'explorer comment les pratiques musicales sont organisées autour de certains espaces sociaux et géographiques. Les études sur les scènes musicales envisagent la production d'un genre musical en rapport à la notion de « localité ». La question de la territorialité du fait musical permet de prendre en considération l'impact des industries locales, à savoir l'ensemble des infrastructures matérielles situées sur un territoire délimité. La notion de scène rend ainsi compte de la dimension collective de l'activité musicale et ses articulations avec les dimensions économiques de cette activité (Constantini 2015). Ces infrastructures déterminent en effet, en grande partie, comme je le montrerai dans le prochain chapitre, les conditions de production de la musique. Selon Cohen, l'étude des scènes locales peut ainsi montrer comment les univers musicaux « proviennent de, interagissent avec, et sont inévitablement affectés par les facteurs physiques, sociaux, politiques et économiques qui les entourent » (Cohen 1991 : 342, ma traduction<sup>52</sup>).

L'intérêt pour le territoire présente aussi un intérêt pour une approche spatiale des identités sociales. Plusieurs projets scientifiques ont d'ailleurs pour objectif de cartographier les géographies du rap à travers le monde. Selon Katya Deve (2017), auteure d'une thèse et d'un blog sur les géographies du hip-hop : « La cartographie des géographies spatiales et sonores du hip-hop aide à révéler l'importance du local dans la formation de communautés hip-hop ancrées et virtuelles. L'analyse des dimensions sonores et spatiales de la musique et de la culture hip-hop apporte une nouvelle compréhension des significations culturelles, générationnelles et géographiques du son » (ma traduction<sup>53</sup>, en ligne). Comme le souligne Guillard (2014), le concept de scène permet de montrer comment l'ancrage d'une pratique artistique dans certains espaces peut avoir des conséquences sur celles-ci, en faisant émerger des normes artistiques par rapport auxquelles les artistes doivent se situer.

Néanmoins, cet intérêt pour le territoire présente aussi une de ses principales limites (Hesmondhalgh 2005). Si pour Guibert (2008), la scène n'établit pas les collectifs musicaux dans des espaces sociaux clos ou comme « espace culturel isolé » (Kaiser 2014 : 137), le concept n'en renvoie pas moins à un espace circonscrit par des frontières. Chez Guibert (Ibid.), la scène est définie par les comportements collectifs liés à un courant musical sur un territoire localisé tandis que Kaiser (2009 : 50) la décrit comme « espace culturel délimité sur un territoire par un ensemble d'activités, de lieux et d'institutions autour d'une culture musicale commune ».

---

<sup>51</sup> Paul Dirkx. « Champ », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/37-champ>, page consultée le 27 novembre 2018.

<sup>52</sup> Citation originale: "originate within, interact with, and are inevitably affected by physical, social, political and economic factors which surround them"

<sup>53</sup> Citation originale: « Mapping the spatial and sonic geographies of hip-hop helps reveal the importance of the "local" in the formation of both grounded and virtual hip-hop communities. Analysis of the sonic and spatial dimensions of hip-hop music and culture brings new understandings of the cultural, generational, and geographical meanings of sound ».

En revanche, chez Straw (2014), la scène n'est pas forcément localisée, car elle peut se matérialiser dans un circuit dispersé et global d'institutions. Bennett et Peterson (2004) distinguent, eux, entre des « scènes locales », définies par l'interaction entre producteurs, musiciens et groupes dans un espace délimité et une période de temps spécifique, des « scènes translocales », définies par l'interaction entre des « scènes locales » éloignées géographiquement, et des « scènes virtuelles ».

Selon Kaiser (2014), la notion de scène est clé pour envisager les mises en relation entre le « local » et le « global », car la scène locale est forcément transformée par les évolutions d'une industrie musicale globale. Les scènes acquièrent par exemple une valeur symbolique, par la reconnaissance au niveau mondial de lieux qui se caractérisent par la pratique de certains genres musicaux (Whiteley et al [Eds.] 2005). Pour Bennett et Peterson (2004 : 3) : « L'industrie a besoin de scènes pour favoriser de nouvelles formes d'expression musicale et donner à ses produits le vernis de l'authenticité tandis que les scènes profitent de la technologie, du CD à Internet, créée par l'industrie musicale ». Le concept de scène renvoie ainsi à des conceptions du « local » et du « global » qu'il s'agirait de problématiser pour pallier aux ambiguïtés du concept.

### **La scène musicale, à l'imbrication du « local » et du « global »**

Pour Trémon (2012), les notions de « local » et de « global » renvoient à un questionnement fondamental de l'anthropologie sur le besoin de rendre compte de l'insertion du terrain ethnographique étudié dans « un ensemble de relations plus vastes et dans une durée plus longue que l'ici et le maintenant appréhendés par l'enquête ethnographique » (250). Ce questionnement a notamment débouché sur la remise en cause des terrains classiques de l'anthropologie et l'émergence de nouvelles méthodologies pour appréhender le « global » : multisite (Marcus 1995), étude de cas étendue (Gluckman 1961). Ces différentes méthodologies s'accordent sur le fait que le global ne peut être saisi que dans ses déclinaisons locales. Robertson (1995) a nommé « glocalisation » la façon dont des produits et processus globaux sont réappropriés dans les contextes locaux. Pour les détracteurs du couple local/global, ces études tendent à reproduire une séparation qui instaure le local comme terrain et le global comme modèle explicatif, érigeant la globalisation en processus autonome, transcendant et susceptible d'imposer sa volonté au local. Le problème provient du fait de considérer le « local » et le « global » comme deux ordres de grandeur ou comme deux échelles spatiales, une dichotomie qui renforce la naturalité des phénomènes étudiés (Guy 2009). Le « local », déstabilisé par l'arrivée de phénomènes extérieurs, recevrait, se réapproprierait ou résisterait à un « global ». Selon Amselle (2000), les théories de la globalisation reposent ainsi sur un partage entre « sociétés closes » et « sociétés ouvertes » alors même que l'idée de « société close » est une construction anthropologique qui a facilité l'analyse extensive d'un terrain aux frontières délimitées. En soi, « global » et « local » ne peuvent donc renvoyer à des réalités distinctes. Plusieurs auteurs (Trémon 2012 ; Guy 2009 ; Iwabuchi 2002 ; Inda et Rosaldo 2007) plaident ainsi pour une analyse relationnelle entre « local » et « global » plutôt que pour une opposition entre différentes échelles.

Selon Iwabuchi (2002 : 44), « une analyse convaincante de l'inégalité de l'interdépendance mondiale devrait aller au-delà d'une opposition binaire global/local. Le fonctionnement du pouvoir culturel global ne peut être trouvé que dans la pratique locale, alors que la refonte et l'appropriation culturelles au niveau local ont nécessairement lieu dans la matrice des forces d'homogénéisation

globale » (ma traduction<sup>54</sup>). Dans une approche constructiviste sur les phénomènes dits « locaux » et « globaux », Guy (2009) les considère comme deux registres de discours et non comme des ordres de grandeur qui s'imposent à l'analyse des phénomènes étudiés et que le chercheur tenterait de capter. Pour Trémon (2012), les catégories « global » et « local » doivent émerger de l'empirie et non adoptées a priori comme catégories d'analyse : « c'est au cours de l'enquête que les propriétés scalaires doivent être découvertes. L'attention conférée à la production des échelles dans le cours des relations sociales permet de saisir les stratégies d'extension ou de rétraction scalaire menées par les acteurs en fonction des ressources dont ils disposent et des échelles pertinentes auxquelles ils situent leur sphère d'appartenance » (264). Chez Salzbrunn (2016), le sociologue Ludger Pries définit la glocalisation comme un des sept idéaux types de processus d'internationalisation, en se référant à ses travaux antérieurs. Ce concept permet selon cet auteur de penser la dialectique entre globalisation et localisation, et de répondre à une critique, adressée aux études de la globalisation, selon laquelle l'aspect territorial y est largement ignoré. Selon Pries, la glocalisation permet ainsi de prendre en considération l'établissement de nouvelles frontières locales et donc des mécanismes nouveaux d'inclusion et d'exclusion, là où le paradigme de la globalisation mène à célébrer la suppression de frontières.

Dans cette acceptation processuelle des notions de « local » et de « global », les échelles de grandeur sont convoquées par les acteurs pour se situer dans les relations sociales et s'en servir comme levier d'action. L'analyse relationnelle des catégories du local et du global rejoint alors une analyse processuelle des identités.

Dans sa revue de la littérature en ethnomusicologie, Timothy Rice (2007) constate une croissance de la thématique du lien entre musique et identité à partir des années 80. Le concept d'« identité » est en vogue dans les recherches en sciences sociales depuis les années 60<sup>55</sup>, associé à l'émergence des politiques de l'identité aux États-Unis (luttres pour les droits civils, mouvements gays et lesbiens, etc.). Ces politiques sont l'expression de collectifs se définissant comme des « minorités » pour revendiquer des droits au nom de leur appartenance à un groupe spécifique. En réalité, l'émergence du concept d'« identité » en sciences sociales doit beaucoup à ce contexte précis. Si l'« identité » apparaissait alors comme utile pour analyser l'émergence d'un registre de reconnaissance des différences, le concept d'« identité » a depuis été critiqué, notamment dans le cadre des études en migration, par la façon dont le concept véhicule une conception de ce qui « définirait l'individu de façon certaine, authentique » (Cuhe 2010 : 99).

Selon Frith (2004), les liens effectués entre musique et identité sont sous-tendus par « le présupposé que les sons doivent d'une façon ou d'une autre “refléter” ou “représenter” les gens » (108, ma traduction<sup>56</sup>) alors que l'analyse devrait précisément se concentrer sur la façon dont la musique « produit » les appartenances sociales : « la musique travaille concrètement pour donner é différents gens différentes identités » (Ibid: 125, ma traduction<sup>57</sup>).

Chez Brubaker (2002), « la tendance au groupisme » désigne la tendance à prendre comme allant de soi l'existence de groupes différenciés, à l'homogénéité interne et aux limites extérieures définies, qui constitueraient la réalité sociale, seraient les principaux protagonistes des conflits et serviraient d'unité fondamentale de l'analyse plutôt que comme donnée à analyser. La question de

---

<sup>54</sup> Citation originale: « a convincing analysis of the unevenness of global interconnectedness should go beyond a global-local binary opposition. The operation of global cultural power can only be found in local practice, whereas cultural reworking and appropriation at the local level necessarily takes place within the matrix of global homogenising forces ».

<sup>55</sup> Le psychologue Erik Erikson est le premier à utiliser le concept d'« identité » pour étudier les phases du développement de l'être humain en 1959 dans *Identity and the Life Cycle* (New York: International Universities Press, 1959).

<sup>56</sup> Citation originale: “the assumption that the sounds must somehow “reflet” or “represent” the people”

<sup>57</sup> Citation originale: “music works materially to give people different identities”

l'« identité » dans la musique rejoint ainsi la problématique de l'étude de groupes dits ethniques pris comme unités évidentes d'analyse et d'observation, et caractérisés par une culture spécifique, un dense réseau de solidarité et une identité partagée (Wimmer 2008).

Cependant, la critique du concept d'« identité » en tant que catégorie d'analyse se heurte à son utilisation comme catégorie d'expression, de revendication et d'action, alors même que le monde apparaît de plus en plus « fragmenté » et « déterritorialisé » : « Même à l'apogée de la mondialisation, ce qui persiste est le renforcement plutôt que l'affaiblissement des attitudes à l'égard des origines territorialisées. En d'autres termes, les récits sur les “racines”, tels qu'ils sont utilisés par des personnes qui font correspondre les identités aux localités de naissance, renforcent des modernités particulières de sang et de nationalité » (Clarke 2004, citée par Capone 2004 : 11, ma traduction<sup>58</sup>).

Les théories ethniques de l'identité, formulées par Barth (1998 [1972]), permettent de comprendre ce renforcement des registres de l'identité, non comme un paradoxe, mais comme le résultat de l'expression constamment renouvelée de caractéristiques culturelles érigées en différences significatives entre groupes, permise par l'augmentation des situations d'interaction.

Chez Stokes (2004), la musique est reconnue comme le support de « l'existence de catégories identitaires dans l'activité musicale » dans un contexte qui « perpétue les inquiétudes relatives à l'érosion des pratiques et des identités locales » (373). Car, la musique « fournit des moyens par lesquels les personnes reconnaissent les identités et les lieux, et les frontières qui les séparent — des moyens par lesquels les ethnies et les identités sont construites et mobilisées » (Stokes 1994 : 5, ma traduction<sup>59</sup>). Dans les mots d'Amselle (2005), l'époque artistique actuelle est marquée par « l'oscillation entre mondialisation d'une part et repli identitaire de l'autre » (10).

Le « local » et le « global » émergent ainsi comme deux registres possibles d'identification et de différenciation par la musique. Dans les études sur la musique rap, les catégories de « local » et de « global » ont souvent été mobilisées. Mitchell (2001) explique par exemple comment le hip-hop « est devenu un véhicule d'affiliations pour la jeunesse global et un global retravaillant les identités locales » (1, ma traduction<sup>60</sup>).

Pour Forman (2013), l'analyse historique et culturelle des phénomènes globaux est un des domaines les plus rapidement investis par les études contemporaines sur le hip-hop à travers les États-Unis (Chang 2005 ; Hess 2009), mais aussi sous l'angle des processus de réappropriation locale de références globales dans différents pays (Durand 2003 ; Condry 2006 ; Pardue 2008 ; Miliani 2002 ; Baker 2005 ; Bender 2007 ; Saucier 2011 ; Fernandes 2003 et 2011).

Pour étudier « les chemins de la globalisation culturelle » du hip-hop, Condry s'est intéressé aux clubs, définis comme des lieux de performance, de socialisation et de réseautage entre le Japon et le global. Il essaie ainsi de saisir comment le hip-hop change, est réinterprété et se transforme par et dans de nouveaux contextes.

Perry adresse « les dynamiques socioculturelles impliquées dans le trafic et la diffusion de la musique rap et de la culture hip-hop au niveau mondial » (2008 : 636, ma traduction<sup>61</sup>). Il s'intéresse plus particulièrement au rôle du hip-hop dans la construction d'une « identité noire diasporique globale », en comparant les exemples du rap produit à Cuba, en Afrique du Sud et au Brésil. Le rôle du hip-hop dans la construction d'une identité diasporique a aussi été étudié par Alim (2005), qui pose

---

<sup>58</sup> Citation originale : “Even in the midst of globalization, what persists is the strengthening, rather than the weakening of attitudes towards territorialized origins. In other words, “roots” narratives, as they are used by people that align identities with localities of birth, reinforce particular modernities of blood and nationhood”

<sup>59</sup> Citation originale: “provides means by which people recognise identities and place, and the boundaries which separate them – means by which ethnicities and identities are constructed and mobilized”

<sup>60</sup> Citation originale: « has become a vehicle for global youth affiliations and a global for reworking local identities”

<sup>61</sup> Citation originale : “the sociocultural dynamics involved in the trafficking and spread of rap music and hip-hop culture globally »



comme nouvel agenda de recherche d'explorer le rôle du hip-hop dans la création de réseaux musulmans à travers le globe. Fernandes (2011) cherche les caractéristiques qu'ont en commun les artistes hip-hop de différentes scènes musicales, en Australie, au Venezuela, aux États-Unis et à Cuba pour comprendre ce qu'est la génération hip-hop comme communauté d'intérêts et de sentiments partagés. Pour Wise (2008), l'étude du hip-hop est une parfaite illustration de phénomènes de globalisation culturelle. D'une culture populaire spécifiquement afro-américaine, le hip-hop se serait localisé pour exprimer les revendications de ses différents protagonistes, mais a aussi participé à diffuser les thèmes de revendication afro-américains. Selon les mots de Lipsitz (1994) : « La popularité mondiale de la culture hip-hop a peut-être été la manifestation la plus importante de la culture postcoloniale à l'échelle globale. [...] Il fait émerger une communauté par la performance et décrit des relations réelles et imaginaires entre des personnes qui parlent des réalités du déplacement, de la désillusion et du désespoir créées par l'économie d'austérité du capitalisme postindustriel » (36, ma traduction<sup>62</sup>).

Cependant, la majorité de ces études, en prenant pour carcan le « local » et le « global » comme principales catégories d'analyse, contribuent à une réification de la séparation entre le « local » et le « global » comme ordres de grandeur. D'un côté, il y aurait le local, défini par une forme de rap pratiquée à une échelle territoriale locale ou nationale, en opposition ou en dialogue avec le « global », défini comme la forme de rap telle qu'elle est pratiquée aux États-Unis. Il s'agit alors de comprendre comment différents contextes se réapproprient un modèle dominant globalisé, le rap américain, et le transforment dans différents contextes.

De telles études sur l'appropriation d'un mouvement musical, arrivé des États-Unis, qui aurait trouvé son expression proprement locale, ont aussi été effectuées pour le Sénégal. Herson (2011) souligne ainsi comment, à la fin des années 80, le rap tel qu'il est pratiqué au Sénégal s'inspire de ses modèles et se rappe en français et en anglais, des langues parlées par une minorité de la population sénégalaise. Cette imitation des modèles étrangers s'exprime notamment au travers des noms portés par les groupes et l'apparence vestimentaire. Puis, progressivement, le wolof et d'autres langues locales s'imposent comme les langues majoritairement utilisées par les rappeurs. Ce changement de langue implique alors une transformation du message et de la cible, avec l'intention de s'adresser à la population sénégalaise. Pour d'autres auteurs, cette appropriation se révèle par le puisement des rappeurs dans des références spécifiquement africaines comme celle du griot (Tang 2012). Cette rhétorique existe en effet chez des groupes de rap sénégalais, tels que Daara J et Wagëblë, qui invoquent l'héritage africain et ses connexions avec la diaspora outre-Atlantique, comme dans le refrain de la chanson « Boomerang » de l'album du même nom : « Né en Afrique, grandi en Amérique, le rap n'a dû faire qu'un tour »<sup>63</sup>. Le problème posé par ces recherches serait alors de considérer le wolof et le griotisme comme des éléments « culturels » intrinsèques au « local », qui permettraient aux rappeurs de se réapproprier une musique globale, étrangère au contexte. Suivant une approche relationnelle du local et du global, la langue wolof ainsi que le griotisme deviennent des éléments que les artistes mobilisent comme étant rattachés au « local », dans le cadre de processus de différenciation vis-à-vis d'une forme musicale dont ils estiment qu'elle domine le marché musical actuel.

---

<sup>62</sup> Citation originale : « The global popularity of hip-hop culture has been perhaps the most important recent manifestation of post-colonial culture on a global scale. [...] It brings out a community into being through performance, and it maps out real and imagined relations between people that speak to the realities of displacement, disillusion, and despair created by the austerity economy of post-industrial capitalism ».

<sup>63</sup> Daara J. 2003. « Boomerang ». *Boomerang*. BMG France. CD

Catherine Appert (2016) défend en revanche, à l'inverse de Tang (Op. Cit.), que la plupart des rappeurs sénégalais se rattachent avec les origines américaines du hip-hop et se distancient de façon critique vis-à-vis de la figure griotique. Il me semble que ni le rapprochement ni la distanciation vis-à-vis de la figure griotique ne caractérise plus que l'autre une forme de rap sénégalais « locale ». Ces deux postures caractérisent plutôt des stratégies utilisées par les artistes dans des processus de différenciation situationnels. Ainsi, les artistes comme Daara J Family et Wagëblë ont fait appel à un rapprochement avec la figure griotique parce qu'elle leur permettait de mettre en valeur le caractère « africain » de leur musique sur un marché musical international du rap, perçu comme dominé par les tendances américaines. En revanche, la distanciation avec la figure griotique fait sens pour les artistes qui se projettent dans un marché musical sénégalais, perçu comme dominé par le genre musical mbalax qui entretient des affinités avec le griotisme. Dans le premier cas, les artistes se réclament du registre du « local » vis-à-vis de logiques perçues comme « globales ». Dans le deuxième cas, les artistes se rattachent au « global » vis-à-vis d'une distanciation avec ce qu'ils rattachent au « local ». On ne peut en revanche pas conclure qu'une stratégie est davantage insérée dans le « local » qu'une autre.

Quand Niang souligne « le caractère hybride d'une jeunesse adepte d'un hip-hop tout aussi hybride qui se construit à la croisée du local et du global, en puisant à la fois dans ce qu'elle pense être la source d'une affirmation différentielle en termes de modèles (ceux du hip-hop), tout en étant des "Sénégalais authentiques" attachés à leur religion considérée dès lors comme une valeur intrinsèque » (Niang 2010a : 66), il affirme bien comment le local (ici l'Islam) et le global (ici le hip-hop) sont des registres utilisés par les artistes pour exprimer tantôt une affiliation, tantôt une distanciation, vis-à-vis de certains modèles. Pour Fouquet (2008), le *Bul Faale* est un mode d'énonciation de « l'appartenance à la société mondiale » bien plus qu'un jeu de mimétisme, à travers des procédures de « mise en objet » et de présentation de soi.

Les discours sur l'« identité sénégalaise » du rap galsen seront alors envisagés comme des discours d'identification à des échelles spatiales différentes, le « local » et le « global » dans le cadre d'établissement de frontières entre groupes construits comme différents, entre le « nous » et le « eux ». Pour finir, les acteurs n'effectuent pas ces discours identitaires dans le vide. Tout processus d'identification fonctionne ainsi en dialectique avec des processus de catégorisation (Jenkins 2008), par lequel des individus ou des collectifs reprennent ou se distancient d'une catégorisation qui leur est assignée. Les artistes de rap galsen sont ainsi soumis à une multiplicité de catégorisations, de la part d'autres artistes, des médias et de ce qu'ils perçoivent comme l'opinion de la société sénégalaise. Ces catégorisations sont aussi le résultat d'imaginaires qui situent les centres du rap dans les villes occidentales et marginalisent les artistes africains de rap, provoquant en retour une multiplicité de discours identitaires.

Pour ces raisons, il ne sera pas question dans ce travail de livrer une définition du rap sénégalais, mais bien plutôt de rendre compte des registres d'identification multiples utilisés par les acteurs pour affirmer une identité propre du rap sénégalais, en fonction d'enjeux situationnels internes à la scène rap « locale ».

## Vers une scène musicale translocale : Transnationalisme et « mobility turn »

Sur la base des réflexions sur le concept de scène et sur le concept de glocalisation, j'adopte ici une définition de la « scène musicale », appliquée au cas du rap sénégalais, comme un ensemble de personnes, organisées en réseau, qui définissent collectivement, mais pas de manière égale, leur musique par rapport à d'autres musiques, notamment en fonction de normes (ou de conventions) rattachées aux différentes expériences des lieux investis dans le cadre de leur pratique musicale.

Trois éléments significatifs précisent mon approche de la scène. En premier lieu, je me distancie de l'analyse selon laquelle la création musicale est le produit de la géographie du lieu où elle est produite. L'analyse des déterminants socio-économiques d'un lieu et de la façon dont ils impactent la production musicale ne peut faire fi de l'analyse des lieux tels qu'ils sont vécus par les acteurs. Guibert (2012) a développé le concept de « scène vécue » pour désigner la façon dont les acteurs de la scène se la représentaient à partir de leurs expériences de certains lieux (salles de concert, etc.) et des personnes qu'ils avaient l'habitude de croiser dans ces lieux.

En deuxième lieu, je laisse de côté la notion de scène comme rencontre entre audiences et artistes, en ce qu'elle est basée sur une dichotomie entre le public comme ceux qui écoutent la musique (réception) et les artistes, comme ceux qui la produisent. Les observations réalisées sur le terrain m'ont ainsi conduit la perméabilité des frontières entre les deux, liée d'une part à la grande quantité de membres du public impliqués eux-mêmes dans la production de musique rap, à la présence fréquente d'artistes parmi les membres du public et à l'accessibilité des artistes dans la vie quotidienne. Autrement, la rencontre entre artistes et audiences peut se faire au-delà des lieux expérimentés comme ceux de la scène rap. À titre d'exemple de cette perméabilité, j'ai pu rencontrer un amateur de rap, donc le surnom était « le vieux », qui écrivait des chansons depuis des années, mais ne s'était que rarement produit sur scène. Il connaissait Ndongo D de Daara J Family grâce à Momoshady, fondateur du site Jokkotest, permettant d'acheter de la musique en ligne. Momoshady produit des *beats* pour des artistes de son quartier à partir de bandes-son trouvées sur Internet. Il fait office de manager de divers groupes de son quartier qu'il s'était proposé, sans que cela se concrétise, de me faire rencontrer. Momoshady et « le vieux » connaissaient tous deux Ndongo D de Daara J Family, qu'ils visitaient fréquemment dans son studio. Quand je leur ai demandé s'ils avaient demandé un coup de pouce à Ndongo D pour se faire connaître, ils m'ont répondu qu'ils n'avaient pas osé. Pourtant, d'autres artistes aujourd'hui reconnus, comme Canabasse, se sont fait connaître par ce moyen. Une connaissance commune a ainsi transmis une cassette de Canabasse à Ndongo D qui lui a proposé de venir enregistrer dans leur studio Bois Sakré. Canabasse s'est arrangé pour le faire en présence des membres du groupe et ceux-ci, convaincus, ont ensuite produits sa mixtape *DK South*, diffusée en 2007. Si le statut de l'« artiste de rap » existe (cf. II, 1), ce statut est moins lié à la pratique elle-même qu'à la production d'un régime de singularité qui dérive de processus de notoriété et de reconnaissance.

En troisième lieu, mon approche admet que la scène n'est pas délimitée par un territoire dont les frontières sont fixes. Dans les termes de Turbé (2014), il s'agit de comprendre à quel moment et à quel endroit les acteurs qui expriment une appartenance à une scène locale estiment être à l'intérieur ou à l'extérieur de celle-ci. Poser la question des limites géographiques de la scène, au travers des « déplacements » de membres de public chez cette auteure, c'est remettre en question une vision en vase clos des scènes locales. Ainsi, plutôt que de postuler un local délimité par des frontières préexistantes aux individus et à leurs pratiques, je prends en considération comment les pratiques et les représentations de la mobilité peuvent reformuler les territoires du rap sénégalais.

Les (im)mobilités impliquées dans la production de rap sénégalais sont abordées à l'aide des concepts développés au sein des études sur le transnationalisme et du « mobility turn ».

La théorie transnationale (Glick-Schiller et al [eds.] 1992) s'érige sur une volonté de dépasser le nationalisme méthodologique (Wimmer et Glick-Schiller 2003) qui a contribué à occulter les liens sociaux existant au-delà des frontières nationales et à naturaliser l'État-nation comme espace social. Les frontières de l'État-nation correspondent alors aux frontières du « local » investigué par le chercheur. Le paradigme transnational a mis l'accent sur la construction d'un champ de relations sociales à travers les frontières et sur la construction d'une identité et d'un territoire issus de la circulation. Vertovec (1999) a défini la notion de transnationalisme comme « les liens et interactions multiples entre les gens ou les institutions par-delà les frontières des États-nations » (447, ma traduction<sup>64</sup>). Dans les études sur les migrations, ce paradigme a permis de rompre avec une conceptualisation de la migration comme « rupture » et a d'abord permis d'envisager les liens établis par les migrants entre leur pays « d'origine » et leur pays « d'accueil ». Concernant le Sénégal, les pratiques transnationales qui ont le plus retenu l'attention des chercheurs sont les pratiques des entrepreneurs économiques, réalisées sur le modèle de la confrérie mouride (Bava 2003 ; Riccio 2003, 2006 ; Kane 2011 ; Mbengue 2008 ; Salzbrunn 2002).

Ces études, plus tard qualifiées de « transnationalisme en sédentarité », ont été critiquées par des approches du « transnationalisme en mobilité » qui se sont attachés à mettre en valeur la non-linéarité du parcours migratoire, en s'intéressant aux pratiques et aux liens transnationaux de migrants en circulation. Ces travaux s'intéressent à des migrations répétitives et cycliques, entre un pays et l'autre, reliant une ville à l'autre, un village à une métropole, souvent sur le monde du va-et-vient entre deux ou plusieurs lieux. D'immigré devant s'intégrer, le migrant devient ici nomade, errant ou encore diasporique, et passe de l'un à l'autre selon les contextes d'installation et les liens qu'il produit. Ces travaux envisagent différentes modalités migratoires, au-delà d'une définition de la migration comme déplacement impliquant un changement de résidence sur la longue durée (selon l'OIM il faut que ce changement de résidence soit supérieur à un an pour être qualifié de migration).

Parallèlement à ces approches émerge le paradigme du mobility turn (Sheller et Urry 2006 ; Cresswell 2010) qui entreprend de décroiser l'analyse des pratiques de mobilité, en se défaisant notamment de la distinction entre « mobilité » et « migration ». Connotée de façon positive, la mobilité est ainsi souvent perçue comme nécessaire au développement des carrières professionnelles, notamment dans le monde académique ou économique. La mobilité désigne alors la grande capacité de circulation de populations qui profitent de moyens de transport fiables et rapides. Elle est associée à la liberté, à la capacité d'agir, à la transgression et au cosmopolitisme (Cresswell 2006). En revanche, la migration a usuellement été associée à la contrainte, pour ceux qui sont amenés à « quitter » leur pays. Le paradigme en mobilité se propose ainsi d'aborder la migration comme une pratique de mobilité parmi d'autres, dans un champ de recherche qui « englobe la recherche sur la mobilité spatiale des humains, des non-humains et des objets ; la circulation de l'information, des images et des capitaux ; ainsi que l'étude des moyens physiques de déplacement tels que l'infrastructure, les véhicules et les systèmes logiciels permettant le déplacement et la communication » (Sheller 2014 : 791, ma traduction<sup>65</sup>). D'autre part, la mobilité ne concerne pas que les pratiques physiques de mobilité, mais implique aussi la mise en dialogue des pratiques, des perceptions et des représentations imaginaires du mouvement (Ortar et al 2018).

Néanmoins, comme il a été souligné par ces auteurs, les recherches sur la migration et la mobilité spatiale ne se croisent en réalité que très peu : malgré la volonté des théoriciens du « mobility

---

<sup>64</sup> Citation originale: "multiple ties and interactions linking people or institutions across the borders of nation states"

<sup>65</sup> Citation originale : « encompasses research on the spatial mobility of humans, non-humans, and objects; the circulation of information, images, and capital; as well as the study of the physical means for movement such as infrastructure, vehicles, and software systems that enable travel and communication to take place »

turn » de rompre avec la dichotomie entre « migration » et « mobilité », « mobilité » et « migration » apparaissent encore comme deux catégories descriptives différentes dans les études sur la migration. Dans les études sur la musique également, les recherches ont porté tantôt sur la mobilité comme intégrante à la vie professionnelle des artistes et des professionnels de la culture, tantôt sur les musiques réalisées en contexte de migration ou par des migrant.e.s. Ma recherche tente de pallier les limites soulevées de part et d'autre par l'analyse conjointe de la mobilité et de la migration (Sheller 2017) par le prisme musical. C'est en partant d'un ensemble de personnes défini par la pratique d'une activité commune plutôt que par un statut migratoire ou par une appartenance nationale que j'ai pu être attentive à l'existence de multiples pratiques de mobilité.

J'ai distingué entre différentes pratiques de mobilité en fonction de leur temporalité. La temporalité est ainsi apparue comme médiatisant les rapports des personnes mobiles aux différents espaces traversés, impactant leurs pratiques transnationales et translocales. Ces pratiques de mobilité tirent ainsi leur signification de la dynamique entre ancrages spatiaux et déplacement, entre sédentarité des uns et mobilité des autres, et produisent des formations transnationales situées entre localité et mobilité (Dahinden 2010). Les six modalités de mobilité rencontrées sont la migration, la migration de retour, les mobilités circulatoires, les mobilités « en étoile » (Moret 2009), les mobilités pendulaires et les immobilités. Ces termes sont utilisés comme des catégories d'observation basées sur les pratiques au moment du terrain.

Par migration, j'entends décrire les expériences d'acteurs qui ont inscrit leur résidence en dehors du Sénégal dans le temps long.

Par migration de retour, il s'agit de s'intéresser au retour de protagonistes de la scène au Sénégal après un changement de résidence à l'étranger sur le temps long.

Je comprends sous le vocable de « mobilités circulatoires » les mobilités qui mènent les acteurs à effectuer des séjours de longue durée en dehors du Sénégal pendant lesquels ils ne font que traverser les espaces visités sur une durée très courte.

Par mobilité « en étoile », je décris, dans la lignée de Moret (2009), les allers-retours entre une localité et plusieurs destinations sur des séjours généralement très courts. Il s'agit par exemple d'un artiste qui se rend dans un pays A depuis le Sénégal, qui y retourne après un court séjour puis qui, quelques jours après, se rend dans un pays B, puis encore dans un pays C, etc.

Enfin, par mobilités pendulaires je décris les pratiques d'acteurs mobiles qui transitent régulièrement entre deux espaces donnés.

Ces différents types de mobilité sont des pratiques qui ne s'excluent pas l'une l'autre. Au contraire, elles peuvent se succéder dans la trajectoire d'un même individu. Cependant, je montrerais que ces différents types de mobilité sont le résultat des positions des acteurs au sein d'une scène marquée par des « relations sociales qui impliquent la production et la distribution du pouvoir », tout comme ces mobilités participent en retour à maintenir ces relations sociales (Cresswell 2006 : 4). Parler de « mobilité » c'est en effet mettre l'accent sur les inégalités d'accès à la mobilité. La mobilité est définie comme un capital et un facteur de différenciation sociale (Cresswell 2010). Pour cet auteur, l'inégalité d'accès à la mobilité dérive de « relations sociales qui impliquent la production et la distribution du pouvoir » (Cresswell Ibid. : 14). Kaufmann et al (2004) désignent par « motilité » la capacité à être mobile en tant que ressource d'insertion sociale et comme dimension de la stratification sociale. Urry (2007) développe quant à lui la notion de « network capital » pour insister sur les relations sociales auxquelles les mobilités donnent accès, des relations sociales qui sont à la source de bénéfices. Chez Le Menestrel (2012), la mobilité permet d'accéder à des mondes sociaux différenciés sources d'opportunités professionnelles et de fabrication d'une notoriété locale.

Dans cette configuration, les représentations du mouvement sont hiérarchisées : certaines de ses mobilités entraînant par exemple plus de prestige que d'autres. Considérer la migration comme une modalité de mobilité parmi d'autres comporte une grande portée heuristique en ce qu'elle permet de comprendre précisément en quoi elle n'est pas considérée tout à fait « comme les autres » en ce qu'elle implique des transformations statutaires importants et met en jeu des processus d'inclusion et d'exclusion. En effet, l'identification de l'individu à la migration, plutôt qu'à la mobilité, s'accompagne aussi d'un rapport différent à l'altérité (le fait de se sentir comme un étranger) et d'une assignation à un statut juridique (permis B ou C en Suisse, permis de séjour, permis étudiant, etc.) (Ortar et al 2018). Le parti-pris de ce travail est de considérer la migration comme une modalité de mobilité parmi d'autres, tout en envisageant la singularité posée par la migration dans la continuation de l'activité artistique.

Enfin, la prise en compte des mobilités ne doit pas conduire à ignorer la prévalence des immobilités ainsi que la quotidienneté de l'immobilisme et de l'empêchement à circuler dans de nombreux parcours de vie (Timéra 2009 ; Rinaudo 2017).

Dans cette recherche, l'imaginaire de l'« exportation » (qui peut se définir comme la capacité pour l'artiste et le rap sénégalais dans son ensemble à être reconnu à l'étranger) est apparu comme constitutif d'asymétries de pouvoir entre ceux qui s'« exportent » et ceux qui ne s'« exportent » pas. Je verrais ainsi comment, tandis que certains mécanismes et ressources permettent à certains de se mouvoir, elles contraignent en revanche d'autres à l'immobilisme. Les parcours individuels de ces individus révèlent ainsi, dans les termes de Ortar et al (2018), « la production d'inégalités multisituées et la complexité des relations entre mobilité sociale et spatiale ».

Plusieurs recherches ont par ailleurs montré que mobilité et immobilité sont les deux phases d'une même dynamique (Dahinden 2009) ou encore d'un même « régime de mobilité » (Glick-Schiller et Salazar 2013). La prise en compte de la diversité des (im)mobilités impliquées dans la pratique artistique permet alors d'envisager comment différentes situations d'(im)mobilité, à travers la manière dont elles déterminent les liens des individus aux espaces, impacte les positionnements des acteurs sur la scène, et leur capacité à peser sur les processus de définition du « rap galsen ».

Ainsi, par-delà les (im)mobilités, ses différents acteurs contribuent, de manière inégale, à peser sur les processus de définition d'une musique dans laquelle ils se reconnaissent, aboutissant à l'exploration de la scène rap comme « espace social translocal ». Ce concept, développé par Salzbrunn (2004 : 469), désigne « le résultat de nouvelles formes de délimitation qui consistent en partie en, mais vont également au-delà, des frontières géographiques ou nationales. Ces espaces translocaux mènent à de nouvelles sources d'identification et d'action basées sur des systèmes de référence locaux et mondiaux spécifiques » (ma traduction<sup>66</sup>).

Si le translocalisme des « scènes musicales » a déjà été envisagé (Bennett et Peterson 2004), il ne s'agit pas ici, dans le sillage des critiques développées sur l'opposition spatiale entre « local » et « global » de constater les liens entre une scène « locale » délimitée par les frontières du Sénégal et d'autres scènes « locales ». Le « local » peut être défini comme la ville ou le quartier, mais il peut aussi s'exprimer à des moments particuliers dans des espaces définis. Le translocalisme consiste alors à envisager comment les circonstances locales structurent les réseaux et pratiques migrantes transnationales et agit comme une sorte de transnationalisme ancré ou d'un transnationalisme par le bas (Smith et Guarnizo 1998).

---

<sup>66</sup> Citation originale: "the result of new forms of delimitation that partly consist in, but also reach beyond, geographic or national boundaries. These translocal spaces are leading to new sources of identification and action based on specific local and global reference systems"

Sur la base de 18 ans de recherches empiriques sur les pratiques transnationales des migrants sénégalais, notamment en Suisse, à Paris et à New York au travers de l'organisation d'évènements religieux et politiques, Salzbrunn rend ainsi compte de l'importance des ressources locales dans l'organisation de ces évènements : « Les différents États-nations dans lesquels les migrants circulent sont toujours importants, en particulier en termes de droit de résidence et d'administration, mais l'environnement local très spécifique change de lieu en lieu dans un contexte national et doit être connu en détail afin d'organiser des activités religieuses ou évènements politiques » (Salzbrunn 2004 : 491, ma traduction<sup>67</sup>).

Cette approche localisée lui permet de comprendre comment les migrants mettent en avant leurs appartenances ethniques, nationales, religieuses et culturelles selon le contexte dans lequel les évènements festifs prennent place, en les analysant comme des stratégies d'insertion dans l'espace urbain (Salzbrunn 2013). Ces évènements festifs font émerger des nouvelles localités, au-delà des frontières géographiques nationales, dont les références sont locales aussi bien que globales (Salzbrunn 2004).

Il s'agit alors de considérer la façon dont les mobilités des acteurs et actrices impliqués dans la production du rap galsen, que ce soit dans le cadre d'une expérience de vie à l'étranger ou d'évènements particuliers pour lesquels certains artistes sont amenés à effectuer des mobilités peuvent être à l'origine de liens sociaux qui transcendent les frontières locales de la scène rap au Sénégal et produisent de nouvelles formes d'identification et d'action. En d'autres termes, il s'agit de comprendre comment les mobilités de la pratique artistique musicale du rap sénégalais tissent des « communautés translocales » qui ne se définissent pas par leur appartenance à une Nation ou à une ethnie.

## Méthodes

### 1. Le tout-terrain

Si la scène rap sénégalaise est ancrée sur certains territoires, Dakar et sa « banlieue » principalement, les mobilités des interlocuteur.trice.s que j'ai retracé montre que la scène se déploie en-dehors des frontières sénégalaises. Ces mobilités ont demandé que je me rende moi-même mobile, que ce soit à Dakar, où les lieux traversés par mes interlocuteur.trice.s furent multiples, ou à l'étranger. Comme précisé en introduction, les artistes interrogé.e.s dans le cadre de cette recherche sont, soit des artistes vivant au Sénégal, dont certains ont été amené.e.s à se déplacer à l'étranger, soit des artistes d'origine sénégalaise installé.e.s à l'étranger. Ces acteur.trice.s, aux expériences d'(im)mobilité diverses, ont pour point commun de positionner leur travail dans le cadre de la scène du rap sénégalais<sup>68</sup>, ce qui m'a poussée à envisager la scène rap sénégalaise par son éclatement entre divers territoires (Moulard 2014).

Pouvant être décrite comme multisite (Marcus, 1995), méthodologie qui consiste à « suivre » ou « tracer » certains phénomènes, je préfère, avec Meyer et al. (2017), parler de « tout-terrain », défini comme le terrain ethnographique qui s'effectue au-delà d'une co-présence partagée sur un lieu unique. L'exploration des différents terrains de la production et de la réception de la musique rap sénégalaise m'a ainsi amenée à suivre un phénomène qui traverse plusieurs lieux, que ce soit à Dakar et au Sénégal,

---

<sup>67</sup> Citation originale: "The different nation states in which the migrants circulate are still important, particularly in terms of residence law and administration, but the very specific local environment changes from place to place within a national setting and needs to be known in detail in order to organise religious or political events »

<sup>68</sup> Des rappers d'origine sénégalaise, issus de l'immigration, comme Akon et Booba par exemple, sont apparus dans ce travail à cause de ce que leur succès à l'étranger représente ou pour leur absence de liens avec la scène locale, ce que beaucoup d'acteur.trice.s étudié.e.s leur ont reprochés. Cependant ils ne font pas partie de ce travail puisque leurs stratégies artistiques se situent sur d'autres « scènes » locales, le rap français pour Booba et la scène internationale pour Akon.

ou à l'étranger. Ma démarche, tout en étant, dès le départ, définie comme articulant plusieurs sites de recherche (initialement Dakar, Paris et New York), a aussi permis de saisir des opportunités de sites imprévus. Le choix des nouveaux terrains a été déterminé par les circulations des acteur.trice.s qui se déplacent pour des raisons professionnelles. Plutôt que de prendre note de leurs mobilités telles que racontées depuis le Sénégal, l'analyse prend le parti de privilégier une observation situationnelle des pratiques transnationales et translocales. Les sites choisis ont permis de saisir la multiplicité des situations de mobilité ainsi que de faire des entretiens avec des artistes qui avaient quitté le Sénégal.

En combinant les sites de recherche, j'ai aussi varié les interlocuteur.trice.s, ce qui a exigé une renégociation continue de mon identité de chercheuse. J'explique plus loin (cf. II, 1) comment ma démarche, même en restant à Dakar, a consisté à multiplier les points de vue et les contacts pour ne pas être assimilée à une « clique », dans un milieu aussi compétitif que la scène rap sénégalaise. Sur les sites en dehors de Dakar, j'ai essentiellement retrouvé des interlocuteur.trice.s que j'avais connu à Dakar. J'ai réalisé des entretiens avec des artistes de rap ayant migré en France et aux États-Unis, tout en sachant que je ne disposerais pas des ressources et du temps nécessaires pour m'investir sur tous les terrains de la même façon. Ainsi, ces entretiens ont été menés dans l'optique, non pas de connaître le contexte local, mais de comprendre leurs liens, depuis l'étranger, avec la scène rap sénégalaise. Dans ce cadre, je considère que ce ne sont pas les différents pays, mais bien les individus et leurs mobilités, qui constituent différents « terrains » d'observation. En effet, si l'on envisage que ses différents contextes sont aussi différents lieux où s'articulent les relations sociales des interlocuteur.trice.s, ne pourrait-on pas parler d'un terrain par personne, tout en étant attentif à la façon dont les différents contextes impactent l'expérience vécue par ces personnes ? Dans ces conditions, le « terrain » pourrait aussi être défini comme un lieu de coprésence organisé ou spontané entre chercheur et interlocuteur.trice.s, avec l'impératif d'être « au bon moment au bon endroit » (Gallo 2012). Dans l'incapacité intrinsèque de ne pas pouvoir être partout tout le temps, la démarche a donc consisté à sélectionner de façon stratégique les « bons » sites afin de limiter les dangers de dépasser le temps et les ressources à disposition (Fitzgerald 2006). À cause de ma mobilité, j'ai accepté de ne pas être tout le temps présente aux moments importants pour favoriser les engagements circonstanciels permis par la mobilité et assumer la partialité de ma démarche (Gallo Op. Cit.). J'ai d'ailleurs constaté que mes interlocuteur.trice.s les plus mobiles rencontraient les mêmes difficultés et évoquaient les mêmes regrets de ne pas toujours pouvoir être présent.e.s.

Dans cette recherche, la relation établie, au cours de quelques mois plutôt que sur une période plus longue, peut paraître plus superficielle que celle établie dans le cadre d'une pratique ethnographique classique. D'autre part, cette relation, déjà précaire, a dû être réactualisée dans son prolongement dans de nouveaux espaces, inconnus par moi et maîtrisés par l'interlocuteur.trice. La coprésence physique fut l'objet de négociations dont la difficulté résidait, non pas dans l'acceptation du rendez-vous, mais dans la négociation de la date, du lieu et de la durée du rendez-vous. Ces prises de contact et de rendez-vous furent chronophages dans la recherche et constituèrent l'élément principal de limitation de mon temps sur le terrain. S'y ai fait jour la relation de confiance qui a pu s'instaurer entre moi et mes contacts, puisque la bonne réalisation de mon terrain ethnographique dépendait aussi en partie de la volonté de mes interlocuteur.trice.s à me revoir. La coprésence à un même endroit, donc les conditions d'élaboration du nouveau site, a dépendu de plusieurs considérations concrètes : la personne m'a-t-elle informée de sa mobilité ? Est-elle prête à me donner les informations pour que je la rejoigne ou pour que je la contacte ? Dans ce processus, la personne a ainsi de nombreuses opportunités de se rendre injoignable et de faire en sorte que je ne puisse pas la retrouver. La possibilité même du terrain ethnographique permet ainsi de résoudre en partie la question des rapports de pouvoir



impliqués dans la pratique du terrain ethnographique classique. La justification de la présence du chercheur.se sur le terrain ne dépend plus alors uniquement de son statut, mais bien de sa relation à l'interlocuteur.trice : je suis là, car quelqu'un m'en a donné la possibilité. Cependant, cette posture est aussi difficile à assumer pour le chercheur qui se voit en partie dépossédé de sa liberté d'action et de décision.

Cette combinaison de sites de recherche a donc aussi entraîné une « méthodologie du temps court » (Luca 2017). La mobilité des artistes est elle-même balisée par des temporalités très précises : temporalités de la durée du visa, temporalité de l'évènement. La question du temps a été un défi pour la recherche. En effet, la gestion des temporalités, tant au Sénégal qu'à l'étranger, se faisait sur un rythme peu compatible avec les délais limités de ma recherche et de mes terrains. L'attente en a été un élément important : attente d'une réponse, attente d'un appel, attente que le concert ou l'évènement commence, attente de la personne avant le rendez-vous. Palmer et al (2017) soulèvent comment le fait de faire attendre est une marque de contrôle et de pouvoir. Dans ce cadre, l'acceptation de cette attente par le chercheur est un moyen de renverser les rapports de pouvoir. En acceptant de se mettre au rythme de son interlocuteur.trice, le chercheur montre sa disponibilité ainsi que sa volonté de se mettre au service de la relation : « they (les chercheur.se.s) wait upon another's needs and priorities in a way that supports the other to participate » (Palmer et al Ibid. : 13). Si rentabiliser le temps de recherche a été une préoccupation permanente, j'ai aussi dû apprendre à respecter le rythme de mes interlocuteur.trice.s.

## 2. Entretiens et conversations informelles

Parmi les méthodes utilisées au cours de cette recherche, il y eut des entretiens, compréhensifs et enregistrés, et des conversations informelles restituées dans le cadre du journal de terrain. Les entretiens ont pris pour objet les carrières<sup>69</sup> de mes interlocuteur.trice.s depuis leurs débuts, sous la forme narrative, leurs opinions sur la scène ainsi que leurs trajectoires migratoires (ou de mobilité). Par trajectoire migratoire, je me réfère, à l'image de Schapendonk et Steel (2014), à la reconstitution d'expériences migratoires (ou de mobilités), dans le temps et dans l'espace, qui permettent de saisir comment les pratiques de mobilité s'ancrent à différents moments dans les parcours de vie des artistes.

D'autres thèmes ont surgi selon les idées évoquées par les artistes. Ces entretiens narratifs ont été complétés par des questions thématiques. Sur la base de la sortie récente d'un album par exemple, j'ai interrogé l'artiste sur les contenus des différentes chansons, permettant ainsi de faire émerger des imbrications entre créations artistiques et conventions au sein de la scène. 30 entretiens compréhensifs enregistrés ont été réalisés. La plupart des interlocuteur.trice.s ont été interviewé.e.s une seule fois sur une période d'une à deux heures, certain.e.s ont été interviewé.e.s deux fois. Ce faible nombre d'entretiens par personne s'explique par la volonté d'échapper au discours parfois convenu des artistes en entretien pour privilégier les conversations informelles afin d'approfondir certains points.

Ces entretiens ont été retranscrits intégralement et codés à l'aide d'une analyse de contenu thématique. Les codes ont émergé de façon inductive au fil du codage et ont fait l'objet de définitions

---

<sup>69</sup> La notion de carrière renvoie ici à la définition large de Hall (1976: 4) comme « the individually perceived sequence of attitudes and behaviors associated with work-related experiences and activities over the span of the person's life ». Si Heinich (1991) défendait que la notion de carrière, comme succession de postes dans une progression formalisée, ne pouvait être appliquée aux artistes, les discussions sur la notion de carrière au sein de la sociologie du travail révisent son caractère de promotion verticale continue, un modèle de carrière qui ne correspondrait plus aux bouleversements du monde du travail actuel (voir Giraud et Roger (2011) pour une discussion de la notion de carrière et des étapes de carrière). La « carrière » tel qu'elle est envisagée ici repose sur la reconstitution, par les acteur.trice.s interrogé.e.s, de différentes étapes de la pratique artistique au cours de leur vie, des parcours singuliers, discontinus et qui ne donnent pas lieu à une seule définition de la « réussite » ou du « succès ».

précises. Le logiciel de codage NVivo a permis de systématiser le processus. Les conversations informelles ont eu lieu dans le cadre de ce que j'ai appelé des « visites ». Après avoir pris rendez-vous par téléphone, je me suis rendue au domicile ou au studio de mes interlocuteur.trice.s pour « passer un peu de temps avec eux », sans objectif précis. Ces visites n'ont pas eu lieu que chez des personnes avec qui j'avais effectué des entretiens. D'autre part, je n'ai pas revu toutes les personnes avec qui j'avais effectué des entretiens. En tout, entretiens et conversations informelles combinées, j'ai parlé avec une cinquantaine de personnes : chercheur.ses, journalistes, managers, producteurs, gestionnaires de projets, artistes. Les journaux de terrain ont été codés en suivant le même procédé que les entretiens.

### 3. Les observations : l'approche par l'évènement

Des observations ont été menées lors des « visites » et des entretiens, mais aussi dans le cadre d'« évènements ». La mention à l'« évènement » peut apparaître dans ce travail, et de façon problématique, comme polysémique. En effet, dans le cadre de la scène musicale, certaines occasions, relevant de l'organisation événementielle, sont caractérisées, de façon émiq,ue, comme des « évènements » : concerts, sorties d'albums, conférences de presse, etc.

D'autre part, le concept d'« évènement » en sciences sociales se réfère, selon Bensa et Fassin (2002) comme un moment historique qui advient comme une « rupture d'intelligibilité », une rupture dans l'ordre du quotidien qui vient remettre en cause les interprétations antérieures. Ces auteurs nous disent ainsi que « le présent de l'évènement n'existe que comme ligne de partage entre deux mondes, mutuellement inintelligibles — d'où la nécessité de l'interprétation que mettent en place les sciences sociales » (5). Dans ce travail, divers « évènements » surgis au cours de mon terrain ont représenté une rupture d'intelligibilité, en ce que je n'étais plus en mesure de comprendre les réactions de mes interlocuteur.trice.s à une actualité commune. Les attentats de Charlie Hebdo, l'arrestation d'une rappeuse pour accoutrement indécent et les manifestations homophobes après le port d'un sac par un chanteur de mbalax ont, bien entendu, surtout permis de révéler des opinions et des dynamiques qui étaient déjà présentes avant que ces actualités ne fassent l'objet d'une intense médiatisation. Cependant, ces évènements ont aussi été performatifs en ce qu'ils sont le moment de mise en action de registres de sens.

Comment alors réconcilier ces deux formes d'« évènements », les premiers semblant faire partie du quotidien de la pratique musicale alors que les seconds viennent signifier une rupture ? Je propose de réconcilier dans ce travail ces deux types d'évènements à partir du regard porté sur ceux-ci comme des moments de visibilisation de registres de sens, d'action et d'appartenance pour les acteur.trice.s de la scène rap sénégalaise.

Suivant une approche développée par Salzbrunn (2014a ; 2014c ; 2007 ; 2013), l'entrée par les évènements évite l'écueil de définir des « communautés » préalablement définies, notamment sur des critères ethniques (Brubaker 2002), pour s'intéresser à la façon dont des groupes peuvent se constituer par l'évènement, notamment pour peser sur des processus d'incorporation urbaine. Monika Salzbrunn souligne le rôle joué par la musique dans la visibilisation d'appartenances religieuses et culturelles, au cours d'évènements compris comme des moments de production de *communitas* situationnelles inscrites dans des luttes de reconnaissance pour l'espace public<sup>70</sup>. Si l'entrée par les évènements a été abordée chez Salzbrunn en relation à des contextes de sociétés super-

---

<sup>70</sup> Voir par exemple le projet « L'islam (in) — visible en ville. Expressions matérielles et immatérielles des pratiques de l'islam dans l'espace urbain » (Salzbrunn 2016), ou l'incorporation des chants et danses africaines dans la liturgie de l'église catholique suisse lors du pèlerinage aux saints d'Afrique de Saint-Maurice (Salzbrunn et von Weichs 2013).

diverses (Vertovec 2007) et de villes globales (Sassen 1991), elle se révèle aussi utile ici de plusieurs façons.

En premier lieu, l'évènement m'a permis de ne pas définir a priori les frontières d'un groupe « rap » ni de préjuger de son inscription territoriale. En assistant à des évènements autour du rap sénégalais, j'ai pu observer la mise en action de réseaux multiples et la multiplicité des lieux où se tenaient ces évènements.

En deuxième lieu, par l'évènement, la scène rap se voit performée devant un public. Cette performativité (Butler 1990) donne à voir des mises en scène d'appartenances et de processus de boundary making (Wimmer 2013). Cette analyse du « faire communauté » s'applique aussi à la construction mutuelle de groupes majoritaires et minoritaires (Sainsaulieu et al. 2010).

En troisième lieu, l'évènement permet de voir en action l'incorporation d'un groupe, ici les artistes et le public rap, dans l'espace urbain par sa visibilité et l'acceptation de l'évènement par les autorités (Salzbrunn 2004).

Observés en migration, les évènements sont mis en perspective à ceux observés en contexte sénégalais : quels groupes se donnent à voir ? Comment sont-ils mis en scène et quelles sont les logiques d'identification utilisées ? Comment ces évènements sont-ils influencés par les contextes locaux dans lesquels ils prennent place ? En rendant compte de différents évènements décrits comme ayant trait à la présentation du rap sénégalais à l'étranger, soit deux concerts et deux conférences, ayant eu lieu respectivement à Paris, à Munich et à Berlin, je m'intéresse à la façon dont différents registres d'appartenance peuvent émerger de la performance d'un rap défini comme « sénégalais » dans différents contextes. Ces éléments permettent de comprendre comment les mobilités des artistes, relevant d'enjeux de prestige et de notoriété apparaissent au sein de rapports de pouvoir qui contribuent à formuler les catégories à l'œuvre dans le rap galsen.

Comme chez Salzbrunn (2016), l'utilisation de la musique dans le cadre d'évènements permet de saisir les multiples appartenances dans lesquelles sont impliqués les groupes et les individus. Ces évènements ont, dans la plupart des cas, été filmés. Les moyens de l'anthropologie visuelle ont ici été utilisés comme méthode de récolte de données dans des contextes particulièrement riches en stimuli, afin de mieux retenir et sélectionner les informations pertinentes vécues lors de ces évènements. D'autres images de ces évènements, produites par d'autres acteur.trice.s, font donc aussi partie des données de cette recherche.

#### 4. Analyser des « performances »

Caractérisés par la mise en scène d'une singularité face à une masse anonyme qui fonde leur « visibilité » (Heinich 2012), les artistes sont dans la « performance » : ils jouent un rôle pour ne montrer que ce qu'ils veulent bien montrer. Cette gestion du paraître est aussi ce qui a rendu difficile le dévoilement de leur intimité par les artistes. Ce n'est pas un hasard si Goffman (1959) a pris en exemple les acteurs de théâtre, qui sont en représentation sur une scène, pour envisager la façon dont chaque acteur porte en réalité un masque et joue un rôle dans la vie sociale. La « performance » se base aussi sur la métaphore théâtrale chez Schechner (2013), pour lequel la performance consiste en le « faire », l'« être » et le « montrer en train de faire », à savoir à « s'afficher » ou à « se donner en spectacle ». Chez Bauman (1977), la performance est une interaction fondée sur la communication : « a mode of spoken verbal communication that consists in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative competence. » (11)

Les performances des artistes réunissent ces deux éléments de la « performance ». Ce sont à la fois des communicants, qui s'expriment dans les médias, dans les réseaux sociaux et sur scène, et ce

sont des performeurs qui se donnent en représentation devant un public venu admirer leurs talents. Pourtant, en suivant Askew (2002), cette performance n'a rien de « naturel ». Elle est, au contraire, profondément politique : ces artistes effectuent notamment des choix sur la façon dont ils veulent être perçus, par exemple à l'aune de catégorisations sur le rap. Les intentions des artistes se confrontent alors à la façon dont le public reçoit la performance. Réception et production représentent ainsi les deux faces de la « performance ».

De l'ordre du discours, la musique et la présentation médiatique de l'artiste permettent de lire une « performance » par la communication, notamment dans la façon dont les artistes définissent leur musique. L'analyse a donc aussi tiré parti de l'analyse de diverses créations culturelles qui mettaient en image et en sons les positionnements et des artistes : textes de chansons de rap, clips, documentaires, affiches, pochettes d'albums. L'analyse de la réception, quoique limitée, a été effectuée à l'aide du visionnage et de la retranscription de passages médiatiques des artistes à la radio et à la télévision, ainsi que des commentaires laissés par le public sur les profils Facebook et des clips sur YouTube.

## 5. L'apport de l'ethnographie digitale

Par « ethnographie digitale », j'entends, avec Undeberg-Goode (2016), décrire l'application de méthodes ethnographiques à l'étude et à l'interprétation de contenus publiés en ligne.

Internet a permis d'envisager une temporalité longue là où le terrain a été effectué sur des temporalités plus courtes. À travers les réseaux sociaux comme Facebook, j'ai pu garder le contact avec mes interlocuteur.trice.s et utilisé de ce moyen de communication pour leur demander des précisions et pour leur faire part d'informations les concernant (publication d'articles par exemple). C'est aussi par ce moyen que j'ai pu organiser mes déplacements et mes rencontres, notamment à l'étranger, où l'accès au Wi-Fi a été facilité par rapport au Sénégal.

Facebook est aussi un lieu d'informations factuelles sur les activités et mobilités des artistes. Le dispositif du « journal » garde en mémoire les différentes publications. Facebook joue alors le rôle d'« archive numérique », bien qu'il s'agisse uniquement de ce que les artistes ont bien voulu publier sur leur mur et représente donc une source d'informations incomplète. Facebook est ainsi l'un des supports les plus visibles des « traces numériques » laissées par les migrants en ligne (Diminescu et al. 2014).

Facebook m'a aussi donné accès à des informations essentielles sur les contacts de mes interlocuteur.trice.s dans différents pays. Grâce à la publication de la photo d'un concert par exemple, je pouvais savoir où, quand et par qui la photo avait été publiée sur le site, me donnant des informations sur la date, le lieu et l'organisateur du concert.

Ayant demandé les artistes en « amis » ou ayant « aimé » leur page, je leur ai fait remarquer ma présence sur le réseau social en « aimant » leurs contenus et en réagissant à leurs publications. Je faisais ainsi remarquer aux artistes la continuation de mon terrain ainsi que mon intérêt et soutien continu pour leurs activités. Il s'agissait alors de rendre visible ma présence sur le terrain virtuel<sup>71</sup>.

Ces usages de l'Internet, dans ma recherche comme par les acteurs et actrices de celle-ci, suggèrent qu'il n'y a pas de stricte séparation entre la recherche en ligne, « online », et sur le terrain, « offline » (Sade-Beck 2004). Si, pour certains, les réseaux sociaux sont un lieu particulier de mise en scène du soi, je pense, dans la lignée de Granjon et Denouël (2010), qu'il s'agit plutôt d'un déploiement sur Internet de pratiques de soi déjà existantes dans d'autres dispositifs.

---

<sup>71</sup> Voir Murthy (2008) pour une discussion éthique de la présence du chercheur.se en tant qu'observateur invisible.

Les déclarations et photos publiées sur les profils publics des artistes ont ainsi été traitées au même titre que les créations culturelles et la présence médiatique, en tant que lieux de performance de la singularité et de la pratique artistique<sup>72</sup>.

L'utilisation des nouvelles technologies est un domaine de recherche novateur en sciences sociales (Friese et al 2016), dans l'étude des migrations et des mobilités (Nedelcu 2016), ainsi que dans l'analyse de la production des imaginaires migratoires (Salzbrunn et al 2017). Le « tout-terrain » géographique se poursuit alors dans un « tout-terrain » digital.

---

<sup>72</sup> Pour des raisons liées à la protection des droits d'auteur, ce matériel n'a cependant pas pu être reproduit dans le cadre de ce travail, par exemple sous forme de captures d'écran.

## Synthèse : Choisir une porte d'entrée sur le terrain

Dans cette première partie, j'ai décrit comment j'avais fait la découverte du rap sénégalais lors d'un premier séjour à Dakar en 2012. Les conditions de cette prise de connaissance m'ont amenée à écrire, nourrie d'un intérêt initial pour le rap et en anthropologie des migrations, un projet de thèse sur les connexions transnationales du rap sénégalais. Cependant, je me suis très vite rendu compte de deux aspects qui allaient peser sur la réalisation de mon terrain et la définition de mon sujet d'étude : la quantité de travaux effectuée sur le sujet et l'implication des préférences universitaires pour certains enjeux du rap sénégalais au détriment d'autres. J'explique ensuite la façon dont mon statut de femme, occidentale et blanche, mariée, anthropologue, amatrice de rap, familière du terrain sénégalais, m'a conduit à développer certaines relations dont découleraient le savoir coélaboré et construit que constitue cette recherche. Ce positionnement a oscillé entre ouvertures et fermetures, positions d'« insider » et d'« outsider ».

À partir de cet accès négocié, partiellement subi, partiellement choisi, au terrain, j'ai décidé d'approcher le rap sénégalais au travers du concept de scène plutôt que de « monde de l'art » ou de « champ », car le concept de scène permettait à mon sens de problématiser les processus de localisation d'un genre musical. Par localisation il s'agit d'abord de comprendre la localité comme une catégorie identitaire utilisée dans des processus de différenciation entre soi et les autres. La construction du rap galsen est ainsi partie prenante de processus de glocalisation par lesquels le « local » est affirmé face au « global », et leurs frontières respectives perpétuellement mises en mouvement. Je propose ici d'analyser la scène au travers des pratiques et représentations de l'(im)mobilité chez les acteur.trice.s de la scène rap et de l'imbrication des carrières artistiques dans ses trajectoires de mobilité, pour aboutir à la prise en considération de la scène rap sénégalaise comme espace social translocal.

J'ai finalement discuté des méthodes utilisées. Ma recherche a ainsi combiné approche du « tout-terrain » en multipliant les sites géographiques, sociaux et par acteur, en suivant un même acteur au sein de différents espaces. J'explique comment le tout-terrain a impliqué un choix quant aux sites suivis ainsi que la façon dont il a modelé la question des relations de pouvoir entre la chercheuse et les interlocuteur.trice.s, notamment à travers le rôle joué par l'attente. J'ai aussi parlé de la façon dont j'ai combiné les observations lors d'évènements, les entretiens et conversations informelles, la fréquentation des réseaux sociaux numériques et la récolte d'une documentation secondaire (articles de journaux, CD, matériel promotionnel, émissions de télévision, etc.). Pour conclure, la question de la performance est centrale comme l'analyse de ce qui est donné en représentation, à la fois par la communication verbale et par le corps.

Dans la partie suivante, il sera question de l'exploration des processus par lesquels une scène rap sénégalaise se donne à voir dans sa mise en dialogue entre le « local » et le « global ». Dans un premier chapitre, il sera question de contextualiser la scène rap sénégalaise en décrivant, par le biais de mon accès au terrain, comment s'est donné à voir une scène structurée par des espaces, des réseaux et des infrastructures. J'y aborde les liens établis par les acteurs et actrices de la scène entre musique et localité (chapitre 2). Il y sera question des catégories identitaires construites par le rap (chapitre 3) et d'une discussion du rap sénégalais comme « engagé » (chapitre 4). Ces chapitres permettront d'explorer la façon dont les discours de définition du rap sénégalais s'imbriquent dans des enjeux politiques, économiques et sociaux, internes au « local », pesant sur les capacités de mobilité de différents acteur.trice.s de la scène.



## Deuxième partie : La scène rap sénégalaise, une scène musicale locale ?





Photographie 2. Mur de cassettes de rap sénégalais à l'exposition « Goldschool » de Sandy Haessner. Goethe Institut, juin 2015.

## Chapitre 1 : La scène du rap galsen : espaces, industrie, réseaux

L'objectif de ce chapitre est de contextualiser la pratique du rap sénégalais dans les lieux explorés lors de mon terrain, soit principalement Dakar et la région dakaroise, mais aussi différents lieux visités à l'étranger. Cependant, la localité de la scène est moins relative à une question d'espaces, qu'elle n'est un ensemble de relations sociales qui se rattachent à certains lieux. Se concentrer sur Dakar et sa région permet aussi de mettre à jour les conditions de production de la musique rap sénégalaise. Cette description de la scène musicale permet aussi de rendre compte des conditions d'élaboration de l'enquête de terrain. Il y sera ainsi question de la façon dont mon expérience de ces espaces de production, de performance et de réception du rap, permettent de lire l'expérience des mêmes lieux par les protagonistes de la scène rap. J'aborderai ensuite comment ses protagonistes s'organisent comme un collectif dans lequel s'insèrent des rapports de solidarité, de conflictualité, mais aussi de pouvoir. Pour finir, il s'agira de rendre compte de la manière dont ces réseaux sont articulés aux dimensions économiques de l'activité musicale au Sénégal et au statut de l'« artiste de rap ».

### **La scène comme espaces : les lieux de l'enquête**

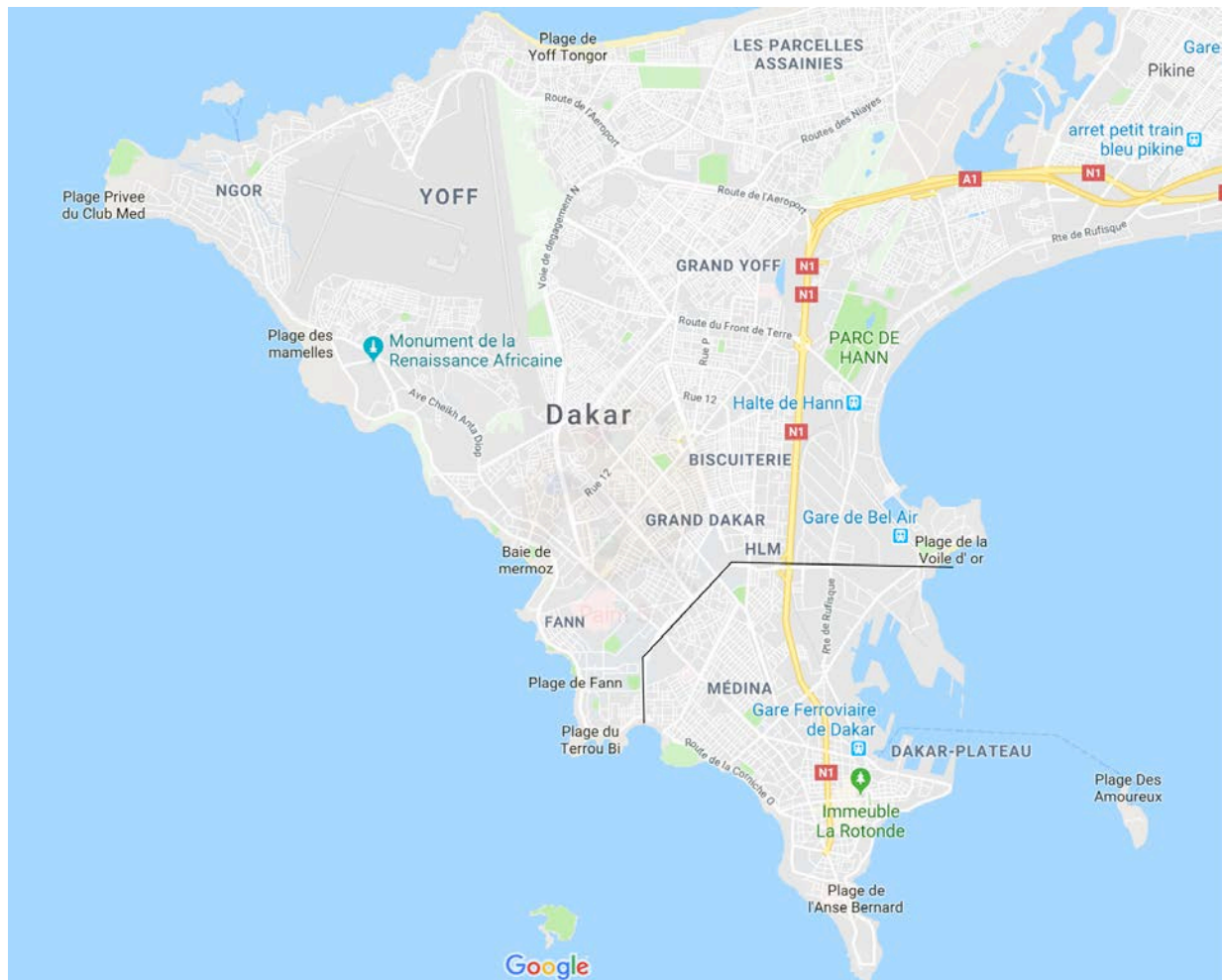
Explorer les lieux de la scène rap sénégalaise équivaut à fréquenter les terrains de l'ethnomusicologie tels que mis en lumière par Arom et Martin (2015) : la ville et ses quartiers ainsi que des lieux de production (studios), des espaces de performance (salles de concert, festivals) et des réseaux virtuels. À ces terrains classiques s'est ajoutée la fréquentation de centres dédiés à la pratique hip-hop, qui concentrent des lieux de production, de performance, de promotion et de socialisation.

La fréquentation de ces lieux s'est effectuée lors des entretiens et au cours de différents évènements rap ayant lieu à Dakar et dans sa périphérie entre septembre 2014 et mars 2015, en mai 2015 et en juin 2018, lors des 10<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> éditions du festival de hip-hop et de cultures urbaines, le Festa 2 H, ainsi que lors d'évènements ou d'entretiens qui m'ont amené à me déplacer ailleurs qu'au Sénégal<sup>73</sup>. Explorer la spatialité de ces évènements permet de mettre en lumière la géographie de la scène rap à Dakar, et au-delà. La fréquentation des réseaux virtuels, elle, s'est effectuée tout au long de ma recherche. Il s'agira ici de décrire les principaux sites Internet et réseaux sociaux visités ainsi que leur utilisation par les artistes.

---

<sup>73</sup> J'ai effectué du terrain en Suisse (Lausanne et Genève) à l'occasion de deux entretiens et de trois concerts, en France (Paris), à l'occasion de deux concerts, des séjours que j'ai mis à profit pour mener différents entretiens avec des artistes établis à Paris et en région parisienne, en Allemagne, à l'occasion de deux évènements, et aux Etats-Unis, où je me suis rendue pour retrouver et rencontrer différents acteurs de la scène rap sénégalaise.

## 1. Ville et région de Dakar



Carte 1. La ville de Dakar.

La ville de Dakar a été fondée par le commandant de l'île de Gorée en 1857, sur le territoire d'un village de pêcheurs lébou. Les premiers colons s'installent à l'extrémité sud de la presqu'île du Cap-Vert, en face de l'île de Gorée, lieu notoire de départs de bateaux négriers pendant la traite esclavagiste, qui a eu lieu ici entre 1726 et 1848 sous commandement français et anglais. Aujourd'hui encore, la localisation de l'Ambassade de France permet d'avoir une vue imprenable sur l'ancien centre négrier. La population autochtone résidait, quant à elle, à la périphérie de la ville européenne, dans le quartier de la Medina. Plus au Nord, le quartier de la Gueule Tapée (aujourd'hui Gueule Tapée-Fass-Colobane) était alors une vaste forêt peuplée de varans, qui lui ont donné son nom. Le canal IV (en noir), canal d'évacuation des eaux usées, marquait alors la frontière de l'agglomération urbaine. Le campus de l'Université Cheikh Anta Diop (UCAD) se situe juste de l'autre côté de ce canal. Entre la ville européenne et la ville autochtone résidaient les Européens du Sud : Portugais, Espagnols, et Libanais, ces derniers étant encore nombreux, de nos jours, à vivre du commerce à Dakar.

Depuis son accession en tant que « commune de plein d'exercice » en 1871, octroyant aux habitants de Dakar le statut de citoyens français, puis en tant que capitale de l'Afrique Occidentale Française (AOF), la ville de Dakar, ou plutôt le quartier du Plateau, n'a jamais cessé d'incarner

le pouvoir colonial, à l'échelle du Sénégal et de la sous-région, concentré sur ce petit bout de territoire d'à peine 5 km<sup>2</sup>. À l'indépendance du Sénégal, Dakar devient la capitale de la nouvelle République du Sénégal.

Héritière du modèle colonial, l'aménagement urbain de la capitale du Sénégal n'a cessé de résulter en une centralisation des activités politiques (Résidence du président, siège de l'Assemblée nationale et de nombreuses Ambassades), économiques (siège des principales banques et sociétés immobilières), commerciales (les principaux marchés de Dakar, notamment le marché de Sandaga et ses alentours) et culturelles dans le quartier du Plateau. Ceci même alors que la ville n'a cessé de s'étendre et sa population de s'accroître.

L'aéroport construit à Yoff en 1947, alors à l'extérieur de la ville, est aujourd'hui englouti par l'agglomération urbaine. Ses avions sillonnaient, jusqu'à la construction du nouvel aéroport Blaise Diagne en 2017 à Diamniadio, à 40 km de Dakar, le ciel de Dakar à basse altitude, raison pour laquelle une divinatrice avait prédit, à tort heureusement, l'écrasement d'un avion sur l'Université en 2012. À l'est de Yoff se trouve le quartier des Parcelles assainies que le gouvernement socialiste de Senghor, le premier président du Sénégal, a aménagé pour désengorger le centre-ville et accueillir les populations issues des zones rurales de plus en plus nombreuses à rejoindre la capitale. La nouvelle zone résidentielle s'étend aujourd'hui depuis les quartiers de Fann-Point E et Amitié jusqu'à Mermoz et SICAP Liberté.

Depuis les années 80, après l'adoption de mesures d'ajustement structurel par le gouvernement Diouf, l'État s'est retiré du secteur de l'habitat. Aujourd'hui, la plupart des ménages dakarois accèdent au logement par le biais de l'« autoconstruction » individuelle, ce qui a mené au développement d'un espace urbain spontané et anarchique et parfois à la dégradation d'un espace urbain, notamment en périphérie (Sané 2013). En bord de mer, la zone des Almadies dans l'arrondissement de Ngor se développe par les investissements massifs des migrants dans les activités de loisirs : restaurants et boîtes de nuit bordent cette côte du littoral.

Le gouvernement de Wade s'est lancé dans de grands projets d'aménagement du centre-ville par la construction d'une autoroute à péage et l'aménagement de la Corniche, qui longe tout le rivage ouest de la presqu'île du Cap-Vert, du quartier du Plateau jusqu'aux plages touristiques de Ngor. Ces politiques d'aménagement urbain, concentrées sur le centre-ville et les zones touristiques, ont renforcé l'écart entre le centre-ville et les quartiers périphériques, ainsi qu'entre la ville de Dakar et la région de Dakar, correspondant administrativement aux trois départements de Pikine, Guédiawaye et Rufisque.

Dakar concentre aujourd'hui 1 million d'habitants tandis que la région de Dakar en compte 3 millions, soit un quart de la population sénégalaise, sur un territoire de 550 km<sup>2</sup>. La région de Dakar est le résultat de deux flux de peuplement : la réinstallation forcée de populations de quartiers populaires du centre-ville de Dakar vers sa périphérie par le gouvernement jusqu'aux années 80, et l'arrivée de populations des autres régions du pays, attirées par le pôle économique que représente la capitale.



Carte 2. La région de Dakar.

Le département de Pikine, créé en 1952, a d'abord hébergé les populations chassées du centre-ville de Dakar par les autorités à la suite d'aménagements urbains. Il comprend les quartiers de Pikine (ouest, est, nord), de Guinaw rails, situé entre la voie ferrée (qui relie Dakar à Thiès) et la nouvelle autoroute à péage, de Diammaguen et de Thiaroye. On y trouve aussi les principales industries du Sénégal, tels que les industries chimiques du Sénégal (ICS), le marché central de pêche ainsi que le principal centre de traitement de la viande du Sénégal (SOSEDAS). La gare routière, point d'arrivée des principaux bus, taxi et camions à destination de Dakar, s'y trouvait aussi jusqu'à sa réinstallation à Diamnadio. Le département de Guédiawaye, situé au bord de la mer, a été créé en 1972, sous le gouvernement de Senghor, pour reloger les habitants de bidonvilles que le gouvernement avait fait évacuer au centre-ville de Dakar. Le département de Rufisque est situé sur un ancien village de pêcheurs et était aussi un port important, avant l'expansion de Dakar. S'y trouve aujourd'hui la plus grande cimenterie au Sénégal (SOCOCIM) ainsi que l'usine de produits pharmaceutiques et d'insecticides Valdafrique.

Face à la concentration des activités et des infrastructures en ville de Dakar, la région de Dakar se caractérise par une concentration d'activités industrielles polluantes et de populations socialement déclassées. Ces territoires, qui étaient censés accueillir les activités (et les populations) rejetées en périphérie de la capitale, sont aujourd'hui englobés par l'agglomération urbaine. La région de Dakar est aussi régulièrement impactée par les inondations, intervenant durant la saison des pluies, de juillet à septembre. De nombreux logements, construits sans autorisations et avec de faibles moyens, sont détruits par les eaux chaque année, menant ces populations, déjà favorisées, à reconstruire ailleurs, de façon tout aussi anarchique, comblant le désinvestissement de l'État dans l'habitat. Ces inondations favorisent aussi la prolifération de moustiques, provoquant un risque de paludisme plus élevé qu'au centre-ville.

L'objet des prochaines parties sera d'éclairer la façon dont cette géographie urbaine, notamment dans le cadre d'une distinction entre « ville » et « banlieue » (terme couramment utilisé pour désigner la région de Dakar) en tant qu'espaces sociaux et géographiques, éclaire les transformations en cours dans la pratique du rap sénégalais. En premier lieu, il s'agit, à la suite

de Forman (2000) notamment, de souligner l'importance de la spatialité dans les valeurs, significations et pratiques de la culture hip-hop.

## 2. Espaces et authenticité dans le rap

Deux quartiers de New York se disputent aujourd'hui la paternité de berceau de la culture hip-hop : Harlem et le Bronx. Cette dispute territoriale illustre le rôle des imaginaires géographiques dans les processus de valorisation et d'authentification des genres musicaux (Connell et Gibson 2002).

Pour Bazin (2001) et Hammou (2016), le monde académique a eu tendance à faire correspondre la pratique du hip-hop à certains espaces géographiques — le « ghetto » pour Bazin (2001), la « banlieue » chez Hammou (2016). Selon Milliot (2006 : 180), les journalistes et les acteurs politiques ont immédiatement saisi cette pratique comme un « phénomène culturel propre aux grands ensembles périphériques ». Or, le rattachement du rap à ces lieux est susceptible d'éveiller des peurs sociales associées à des territoires particuliers (Fourcaut 2000), faisant dire à Queeley : « Le hip-hop vit aujourd'hui dans le ghetto de l'imaginaire blanc » (2003 : 2, ma traduction<sup>74</sup>). La reprise de ces catégories spatiales par les artistes peut apparaître dans le cadre de discours de retournement du stigmaté, en parallèle à la reprise de catégorisations impliquant la criminalité supposée du rappeur — comme le *thug* (« le voyou ») (Jeffries 2011). Le genre musical rap ferait ainsi « plus souvent et plus explicitement référence à la dimension spatiale qu'aucun autre discours musical » (Dubus 2009 : 142). Ces catégories spatiales ainsi que leur reprise explicite par les artistes comme catégories d'appartenance, concourent à conclure à l'importance centrale de la spatialité dans les valeurs, significations et pratiques de la culture hip-hop (Forman 2000).

Cependant, comme mis en évidence par Guillard (2016, 2017), à partir de l'analyse croisée de deux villes américaines et de deux villes françaises, l'utilisation de ces références spatiales ne sont pas simplement le reflet d'un vécu. L'évolution de ces références dans le temps — Forman (2000) met en relief un changement discursif de la référence spatiale abstraite au « ghetto » vers la référence plus localisée et plus spécifique au « hood », le quartier — et dans l'espace — puisqu'elle est différente selon les villes envisagées — montre que la référence au « local » est l'objet d'une double construction de l'authenticité. Il s'agit d'abord de construire une représentation du lieu que ces artistes jugent plus authentique, en se positionnant dans le cadre de débats ayant lieu à un moment donné sur l'image d'un certain lieu. Ensuite, la revendication locale est utilisée de manière différente selon la façon dont les artistes désirent se positionner dans la pratique. Si la construction des lieux émerge au sein d'imaginaires, elle s'ancre aussi dans les pratiques artistiques elles-mêmes, et répond à des enjeux internes de différenciation.

Les références au territoire interviennent ainsi dans le cadre de pratiques et d'idéologies d'authenticité. Si, tel que cela été défendu par Connell et Gibson (2002), l'authenticité de toute musique est jugée à l'aune des liens performés par les artistes entre leur musique et l'expression d'une appartenance à une « localité », le hip-hop peut être décrit comme « une religion et idéologie de l'authenticité » (Perkins 1996 : 20, ma traduction<sup>75</sup>).

Ici, l'authenticité se réfère à ce qui est construit comme « vrai », à ce qui pour ambition de refléter la « réalité » de manière sincère. Le concept du « réel », récurrent dans le rap américain au travers des expressions « Keeping it real » ou « Making it real », fonde la capacité de l'artiste

---

<sup>74</sup> Citation originale: "hip-hop now lives in the ghetto of the white imagination"

<sup>75</sup> Citation originale : « a religion and ideology of authenticity »

de rap à rendre compte des conditions de vie desquels il/elle est issu.e, à rester « vrai », malgré le succès économique (Sköld 2007) en se positionnant comme le « représentant » (ou la représentante) de son lieu d'origine (Perry 2004). Cependant, selon Hammou (2005), il s'agit davantage d'un « travail artistique de véridiction » que d'un « travail de véridiction » : il s'agirait de jouer sur une parole de vérité plutôt que de produire une parole de réalité : les discours du rappeur doivent être crédibles, jugés comme représentatifs d'une certaine « vérité », même si elle peut finalement se révéler fausse<sup>76</sup>.

Cette référence à la « rue » ou au « quartier » est, pour les pratiquants de la musique rap au Sénégal comme ailleurs, la base d'une crédibilité et d'une légitimité du rappeur à être rappeur :

On parle de hip-hop là on parle pas d'autre chose donc hip-hop c'est important d'avoir une base ce qu'on appelle la street cred (street credibility). Si t'as la crédibilité de la rue, tu peux le faire si tu l'as pas, laisse tomber.<sup>77</sup>

Dans l'émission de télévision « Aaru Mbed », les arts de la rue en wolof, diffusé sur la 2STV, l'animateur de l'émission, Pape Sidy Fall, se rend le plus souvent dans le quartier de l'artiste rap pour y mener une interview. Chaque artiste est ainsi rattaché à un quartier précis qui permet de jauger sa crédibilité.

Cette focale du rap sur le quartier, bien que transversale à d'autres contextes, peut être comprise en lumière de l'émergence du quartier comme lieu principal de sociabilité au Sénégal depuis les années 80 (Awenengo-Dalberto 2011). Les associations culturelles et sportives associées au quartier s'y développent en marge de l'État et deviennent des lieux de revalorisation individuelle et sociale, mais aussi de contestation de pouvoirs publics. Chez Fredericks (2012), le rôle de la musique rap au Sénégal, à la lumière du mouvement y'en a marre, est lu à l'aune de la création de nouveaux espaces urbains de citoyenneté. Pour cette auteure, les géographies musicales offrent des possibilités pour la rébellion et la contestation de la jeunesse, au travers de la revendication d'un espace dans la ville et donc, d'un rôle dans le débat public.

Ce faisant, l'appartenance à un même quartier structure, quoique de façon variable, les réseaux dans lesquels évoluent les acteur.trice.s de la pratique du rap. Le premier public des artistes est souvent constitué d'amis d'enfance et de voisins. Ce public entretient vis-à-vis des artistes des rapports de loyauté basés sur la capacité de l'artiste, par son succès, à donner une bonne image du quartier. Sur le terrain, cette loyauté s'est exprimée par la présence et la participation du public durant les prestations des artistes, et notamment, lorsqu'une partie du public quittait ostensiblement le concert après le passage de « leur » artiste. Cette loyauté est rétribuée par l'accessibilité de l'artiste vis-à-vis de son public. Lors de plusieurs séances d'observations, j'ai ainsi été le témoin de la façon dont les artistes étaient dérangés dans leur travail par les visites inopinées des fans ou des habitants du quartier, à tel point que le groupe Da Blessed du apposer, à l'entrée du studio, un message demandant aux personnes de ne pas déranger le groupe durant les séances d'enregistrement. Même le groupe Daara J Family, l'un des groupes de rap les plus connus au Sénégal, devait faire face à de telles intrusions. Pour Moona, cette accessibilité découlerait du fait que les artistes n'ont pas assez de moyens pour se protéger. L'on peut aussi interpréter cette absence apparente de frontières entre artistes et public comme se voulant représentative de l'insertion de l'artiste dans la société sénégalaise, lui accordant un gage

---

<sup>76</sup> Une illustration frappante de ce « travail artistique de véridiction » est le cas de Rick Ross, rappeur américain qui met en scène dans ses chansons ses activités passées en tant que dealer de drogues, alors même qu'il est aujourd'hui de notoriété publique qu'il était en réalité gardien de prison.

<sup>77</sup> Keur Gui. 2014. Entretien avec l'auteur. Ouest Foire/Dakar, Sénégal. 20.10.2014

supplémentaire d'authenticité pour parler au nom de populations dont il continue à partager les conditions de vie.

Le quartier est aussi le lieu dans lequel investissent les acteurs du rap sénégalais qui ont migré à l'étranger. L'artiste de rap Afrikan King, qui a vécu aux États-Unis jusqu'en 2017, a par exemple construit un studio dans son quartier des Parcelles assainies, Unité 21, dans l'objectif de soutenir les jeunes talents de son quartier. Néanmoins, comme je le développerai plus en avant, les réseaux du rap ne s'arrêtent pour autant pas aux seuls quartiers.

Si aujourd'hui, les artistes de rap proviennent de tous les quartiers de Dakar et de toutes les régions du Sénégal, la musique rap au Sénégal a d'abord été une musique écoutée et pratiquée par une classe moyenne<sup>78</sup>, en mesure de se procurer des disques et des lecteurs aux débuts des années 80 (Charry 2012). Ce n'est qu'à partir des années 90, et le succès de groupes qui se disent « hardcore » comme le Rap'adio et le BMG 44, que la référence territoriale à la « banlieue » devient une marque de légitimité, par opposition aux artistes rap de la ville qui dominaient jusque-là la scène rap. Cette référence à la « banlieue » permet aussi à ses artistes de se référer à l'univers de sens de la scène rap mondiale, en cultivant des parallèles avec le rap français<sup>79</sup>. Le terme de « banlieue » évoque ainsi d'abord le contexte urbain parisien et lyonnais, deux villes jadis délimitées par des enceintes fortifiées. La banlieue désigne ainsi au XIII<sup>e</sup> siècle le territoire situé autour de la ville et qui est placé sous son autorité. Ces espaces sont régulièrement insérés dans la ville et les enceintes reconstruites plus loin. Selon Fourcaut (2007), la banlieue contemporaine naît des aménagements urbains entrepris sous le Second Empire (1852-1870) qui entreprennent d'homogénéiser le centre-ville, notamment par l'imposition du modèle architectural haussmannien. La banlieue correspond alors à un espace en friche dans lequel prennent place les activités qui ne sont pas désirées au centre-ville : les entrepôts, la grande industrie, les cimetières, les hôpitaux, les champs d'épandage ou encore les logements sociaux. C'est dans ce sens que la référence à la « banlieue » permet, à la lumière de rap français, de souligner la relégation d'espaces urbains en dehors de la ville et la concentration des activités économiques, politiques et culturelles dans des espaces privilégiés par les décideurs politiques. Ces espaces, densément peuplés, sont décrits par les acteurs du rap comme concentrant des problèmes d'aménagements urbains — architecture anarchique, manque d'infrastructures, fréquence des inondations — qui sont interprétés comme le signe du manque d'intérêt des décideurs politiques pour ces espaces et les populations qui les habitent. En revendiquant leurs appartenances territoriales, les artistes « hardcore » contribuent à la redéfinition d'un « vrai » rap dont l'objectif serait d'exprimer les problèmes de la société sénégalaise (Moulard-Kouka 2008). Cette redéfinition est aussi susceptible de leur donner une nouvelle légitimité vis-à-vis de rappers reconnus, comme le Positive Black Soul, groupe de rap originaire du quartier résidentiel Amitié. En effet, parce que ces artistes rap revendiquent vivre dans les mêmes conditions de vie que la majorité des Sénégalais, par opposition aux conditions de vie des résidents du plateau et de certains quartiers résidentiels de Dakar (Point E, Amitié), ils se

---

<sup>78</sup> La fréquence récente de l'utilisation du concept de « classes moyennes africaines » a été discutée dans un dossier de la revue *Afrique Contemporaine*. Selon Jacquemot (2012), cette « classe moyenne » est difficile à identifier, notamment sous l'angle du revenu. Ni riches, ni pauvres, les membres de cette classe auraient pour point commun d'accéder à une consommation qui ne se limite pas à la couverture des besoins de base. L'hétérogénéité de cette catégorie rend cependant difficile une lecture des « classes sociales » au sens marxiste du terme.

<sup>79</sup> La création du festival « banlieues francophones fraternelles » par la Maison des cultures urbaines en 2018, avec le soutien de l'institut français de Dakar, est l'une des illustrations les plus récentes de la circulation de ce terme. Selon la description du festival, auquel l'auteure n'a pas assisté, son objectif était celui « d'échanger sur les problématiques que partagent les banlieues », décrites en ces termes : « De maigres ressources, la sensation d'être délaissés par les pouvoirs publics, des mesures politiques qui ne sont toujours pas à la hauteur du potentiel et des attentes des jeunes, ne font que participer d'avantage à l'aggravation des antagonismes sociaux dans ces deux pays ». (<http://www.institutfrancais-senegal.com/evenements/soiree-des-cultures-urbaines>)



disent être plus à même de « parler » au nom de ces personnes qu'ils « représentent » (Hodgman 2013). Cette volonté de représentation est expliquée par une certaine vision du rôle du rappeur dans la société :

Moi je viens de Thiaroye je peux pas me lever et voir des gens qui ont la souffrance, tu n'as même pas besoin de leur demander s'ils souffrent ou non et de rapper sur autre chose. Écrire sur ça c'est voilà, automatiquement c'est ce qui vient, ce qui m'inspire c'est ce que je vois. La misère, la pauvreté, la tristesse, vraiment des gens qui sont là juste pour survivre, je ne peux pas parler d'autre chose.<sup>80</sup>

De nos jours, cette volonté de représentation est surtout visible dans des vidéo-clips prenant pour cadre l'espace urbain, dans lesquels des habitants sont filmés en train de reprendre les paroles de l'artiste ou encore, dans lesquels l'artiste se met en scène dans différents métiers pratiqués dans l'espace urbain (charretier, marchand ambulant, apprenti, etc.).

Au cours du tournage d'un clip auquel j'ai assisté, le réalisateur Wantd a filmé les membres du groupe originaire de Kaolack, 100 degrés, dans différents lieux de la ville de Dakar, où ils étaient venus pour développer leur carrière. Les membres du groupe ont tour à tour endossé les métiers de marchand ambulant, de chargeur de sable et de vendeur de café toubas, à l'image de cette scène, photographiée pendant le tournage.



Photographie 3. Sur le tournage d'un clip du réalisateur Wantd. Dakar, novembre 2014.

Le quartier de la Medina représente un territoire particulier, par son architecture et ses populations (loyers modérés, fréquentes coupures d'eau, infrastructures anarchiques) qui la classent comme « banlieue » en plein centre de Dakar. La Medina est par ailleurs le quartier d'origine de nombreux

<sup>80</sup> Matador (ancien membre de Wa BMG 44 et artiste solo). 2014. Entretien avec l'auteur. Pikine, Sénégal. 08.11.2014

artistes rattachés au hip-hop (le graffeur Docta, le groupe de rap Sen Kümpe, le rappeur Simon, le producteur Ama Diop, parmi d'autres) qui, en raison de leur notoriété<sup>81</sup> et leur engagement de longue date, ont contribué à faire de ce quartier une référence spatiale dans la pratique du hip-hop au Sénégal.

Aujourd'hui, « ville » et « banlieue », mais aussi les départements de la région dakaroise, notamment Pikine et Guédiawaye, se font concurrence pour apparaître comme pôle de centralité du rap à Dakar. Une conférence intitulée « la crise du rap en banlieue » témoigne des questionnements des acteur.trice.s de la scène rap à propos de la transformation de ces divisions. Selon le modérateur de la conférence, le secrétaire général de l'association Africulturban et directeur du Festa 2H, Amadou Fall Ba, cette impression de « crise » viendrait de la réémergence des groupes de la ville comme artistes les plus connus dans le rap sénégalais actuel. Le rappeur Elzo Jamdong revendique par exemple son appartenance au quartier du Plateau. Selon Amadou Fall Ba, le rap sénégalais serait en train de « s'embourgeoiser », tout comme l'a exprimé le rappeur Fou Malade, dans une conférence ayant eu lieu dans le cadre de la célébration des 30 ans du hip-hop galsen. Derrière ce terme, ces acteurs expriment une crainte de perte d'authenticité et de crédibilité de la musique rap et dénoncent la façon dont certains artistes de la nouvelle génération (voir plus loin) exhibent une réussite matérielle au travers de vidéo-clips, signifiant une distance sociale prise vis-à-vis du citoyen lambda et de ses préoccupations ordinaires. Les lieux fréquentés durant le terrain à Dakar permettent aussi de mettre en lumière la centralité de certains lieux au détriment d'autres et l'émergence de nouvelles territorialités.

---

<sup>81</sup> Je préciserai ce que j'entends par notoriété dans une partie qui traitera, dans le cadre de l'exploration de la scène comme industrie, de la célébrité des artistes de rap au Sénégal.

### 3. Centralités et marges

Le tableau suivant présente les différents lieux visités dans le cadre du terrain à Dakar entre 2014 et 2015.

Tableau 1. Liste des lieux visités (hors domiciles des artistes)

Studios	Lieux de concert	Structures	Autres
Studio Da Blessed (Thiaroye)	Le grand théâtre (plateau)	Africulturban (Pikine)	Hôtel Novotel (Plateau)
Studio Key I am (Rufisque)	Théâtre Daniel Sorano (Plateau)	Ghip-hop (Guédiawaye)	Galerie Le Manège (Plateau)
Studio Bourba Djolof (Medina)	Villa Krystal (Almadies)	Maison des Cultures Urbaines (Ouakam)	Radio Senegal Fm (Sacré-Cœur)
Studio Fam (Guédiawaye)	Kotton's Klub (Almadies)	La Boîte à Idées (Gueule Tapée)	Fast Food Sacré-Cœur (Sacré-Cœur)
Studio Sankara (Amitié)	Monument de la Renaissance (Mamelles)		
Buzzlab (Hann)	Obélisque (Medina)		
Studio Bois Sakré (Grand Yoff)	Stade Iba Mar Diop (Medina)		
Studio Afrikan King Productions (Parcelles Assainies)	Centre culturel Doua Seck (Medina)		
Studio Give1Project (Ngor)	Centre Maurice Gueye (Rufisque)		
Studio Alien Zik (Patte d'oie)	Terrain de football Sicap Mbao (Pikine)		
	Terrain de basket Amitié 2 (Amitié)		
	Le Ravin (Guédiawaye)		
	Institut Goethe (Fann)		
	Institut français (Plateau)		
	Just4 U (Grand Dakar)		

La spatialité de ces lieux est reprise dans la carte suivante pour illustrer la distance entre les principaux lieux d'enregistrement (en vert) et les principaux lieux de performance (en bleu) de la musique rap tels que je les ai vécus. Enfin, j'y ai aussi représenté les principales structures spécialisées dans le hip-hop (en violet) ainsi que les lieux de domicile<sup>82</sup> visités (en rouge) ainsi que mon propre domicile (en noir). En jaune figurent d'autres lieux de rencontre avec des artistes.



Carte 3. Lieux fréquentés sur le terrain dakarois entre 2014 et 2015.

Les lieux de performance étaient majoritairement situés au centre-ville et dans les quartiers des Almadies, tandis que les lieux d'enregistrement visités, à l'exception de 2 (le studio Sankara situé à Amitié et le studio Bourba Djolof situé à la Medina), se situaient majoritairement dans les quartiers périphériques, notamment à Yoff, et en « banlieue ».



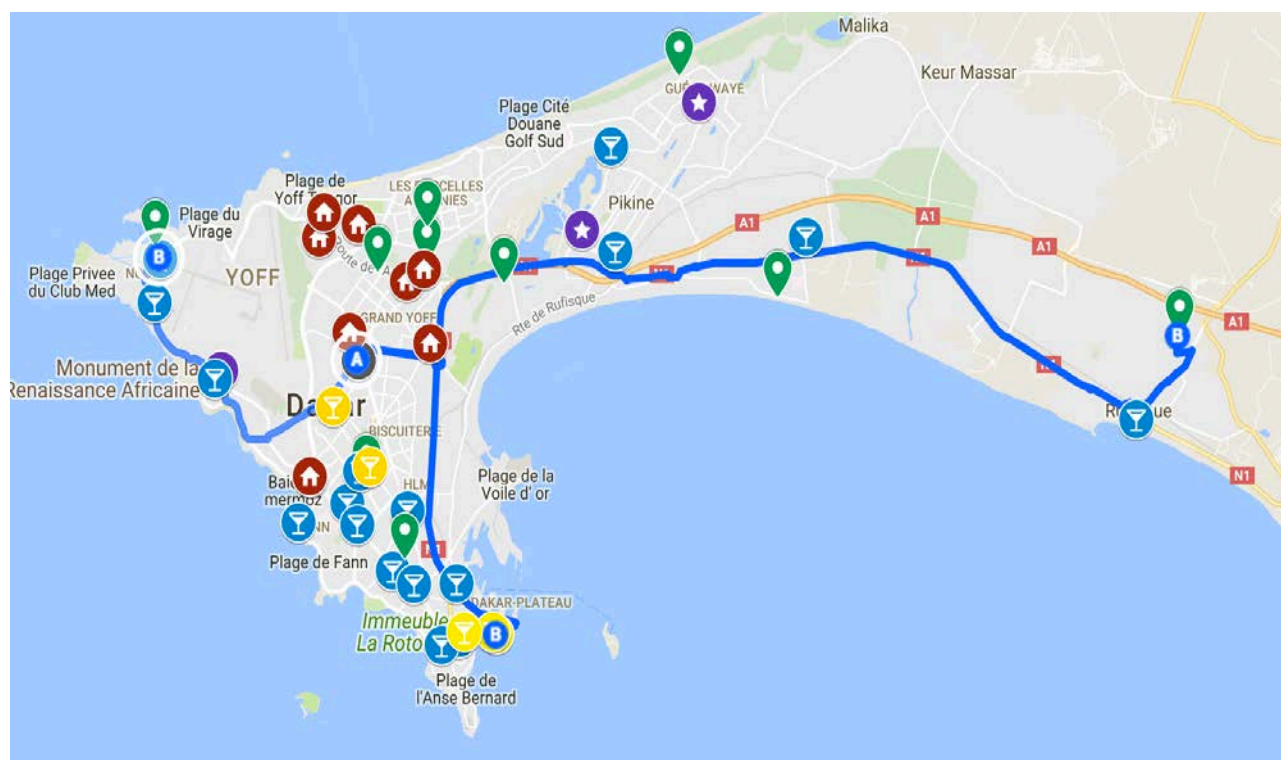
Carte 4. Carte des lieux fréquentés au centre-ville

<sup>82</sup> Les domiciles se situant parfois dans les mêmes locaux que les lieux d'enregistrement, certains lieux indiqués comme studios renvoient aussi à des domiciles.

Parce que la musique rap est aujourd’hui centrée sur l’enregistrement, c’est dans les studios que j’ai rencontré la plupart des artistes et que j’ai effectué la plupart de mes entretiens. Les studios sont ainsi des lieux symboliques pour la pratique du rap, « une zone dans laquelle l’identité et le sens sont produits par l’échange social qui a lieu dans un lieu culturel spécifique » (Harkness 2014 : 85, ma traduction<sup>83</sup>). Ces studios étaient majoritairement implantés dans les quartiers d’origine des artistes rencontrés, soit à leur domicile soit à proximité.

Lors de mon terrain de 5 mois et demi à Dakar, je logeais avec mon mari dans un appartement situé dans le quartier de Liberté 6 (en noir sur la carte 3). Le choix du quartier résulte d’un compromis entre ma volonté de m’installer au plus près des artistes, qui habitaient, pensais-je, majoritairement en « banlieue », et les réticences exprimées par mon mari à l’idée de s’installer dans des quartiers réputés insalubres et dangereux. Finalement, il se trouve que le quartier de Liberté se trouvait à proximité du logement de nombreux artistes, notamment dans les quartiers voisins de Yoff et de Grand-Yoff.

Situé entre la VDN, la voie de dégagement nord, et la route du front de terre, qui permet de rejoindre l’autoroute à péage et la Route de Rufisque, mon logement s’est finalement révélé idéal pour joindre assez rapidement (de 30 minutes à une heure pour les endroits les plus éloignés), en taxi, les différents lieux de ma recherche.



Carte 5. Itinéraires en voiture depuis mon domicile (A) jusqu’aux trois lieux les plus éloignés de mon terrain (B)<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Citation originale: « a zone in which identity and meaning are shaped by social exchange that occurs within a culturally specific location »

<sup>84</sup> L’autoroute à péage étant soigneusement évitée par les taxis à cause des frais de péage de 2000 FCFA, que le client ne désire pas toujours assumer à ces frais, l’itinéraire vers Rufisque emprunte la route du front de terre, ce qui rallonge considérablement le temps de trajet

Les circulations impliquées par le terrain, notamment entre ville et banlieue, sont représentatives de la situation de périphérie des espaces du rap par rapport aux lieux de culture et de loisirs à Dakar. En effet, alors que les pratiquants et les auditeurs de la musique rap au Sénégal habitent majoritairement dans la région de Dakar, et notamment à Pikine, la plupart des concerts ont eu lieu en ville de Dakar, si ce n'est dans le quartier branché des Almadies, sur la côte ouest de la presqu'île du Cap-Vert.

La spatialisation de la pratique du rap reflète aussi la transformation de l'espace urbain, avec l'importance croissante de nouveaux quartiers comme centre de loisirs.

(>Maxi Krezy) : Donc y'avais le Métropolis, y'avais RK, y'avais le Kilimandjaro, l'Aldo donc on s'est fait connaître un peu comme ça, dans les quartiers pis dans les écoles aussi. Les ouvertures de foyer.

(>Auteure) : tous ces lieux dont tu parles ils existent (toujours) ?

(>Maxi Krezy) : oui, tous ces lieux existent toujours, mais maintenant ils sont plus, maintenant Dakar tu sais c'est Almadies en fait maintenant, les boîtes de nuit tout ça, tu vois. Mais avant, c'était vrai, c'était des temples du hip-hop. Par exemple, tu prends l'Aldo ou RK, on y était tous les jours.<sup>85</sup>

Si les quartiers Medina et Pikine/Guédiawaye sont les deux centres pour la pratique du rap à Dakar, les artistes doivent se déplacer sur de longues distances, et ce depuis toujours, pour rejoindre les lieux de performance, de consommation et de promotion musicales. Les longs trajets parcourus par les artistes à leurs débuts, souvent en transports publics, si ce n'est à pied, font partie des expériences collectives de la pratique du rap à Dakar :

Les débuts de Faada Freddy ont été très difficiles... Avec Ndongo, ils partaient à pied en concert, sans un sou pour le transport.<sup>86</sup>

On quittait des fois La Gueule Tapée pour aller jusqu'à Guédiawaye ne serait-ce qu'enregistrer un morceau.<sup>87</sup>

Cette distance par rapport aux lieux d'enregistrement est aujourd'hui réglée grâce à la multiplication des home studios. Par ailleurs, de nombreux artistes de rap possèdent aujourd'hui une voiture personnelle. La problématique du transport et de son coût symbolise l'aliénation passée des artistes par rapport aux infrastructures matérielles de la production et de performance de leur musique : la construction de home studios et de structures est une façon de remettre en cause la centralité des lieux de pouvoir, situés pour l'essentiel au Plateau, et de revaloriser les territoires périphériques, et donc « leurs » territoires.

Le rappeur PPS a par exemple décidé de construire son studio à Rufisque, où il est né et a grandi, dans une volonté d'intégration sociale et territoriale par le rap :

Rufisque vers les années 96-97 avait un groupe qui s'appelait les Bamba J Fall. Ils faisaient un peu de la dancehall, du reggae, ils étaient un peu connus dans le hip-hop. Après ils ont eu une tournée en Europe et ils sont plus revenus et après ça, Rufisque a disparu. Donc même quand j'étais à l'université, je parle de Rufisque, on me disait « c'est quoi ? » C'est où quoi ? Donc on n'existait pas dans le hip-hop. Donc à un

---

<sup>85</sup> Maxi Krezy. 2015. Entretien avec l'auteur. New York, Etats-Unis. 04.09.2015

<sup>86</sup> Témoignage de la mère de Faada Freddy. Documentaire de Chrestia, Elodie et Marthe Le More. 2012. *Daara J Family, une histoire du rap*. Traductions par Mamadou Lamine Seck et Abdou Fatha Seck.

<sup>87</sup> Simon Kouka, Rhythm & Remedy Music Summit Networking Conference. Give1 Project. Almadies/Dakar, Sénégal. 10-14.12.2014



moment donné je me suis dit fallait que je fasse quelque chose pour prouver aux gens que y'a du talent, y'a du potentiel ici.<sup>88</sup>

En revanche, la situation de périphérie de ces espaces vis-à-vis des sièges des différents médias et des différentes salles de spectacle symbolise la marginalité des artistes dans le champ de la politique culturelle et dans le champ médiatique. L'absence de lieux de performance propres aux acteur.trice.s de la scène peut aussi être problématique en ce qu'elle met les artistes rap en concurrence avec d'autres artistes dont la venue est jugée plus profitable et moins risquée pour les autorités en place. Le rappeur Nitdoff a, par exemple, fustigé le Ministère des Sports en 2016 pour ne pas avoir autorisé la tenue de son concert au stade Demba Diop, alors que ces autorités avaient, en revanche, accepté la venue d'un artiste de rap français<sup>89</sup>.

Néanmoins, la tenue de concerts de rap, dans certains lieux de l'espace public (Place de l'obélisque, Place du Souvenir, Monument de la renaissance africaine) comme dans des lieux culturels symboliques (Daniel Sorano, le Grand Théâtre), est aussi représentative d'une nouvelle visibilité de la pratique du rap dans l'espace urbain. Cette nouvelle visibilité se manifeste aussi au travers de la création de lieux spécifiquement hip-hop, tels que Africulturban et Guédiawaye hip-hop.

### 3.1. Africulturban, Ghip Hop : centres de la pratique hip-hop

Africulturban se présente comme une association de promotion des « cultures urbaines ». Créée en 2006, l'association est présidée par l'artiste Matador et occupe, jusqu'en 2016, un local alloué par le maire de Pikine au Centre culturel Blaise Senghor de Pikine. Les débuts — une salle de 9 m<sup>2</sup>, un ordinateur pentium 4, pas de connexion Internet — font partie de la grande histoire d'Africulturban, comme pour mieux souligner les progrès effectués en 10 ans. L'association occupe, lors de ma visite en 2014, tout un étage, ainsi que la cour du centre, et ses membres envisagent d'autres améliorations. En 2017, l'association déménage dans de nouveaux locaux, toujours situés à Pikine. Ouverte sur d'autres disciplines que le rap, l'équipe d'Africulturban se veut aussi ouverte sur d'autres horizons géographiques : « On n'a pas appelé l'association Banlieue culturelle ou Sénégal culturelle. (On a privilégié) une dimension sous régionale ou panafricaniste déjà, en l'appelant seulement Africulturban »<sup>90</sup>. L'association fédère aujourd'hui 1250 membres, possédant une carte à vie après le versement d'une cotisation de 1000 FCFA (=2 euros).

---

<sup>88</sup> PPS 2014. Entretien avec l'auteur. Rufisque, Sénégal. 20.10.2014

<sup>89</sup> Ndiaye, Jules Souleymane, « Mor Talla Guèye alias Nit Doff : «Pour me refuser le stade Demba Diop et ensuite le donner à Maître Gims, les autorités ont sans doute reçu des dessous de table», *L'Observateur*, 2016 (En ligne) <http://www.igfm.sn/mor-talla-gueye-alias-nit-doff-pour-me-refuser-le-stade-demba-diop-et-ensuite-le-donner-a-maitre-gims-les-autorites-ont-sans-doute-recu-des-dessous-de-table/>

<sup>90</sup> Amadou Fall Ba, in: « L'entrepreneuriat hip-hop ». Foire civico-hip hop de Guédiawaye. Ghip-hop. Guédiawaye, Sénégal. 28.12.2015



Photographie 3. Entrée du Centre Léopold Sedar Senghor, ancien siège d'Africulturban. Pikine, octobre 2014.

La notion de « cultures urbaines », en permettant d'adopter une démarche inclusive envers une diversité de pratiques ainsi qu'une dimension panafricaine, rattache aussi l'association à l'action de politiques publiques prenant pour cadre l'espace urbain en faisant des cultures urbaines un instrument de résolution des problèmes de la « jeunesse des banlieues » (Calogirou 2005).

Pour Amadou Fall Ba, secrétaire général d'Africulturban, la notion leur permet de supprimer la charge protestataire du hip-hop aux yeux des autorités et de favoriser les partenariats. Soutenue par les différents maires de Pikine, l'association est régulièrement visitée par les responsables de nombreuses institutions publiques et agences de coopération<sup>91</sup>. Selon Amadou Fall Ba, le maire organise régulièrement des visites pour promouvoir l'association, afin de vendre Pikine comme destination touristique, en tant que centre pour la pratique des cultures urbaines au Sénégal.

La reconnaissance de l'association s'est notamment édifiée sur la réputation de son festival, qui se présente comme « le premier festival de hip-hop et de cultures urbaines en Afrique de l'Ouest ». Il fête en 2018 sa treizième édition, remarquable stabilité dans un contexte où de nombreux festivals ont échoué à passer le cap de la première édition, faute de ressources propres et de soutiens étatiques et privés.

D'autres programmes se sont petit à petit mis en place :

- Le Centre de documentation en cultures urbaines, une sorte de bibliothèque destinée à regrouper différentes sources bibliographiques sur le rap ainsi que des archives sur le rap sénégalais, que Ina, seule fille faisant partie de l'équipe d'Africulturban, alimente en photographies et par un suivi de la couverture médiatique.

<sup>91</sup> Par agences de coopération, j'entends parler de différentes institutions internationales qui mènent des politiques de coopération internationale au développement, dont l'objectif est de soutenir des partenaires de la « société civile » sénégalaise pour atteindre des objectifs du millénaire pour le développement. Il s'agit par exemple d'Ambassades, d'instituts culturels, de fondations et d'organisation non-gouvernementales.



- La hip-hop Academy, centre de formation aux métiers du hip-hop, existe depuis 2010 grâce au soutien financier de l’Ambassade des États-Unis.
- Youth Urban Media Academy est un programme de formation générale destiné à d’anciens détenus afin de favoriser leur réinsertion sociale. La formation comprend aussi des *street talks*, (« discussions de rue »), afin d’instaurer le dialogue entre les jeunes, les rappeurs et d’anciens détenus. Le programme est soutenu entre autres par la fondation OSIWA (Open Society Initiative for West Africa).
- Africulturban a mis en place son propre label et studio d’enregistrement, King Booking Management.

Selon Amadou Fall Ba, la construction d’un centre culturel dédié aux « cultures urbaines » à Pikine répond à l’envie d’accès à « la culture » pour les populations de la « banlieue » :

Tu vois y’a un problème de démocratie ici et d’accès à la culture pour tous. [...] Ici, y’a deux millions d’habitants qui vivent à Pikine, mais y’a pas d’infrastructures culturelles. Y’a rien du tout. Donc au lieu de centraliser les choses toujours, tout est concentré en ville. Du coup, tous les gens qui sont ici n’ont pas, savent même pas, on a une culture assez, entre guillemets, de luxe. Si tu paies pas cher, tu vas pas y avoir l’accès, tu vois. Donc il fallait combattre ça aussi et essayer même d’équilibrer les choses.<sup>92</sup>

Pour Amadou Fall Ba, la « culture » promue par l’État sénégalais est ainsi une « culture » de luxe parce qu’elle n’est accessible qu’à une élite qui peut se l’offrir. Le festival organisé par Africulturban, le Festa 2H, en instaurant une gratuité de principe, se fixait ainsi pour objectif de proposer une alternative à cette « culture » élitiste. Pour ce faire, le festival a longtemps axé sa logistique sur le principe d’itinérance afin que les populations, qui écoutent du rap, mais ne peuvent pas se rendre à Dakar, puissent voir des concerts de rap près de chez eux. En plus de proposer des concerts à Pikine, non loin du siège d’Africulturban, des scènes ont aussi été construites spécialement pour l’occasion dans des villes en banlieue ou à l’intérieur du pays.

Sur le modèle de la structure, un centre similaire a ouvert dans la banlieue voisine de Pikine, Guédiawaye, sous la présidence de l’artiste Fou Malade. Africulturban et Guédiawaye collaborent fréquemment. Ghip Hop est aussi le lieu de nombreuses conférences et de nombreux ateliers centrés autour de la pratique du hip-hop. Le centre abrite aussi une salle de spectacle et une bibliothèque spécialisée.

---

<sup>92</sup> Entretien avec Amadou Fall Ba, Dakar, 17 décembre 2014



Photographie 4. Le centre Ghip Hop. Guédiawaye, décembre 2014.

D'autres structures ont aussi vu le jour, dont la Maison des Cultures Urbaines, inaugurée en 2018 et située à Ouakam, soutenue par la mairie de Dakar (cf. II, 4). La mise à disposition de certains espaces induit une reconnaissance des autorités politiques : la mairie de Dakar tente par exemple de faire du centre culturel Douta Seck, situé à la Médina, un centre des cultures urbaines, dans le but second de réinvestir un centre délaissé. En sus de cette valorisation des espaces de la « banlieue », les artistes explorent aussi dorénavant de nouvelles territorialités.

### 3.2. Nouvelles territorialités

Berceau du hip-hop au Sénégal, Dakar est encore aujourd'hui le centre de la scène rap sénégalaise, en tant que lieu où se situent les studios, les salles de concert et le siège de différents médias, et s'impose comme le lieu où doivent venir s'installer les artistes qui souhaitent poursuivre une carrière artistique. Cependant, les « régions », nom donné aux territoires en dehors de la région de Dakar, émergent de plus en plus comme nouveaux registres d'identification. À titre d'exemple, dans le clip de la chanson « LG sama side<sup>93</sup> », Nitdoff pose devant le bâtiment qui se trouve à l'entrée de la ville de Louga dont il est originaire.

Les scènes filmées à Louga sont entrecoupées de scènes tournées par ses fans dans des villes comme Londres, Paris et New York. En juxtaposant les images de Louga avec d'autres villes connues pour être des centres mondiaux de la pratique du rap, Nitdoff fait métaphoriquement accéder sa ville au rang de ces villes dans l'imaginaire du rap, tout en se promouvant personnellement comme un artiste reconnu internationalement. Selon les mots de

<sup>93</sup> Nitdoff. 2013. « LG sama side ». *Ragal dou Djiégui Rails*. Gunzout Records. CD (En ligne) [https://www.youtube.com/watch?v=WySS\\_DhG1TE](https://www.youtube.com/watch?v=WySS_DhG1TE), LG pour les initiales de Louga, sama side, expression wolof et anglaise, le tout signifiant Louga, ma ville

Jeffries (2011), le « hood » est simultanément local et universel. Parler de son territoire en le liant avec d'autres, tant linguistiquement (par le terme de « side ») que par les images du clip, défie et réorganise les connexions et les hiérarchies spatiales.

Ce défi posé aux hiérarchies spatiales s'exprime chez d'autres artistes rap par un décentrement ponctuel de leurs activités. Le groupe de rap Keur Gui a, par exemple, commencé leur tournée nationale, à l'occasion de la sortie de leur nouvel album *Encyclopédie* en 2014, par une date dans leur ville d'origine, Kaolack :

Les régions sont laissées pour compte. Franchement, mais gravement quoi. Donc nous, avec le concept de *fay ci la jay* là, on va vers eux leur vendre le cd. Et en premier. C'est-à-dire ils sont les premiers servis avant Dakar. Et on connaît la mentalité des régions ils vont dire, waouh Keur Gui ils nous ont servis avant quiconque, donc tu vois, c'est un truc de fierté régionale.<sup>94</sup>

Ces revendications régionales apparaissent comme un moyen de contrer les systèmes de pouvoir émergeant des dialectiques entre centralités et périphéries géographiques, Dakar étant décrit comme le centre face auquel le reste du pays est oublié, élargissant au reste du pays l'opposition territoriale entre ville et banlieue. OnePac, artiste saint-louisien, auteur de la chanson « Ndar Ndar » (Saint-Louis en wolof) m'expliquait ainsi le message de la chanson :

Dans le premier couplet (...) je rends hommage à Saint-Louis. Deuxième couplet, je critique (rires) les autorités, certaines autorités (...) je fais un appel, un retour à Saint-Louis pour que les gens viennent investir à Saint-Louis, pour que les jeunes puissent aussi se développer quoi. Travailler et s'en sortir. (...) y'a beaucoup de chômage à Saint-Louis. Y'a rien là-bas, tout le monde vient à Dakar. Alors que c'est pas normal. Saint-Louis était la première capitale. Mais on l'a délaissée. Il faut que les gens reviennent.<sup>95</sup>

Dans sa chanson « Capitale », le rappeur saint-louisien Pul Art Bi s'adresse aux habitants des régions qui se rendent à la capitale, pour les inciter à rentrer dans leurs régions d'origine. Les artistes créent aussi de plus en plus fréquemment des festivals de hip-hop dans leurs régions d'origine : festival Ayo Fest de Maxi Krezy dans la région du Fouta, Festival Larabilah Tour à Louga, festival 2H Rosso à Saint-Louis, etc.

Le prochain horizon de ces territorialités se situe peut-être à l'opposé des imaginaires urbains investis par le rap : les espaces ruraux. Dans le titre « Marly-Gomont », le rappeur français Kamini faisait l'apologie du rap rural, en rarrant « je viens pas de la cité, mais le beat est bon »<sup>96</sup>. Au Sénégal, l'investissement du rap dans l'espace rural prend racine dans l'exode rural de nombreuses populations dakaroises installées en périphérie. Dans un des tubes de l'année 2014, « reer », le groupe X-press, originaire de Diourbel, chantait la « désorientation »<sup>97</sup> d'un villageois récemment arrivé en ville. Le clip mettait en scène un homme abusant des loisirs offerts par la ville (alcool, chicha) et retournant, avec beaucoup de regrets, dans son village, à la fin du clip. Les artistes de rap Afrikan King et Simon m'ont par ailleurs témoigné leur volonté d'investir dans les espaces ruraux, pour promouvoir l'agriculture et participer au développement de leur pays. L'arrière-plan de ces discours de retour à l'agriculture réside aussi en un retour vers la valeur du travail comme fondement de la pratique du mouridisme, une valeur qui serait délaissée au profit de la valeur monétaire dans les rapports sociaux et commerciaux propres à la ville.

<sup>94</sup> Keur Gui. 2014. Entretien avec l'auteur. Ouest Foire/Dakar, Sénégal. 20.10.2014

<sup>95</sup> OnePac. 2014. Entretien avec l'auteur. Liberté 6/Dakar, Sénégal. 15.11.2014

<sup>96</sup> Kamini. 2007. « Marly-Gomont ». *Psychostar world*. RCA /Sony BMG. CD

<sup>97</sup> « Désorienté » est la traduction de « reer »

Pour finir, les rencontres effectuées avec des artistes se réclamant du rap sénégalais à l'étranger, notamment en France et aux États-Unis, permettent aussi d'analyser les nouvelles territorialités du rap créées en dehors des frontières nationales (cf. III, 4). Parmi les lieux visités au cours de ces terrains se trouvent des salles de concert (Muffathalle à Munich, le centre culturel hip-hop La Place à Paris, la salle du New Morning à Paris), des lieux où s'effectuent aussi la rencontre entre des auditeurs et des artistes de musique rap sénégalaise, et des studios où s'effectue la rencontre entre artistes et producteurs (comme le studio TafSound Productions à Baltimore). Si ces lieux ne sont pas revendiqués en tant qu'espaces de la scène rap au même titre que les territorialités envisagées jusqu'à présent, ils font partie des espaces expérimentés par un nombre croissant d'acteurs du rap sénégalais, qui s'y croisent régulièrement. L'attachement à ces différentes territorialités n'échappe cependant pas à l'enjeu principal rencontré par ses acteurs : celui de la reconnaissance d'un rap « sénégalais », fondé sur des critères de différenciation « nationaux » (cf. II, 2).

#### 4. Facebook, YouTube, etc. : espaces virtuels du rap

Selon la Banque mondiale, le nombre d'internautes au Sénégal est supérieur à 2 millions, soit 17,50 % de la population sénégalaise, ce qui fait du Sénégal le douzième pays le plus connecté en Afrique (sur 54) et le 119<sup>e</sup> à l'échelle mondiale (sur 195). Le numérique est cependant un marché en pleine croissance, notamment au travers de l'Internet mobile, qui a augmenté de 250 % entre décembre 2013 et décembre 2015, selon Masson (2016).

Malgré cette connectivité encore faible, Internet est un espace massivement investi par les acteurs de la scène rap : « MySpace, YouTube, Instagram voilà tu boostes au maximum tu montres ta présence la majorité des jeunes d'aujourd'hui ils sont avec Internet »<sup>98</sup>. Cet investissement des artistes sur Internet contraste avec les possibilités de connexion d'une certaine frange du public de rap sénégalais. Je n'avais personnellement pas de connexion Internet satisfaisante lors de mes deux séjours, me connectant parfois grâce à la clé USB de mon mari journaliste, rechargeable à partir de l'achat de crédits téléphoniques. En l'absence de connexion fiable, je passais fréquemment à côté d'informations cruciales partagées sur Facebook (annulation ou programme d'un évènement par exemple). Les principales informations empruntaient ainsi deux canaux majeurs : Internet et le bouche-à-oreille, qui, de fait, restreignaient l'accès aux informations.

Les personnes rencontrées disposent aussi tous d'une page Facebook, privée ou professionnelle, si ce n'est les deux, sur laquelle ils « postent » des informations à propos de leurs prochaines sorties et concerts, des liens vers des clips mis en ligne sur la plateforme de vidéos YouTube, des prises de position et des photos. Ils y partagent aussi des informations sur des évènements auxquels ils veulent rendre attentives les personnes qui les « suivent ». Parce que Facebook est gratuit et personnel, l'artiste garde le contrôle sur le contenu des informations diffusées et son image (Jones 2000). Le réseau est donc un lieu important de « mise en image du soi » (Aterianus-Owanga 2014b) par lequel les artistes se présentent sous un jour valorisant.

Il existe plusieurs groupes de fans sur la plateforme, que ce soit autour d'un artiste en particulier, ou organisés comme groupes de discussions autour de la thématique du « rap galsen » ou du « rap djolof ». Les groupes les plus actifs comptent des centaines voire des milliers de membres (le groupe « Les amoureux du rap djolof et du hip-hop galsen à travers le monde » en compte plus de 27 000) et sont très actifs. Comme l'a montré Ferran (2015), ces groupes de discussion sont un matériel ethnographique important pour circonscrire les principaux sujets de

---

<sup>98</sup> Da Blessed. 2014. Entretien avec l'auteur. Thiaroye, Sénégal. 25.09.2014

controverse ou de débat qui ont lieu entre auditeurs. Plusieurs sites Internet comme *djolof.com* ou des blogs comme *Wakh'Art* (« parlons d'art ») diffusent des informations sur le rap au Sénégal (actualité, évènements, entretiens, paroles). Néanmoins, un grand nombre de ces plateformes a une durée de vie limitée, en raison de la difficulté pour financer les frais de maintien du site et les frais de main-d'œuvre. Les artistes multiplient aussi les pages personnelles, ce qui rend difficile une vue d'ensemble de leurs projets professionnels. Rares sont les artistes à bénéficier d'un site professionnel qui centralise les informations et permette une bonne visibilité sur Internet, indiquant que la maîtrise de cet outil est encore en cours.

De l'avis des artistes, Internet apporte néanmoins la possibilité d'avoir accès et de rendre sa musique accessible au reste du monde. Ces espaces virtuels modifient les pratiques, comme les conditions, d'enregistrement et de diffusion de la musique rap au Sénégal.

Maintenant que la présentation de la scène a permis de mettre en lumière les différents espaces de la scène, il s'agira, dans la prochaine partie, de décrire les acteur.trice.s impliqué.e.s dans les activités de la scène au sein de ces espaces.

### **La scène comme réseaux**

Chez Guibert (2012), le concept de scène permet d'« appréhender comme un collectif l'intégralité de la population impliquée dans une culture musicale au sein d'un espace donné » (Guibert 2012 : 6). J'ai, par ailleurs, défini la scène comme un ensemble de personnes, organisées en réseau, qui définit collectivement, mais pas de manière égale, leur musique par rapport à d'autres musiques, notamment en fonction de normes (ou de conventions) rattachées aux différentes expériences des lieux investis dans le cadre de leur pratique musicale.

Soucieuse d'impliquer les différent.e.s protagonistes de la scène, à savoir non seulement ceux qui l'interprètent, mais aussi, ceux qui la produisent, qui la diffusent, qui la critiquent et qui l'écoutent, j'ai interrogé dans le cadre de ce travail des producteurs, des journalistes, des DJ, des fondateurs de labels, des organisateurs de festivals et des réalisateurs de clips. D'autres personnes dans l'entourage des artistes sont aussi amenées à jouer des rôles divers : ces personnes, souvent des amis d'enfance et des membres du public de l'artiste viennent l'appuyer momentanément. Je discuterai brièvement du rôle de ces personnes que j'ai désignées, en reprenant la terminologie de Becker (2018), de « personnels de renfort ». Si le travail s'est concentré sur la production de la musique, conduisant à survoler le travail sur sa réception, le public apparaîtra aussi en filigrane tout au long de ce travail, au travers d'observations recueillies lors de concerts et sur Internet.

D'autre part, ceux et celles que j'ai appelés les « artistes de rap » (cf. I, 1) sont loin de constituer « un groupe homogène et institué » (Cuomo 2014 : 48) exempt de relations conflictuelles et de stratégies de différenciation.

Cette partie me permettra tout d'abord de décrire les caractéristiques sociales de mes interlocuteur.trice.s. Je ferai ensuite la description des différentes dynamiques collectives qui impactent l'insertion de ses acteur.trice.s au sein de réseaux marqués à la fois de relations de coopération et de conflit. C'est au travers de ses réseaux qu'apparaissent les contours de la scène rap galsen.

## 1. Portrait des interlocuteurs et importance des réseaux dans la recherche

Les acteur.trice.s de la scène interrogé.e.s pour ce travail, à Dakar comme à l'étranger, sont des hommes et des femmes âgé.e.s entre 20 et 45 ans. Les personnes rencontrées sont issues de différentes classes sociales<sup>99</sup>, saisies à partir des termes utilisés par mes interlocuteur.trice.s pour décrire leur origine sociale. Parmi ces indications se trouvent notamment la profession exercée par les parents, l'accès aux études (et par là, la maîtrise de la langue française), la capacité de voyager et les caractéristiques de leur logement. Sur cette base, il est possible de distinguer schématiquement trois classes sociales parmi mes interlocuteur.trice.s : une classe privilégiée, une classe moyenne, une classe pauvre. Les personnes rencontré.e.s se situent ainsi dans différentes positions de la structure sociale.

À titre d'exemple, les parents de l'artiste Moulaye font partie d'une classe privilégiée. Son père est un homme politique tandis que sa mère appartient à une grande famille religieuse. Il a, tout comme Kenaïcha Sy, cofondatrice du label Wakh'Art Music, effectué une partie de sa scolarité secondaire et universitaire en France. Le père de Kenaïcha Sy est artiste peintre tandis que sa mère est journaliste culturelle. Moulaye, comme Kenaïcha Sy, détient ainsi un capital économique, culturel et social important. Grâce à leur capital économique, ces deux personnes ont pu fonder leur propre entreprise et ne dépendent pas des revenus tirés de leurs activités musicales ou artistiques pour vivre. Leur label, ainsi que la structure La Boîte à Idées, collabore activement avec des artistes sénégalais d'autres disciplines (peintres, photographes), notamment pour la conception de leurs affiches et de leurs pochettes d'albums. Finalement, c'est grâce à sa belle-mère, directrice d'une maison d'édition, que Moulaye a débuté sa carrière, en lui permettant de se produire lors d'un événement artistique. Moulaye et Kenaïcha Sy fréquentent régulièrement les lieux de la vie culturelle dakaroise (expositions, cinémas, galeries d'art) réservés à une élite, tout en promouvant un accès plus démocratique à la « culture », en mettant à disposition des objets d'art (Magazines, livres d'art, CD) à la Boîte à Idées, un lieu ouvert, mais pas forcément accessible, à tous les publics. La Boîte à Idées, auparavant installée dans le quartier populaire de Gueule Tapée, se trouve aujourd'hui dans le quartier résidentiel de Fann, face à la Corniche, où résidait aussi Moulaye, alors célibataire, lorsque je l'ai rencontré.

D'autres artistes, comme Nix ou Thiat du groupe de Keur Gui, ont des parents fonctionnaires d'État, dans l'enseignement. Le métier d'enseignant, peu rémunérateur, était auparavant porteur d'un statut social important, comme incarnation du modèle senghorien de l'« intellectuel », aujourd'hui remplacé par de nouveaux modes de réussite (Havard 2001). Ces deux artistes entretiennent aussi de nombreux liens avec la France, où vivent des membres de leur famille. Le père de Thiat, petit fils de l'un des premiers députés du Sénégal, est banquier. Thiat admet ainsi appartenir à une classe moyenne aisée, ce qui lui a permis de voyager dès son plus jeune âge. En revanche, son acolyte au sein de Keur Gui, Kilifeu, provient d'un milieu pauvre. Kilifeu et Thiat sont pourtant des amis d'enfance, dont les mères étaient très proches. Les origines sociales de Thiat et de Kilifeu se font sentir dans les rôles qu'ils endossent au sein du groupe. En effet, c'est presque systématiquement Thiat qui répond lors des entretiens et s'exprime lors de conférences, que ce soit en anglais ou en français. C'est aussi principalement avec Thiat que j'ai parlé lors de nos différentes

---

<sup>99</sup> L'application du concept de « classes sociales » au contexte africain a fait l'objet de discussions intensives, notamment dans les années 60. Selon Balandier (1965) par exemple, concernant le Sénégal, la « lecture sociologique en termes de classes sociales s'applique à une minorité et surtout en milieu urbain » (140-141). Je n'entends pas ici le terme au sens marxiste du terme, comme principe organisateur de la société capitaliste, générateur de rapports antagonistes entre groupes aux intérêts divergents. C'est plutôt au sens bourdieusien que la reprise du terme est ici intéressante en ce que la structure sociale est déterminée par la distribution de différentes espèces de capitaux (culture, économique, social).

rencontres, tandis que j'ai eu très peu de contacts avec Kilifeu, qui passait beaucoup de temps au téléphone, pour entreprendre différents commerces. Kilifeu, aujourd'hui installé dans une grande maison dans le quartier résidentiel de Nord-Foire avec sa (ou ses) femme et ses enfants, illustre l'enrichissement de certains artistes par le rap.

Selon le Rapport annuel de performance du Ministère de l'Enseignement supérieur de la Recherche et de l'Innovation, le Sénégal comptait 162 635<sup>100</sup> étudiants du tertiaire, universités publiques et privées confondues, soit moins de 10 % des Sénégalais âgés entre 19 et 26 ans. La grande quantité de personnes interrogées dans le cadre de ce travail qui ont entrepris des études universitaires notamment en lettres (OnePac, PPS, Seventh Sky et Nonybone de Da Blessed, BlackMilk, Canabasse, Pul Art Bi, Fla The Ripper) les situe donc parmi une minorité au sein de la population sénégalaise. Néanmoins, ce n'est pas tant le coût des études, peu élevé au Sénégal, que l'obligation de travailler pour compléter les revenus de la famille qui explique le bas niveau de diplômés de l'école secondaire non obligatoire, puis de l'université, au Sénégal.

La réaction des membres de la famille des personnes interrogées donne aussi une indication de cette origine sociale. Il est ainsi possible de distinguer ceux qui ont été rejetés par leur famille, comme Thiat par exemple, dont la passion pour le rap et le militantisme ne pouvait faire honneur au parcours politique de ces aïeux. Pour d'autres artistes en revanche, issus de milieux plus modestes, comme Matador, la pratique du rap a aussi été rejetée parce qu'elle était conçue, notamment à ses débuts, comme une pratique qui ne mènerait à rien et surtout, qui ne rapporterait pas d'argent. Pour d'autres artistes, comme Fla The Ripper et Keyti, la pratique n'a pas posé de problème, tant qu'ils continuaient leurs études. Une grande partie des personnes interrogées provient ainsi de familles qui valorisent le capital culturel et symbolique délivré par l'école. Comme je le développerai plus loin (cf. II, 3), la grande majorité de ces artistes valorisent la capacité à s'exprimer de façon juste (ce qui inclut la maîtrise du français), et promeuvent l'accès aux savoirs et à la culture, ce qui les distingue nettement d'une grande partie de la population sénégalaise qui n'a que très peu accès aux livres.

D'autres personnes sont issues de milieux modestes, telles que les membres de Wagëblë, AK, Toussa et PPS, dont le père était gardien du stade, Canabasse, ou encore différents membres d'Africulturban. La structure, à travers ses activités associatives, permet à de nombreux jeunes sans diplôme, parfois avec un passif de délinquance, de se réinsérer dans la société, notamment en leur procurant une formation au sein de leur Hip Hop Akademy. Certains de ses jeunes, comme Omar, Ina et Dj Makhtar sont finalement employés par l'association. Déesse Major, originaire de la Casamance, mais ayant grandi à Dakar, revendique aussi des origines modestes.

Par ailleurs, les artistes de rap ne font de loin pas tous partie de la caste des griots, ou *gewel*, caste professionnelle de chanteurs, laudateurs et musiciens de générations en générations. Parmi les personnes interrogées, le producteur Ama Diop, qui a des liens de parenté avec le percussionniste Doudou Ndiaye Rose, et dont le père était directeur du Conservatoire de musique, ainsi que Pul Art Bi sont issues de familles de griots. D'autres artistes avaient aussi un parent musicien ou amateur de musique. Tel est par exemple le cas de la rappeuse Moona dont le père était musicien et amateur de jazz, mais commerçant de profession. La famille de Déesse Major compte aussi de nombreux artistes — deux de ses cousines sont danseuses et deux de ses frères sont chanteurs. D'autres artistes, comme PPS et Faada Freddy, ont découvert la musique grâce à la passion de leurs parents pour la musique, notamment afro-américaine.

---

<sup>100</sup> L'Université Cheikh Anta Diop accueille à elle seule 80 000 étudiants, soit près de 49% du nombre total d'étudiants, dont un tiers sont inscrits en Lettres et Sciences Humaines.

Malgré leurs origines sociales variées, ces personnes ont cependant toutes développé leur activité, liée au rap, parmi un groupe de pairs de même âge et dans certains contextes particuliers : Moulaye a découvert le rap en France où il s'est identifié à la figure du « banlieusard », Thiat a très vite conçu le rap comme une manière de lutter contre les injustices sociales, contre lesquelles il a commencé à lutter dès l'école primaire dans sa ville d'origine, Kaolack. La pratique du rap est d'abord une expérience collective qui a uni, à la lumière des récits de mes interlocuteurs, des personnes de diverses origines sociales. Par ailleurs, la passion pour le rap, souvent non soutenue par leur famille, les place elle-même, avant la reconnaissance artistique, dans une situation de marginalisation et de précarité. Dans la majorité des cas, ces personnes ont longtemps dû financer seules les coûts liés à la poursuite de cette passion.

Le statut social favorisé des artistes concernés n'est que rarement rendu visible au profit d'une emphase des liens avec le « quartier » ou « la rue ». Comme me le confiait Thiat de Keur Gui, l'opinion générale était que les membres du groupe étaient pauvres, à cause des thèmes qu'ils abordaient dans leurs chansons. Cependant, contrairement à ce qui avait vigueur dans les années 2000, afficher une réussite sociale n'est plus aujourd'hui source de discrédit. Au contraire, une nouvelle génération d'artistes utilise aujourd'hui les clips vidéo pour exhiber les appareils d'une richesse, souvent fictive, à l'aide de faux billets<sup>101</sup>, de la location de voitures ou de studios avec piscine<sup>102</sup>. Cette mise en scène de la réussite matérielle de l'artiste, apparue dans un nouveau culte de la célébrité au Sénégal selon Diop (2012) est très apprécié auprès du jeune public.

D'autres catégories apparaissent davantage entre les artistes pour se différencier. Si certains artistes se proclament comme « underground », autrement dit connus par les connaisseurs de musique rap, pour se différencier d'artistes dont l'approche de la musique serait plus commerciale, chaque artiste prétend développer un style propre. Les caractéristiques sociales les plus pertinentes comme moyen de classification sont l'âge et le niveau d'éducation, ce qui ressortira notamment des distinctions effectuées entre « nouvelle » et « ancienne » générations. C'est autour de ses caractéristiques sociales ainsi qu'autour de l'appartenance à un même quartier que des relations de solidarité et de conflit ont émergé sur mon terrain. Sur le schéma présenté à la page suivante, j'ai représenté les chemins par lesquels j'ai rencontré les personnes qui ont participé à cette recherche<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> En décembre 2017, le rappeur Ngaaka Blindé, découvert par Africulturban à la suite d'un concours de talents, a été interpellé parce qu'il transportait plusieurs millions de FCFA en faux-billets en vue du tournage d'un clip.

<sup>102</sup> Un article est en préparation dans la revue ethnographiques.org au sujet du thème de l'ostentation matérielle dans le rap sénégalais.

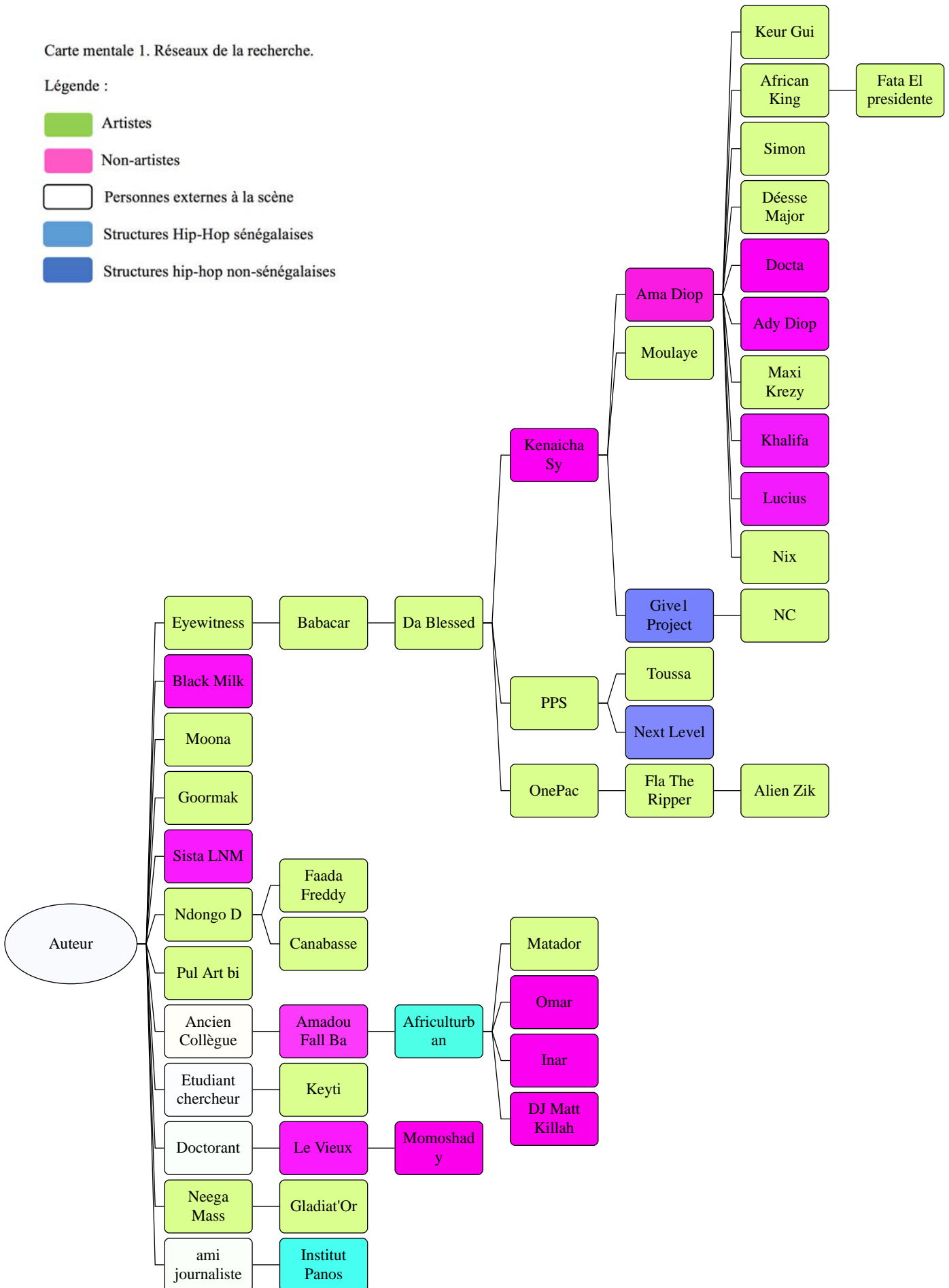
<sup>103</sup> Je n'ai pas mentionné ici l'ensemble des personnes que j'ai rencontré et avec lesquelles j'ai eu des conversations informelles, mais seulement les personnes à qui j'ai pu présenter ma démarche de recherche.



Carte mentale 1. Réseaux de la recherche.

Légende :

- Artistes
- Non-artistes
- Personnes externes à la scène
- Structures Hip-Hop sénégalaises
- Structures hip-hop non-sénégalaises



Cette carte appelle plusieurs observations. En premier lieu, les relations que j'ai pu établir sans intermédiaires ont majoritairement été des relations que j'ai établies grâce au réseau social Facebook. Après avoir été « acceptée » sur le réseau social, j'ai envoyé un message afin d'informer les personnes au sujet de ma recherche et ai sollicité une rencontre, facilement acceptée. Je n'ai procédé de cette manière qu'après un premier terrain au Sénégal, grâce auquel j'ai accumulé des amis parmi des acteur.trice.s du rap sénégalais, ce qui m'a permis par la suite d'être facilement acceptée par des personnes que je ne connaissais pas, ainsi que de recevoir des demandes d'autres personnes. D'autres personnes, à l'image de Goormak et Pul Art Bi, sont venues me parler après avoir pris connaissance de ma recherche dans le cadre de communications.

En deuxième lieu, des réseaux personnels ont aussi été efficaces pour me permettre de rencontrer des personnes. En troisième lieu, j'ai rencontré la plupart de mes interlocuteur.trice.s par un « effet boule-de-neige », méthode d'accumulation des contacts au fur et à mesure de la recherche par une prise de contact initiale, précieusement consignée dans le journal de terrain. La réussite de cette méthode m'a permis de faire l'expérience de l'importance des réseaux parmi les acteur.trice.s du rap.

En quatrième lieu, quelques personnes se sont révélées cruciales, notamment pour éviter des risques d'encliquage (Olivier de Sardan 2004), à savoir le fait d'être assimilée à une clique comme susceptible de me couper l'accès à certains interlocuteurs. Ama Diop, par son statut de producteur, m'a mis en contact avec une grande diversité d'artistes qui n'avaient pas forcément des rapports d'affinité entre eux. Il a aussi été proactif en me suggérant de rencontrer des artistes que je n'aurai pas forcément choisis moi-même.

Les artistes m'ont fréquemment questionné sur les personnes avec qui j'avais parlé, me suggérant de parler avec certaines personnes. J'ai dû à de maintes reprises m'excuser d'avoir pu négliger certaines personnes, en raison de la durée du terrain et du nombre potentiel d'interlocuteur.trice.s. J'ai ainsi dû jongler entre la quantité de personnes rencontrées, qui devait être suffisamment importante pour multiplier les points de vue et la qualité de ces rencontres, afin de pouvoir suivre les mêmes personnes sur une longue période.

D'autre part, les relations accumulées autour du groupe Da Blessed m'ont aussi donné un aperçu des dynamiques de groupe constituées autour d'affinités personnelles, de relations amicales, de visions de la musique et de logiques commerciales. Ce sont ces processus, entre réseaux de solidarité et logiques de confrontation, que j'explore à continuation en mettant en lumière les logiques collectives inhérentes à la pratique du rap.

## 2. Dynamiques de groupe

La description par mes interlocuteur.trice.s de leurs débuts débute toujours par une expérience collective, en tant qu'amateurs d'abord, puis en tant que pratiquants d'autres disciplines hip-hop, notamment la danse. Chez Matador, Maxi Krezy et Simon, qui ont tous commencé dans les années 90, la danse est le moyen d'entrée dans le hip-hop, ce qui concorde avec la manière dont Charry (2012) et Herson (2011) décrivent l'émergence du rap au Sénégal.

La pratique de la danse est alors une pratique branchée qui s'exerce par imitation des pas vus dans des films ou dans des clips :

Ça a commencé parce qu'on était des jeunes branchés, on nous appelait des boys disco. On était branchés on était à la mode. À l'école et tout ça, on s'habillait comme des Américains donc on a commencé par le funk, le break dance, le smurf et tout ça. Et quand le hip-hop est sorti, on avait des cassettes qui venaient

d'ailleurs, qui venaient d'ici et partout, donc on regardait, on écoutait tout. Donc on a commencé à copier en fait. Avant on répétait, on essayait de répéter les textes des Américains tout en ne sachant pas ce que cela voulait dire tu vois. Ensuite on a commencé à former de petits groupes dans le quartier. Et on n'était pas beaucoup. On se connaissait tous parce qu'on n'était pas nombreux. Donc nous on était à la Medina, y'avais un groupe qui était à Fass qui s'appelait les Pee Froiss, y'avais le VIB qui était à Rebeuss, donc y'avais aussi le Supreme Black qui était à Pikine.<sup>104</sup>

La répétition du « on » souligne l'existence de carrières artistiques collectives, qui vont de l'imitation des pas de danse à la formation des premiers groupes de rap. Chez ceux ayant commencé ultérieurement, à la fin des années 90, c'est la présence d'amateurs de rap dans l'entourage de la personne qui est mobilisée pour expliquer la pratique initiale du rap :

Et j'étais à l'époque avec des gens qui rappaient c'est comment j'ai commencé. Un jour j'ai enregistré mon premier son, c'est comment j'ai commencé. Un son, après deux, après trois. Comme ça j'ai commencé quoi.<sup>105</sup>

Tous les artistes interviewés, à l'exception notable des rappeuses Déesse Major et Moona, ont commencé par rapper dans un groupe<sup>106</sup>. Les débuts de Goormak sont particulièrement illustratifs :

En fait moi j'ai commencé 95-96 avec des amis, des potes d'enfance. Comme tous les autres groupes, ça commence toujours par là. On est une bande de copains, ça nous a plu, on a été dans un concert où on a regardé des vidéos ensemble et pis tout à coup on a le truc. Et pis on a commencé à, on commençait à écrire quelques mots, à jouer avec, etc. moi c'est comme ça que j'ai commencé. Parce que chez nous, à Thiaroye, mis à part Wa BMG qui était très connu à l'époque, y'avais un autre gars qui s'appelait Kim Daddy Carlos (...) puis lui il faisait des concerts, mais fréquemment quoi, dans le quartier. Et y'avais des danseurs, y'avais des artistes rap, y'avais tout quoi. Et moi j'étais toujours le premier à acheter mon billet parce que je voulais non seulement être eu devant, mais rien rater quoi. Je voulais tout voir ce qui se passait. Je crois que c'est là que le virus m'a piqué. Et pis, après on a formé way kan fippu avec trois autres copains du quartier avec qui j'ai grandi. On était 4 dans le groupe, on a fait les concerts du quartier, des écoles.<sup>107</sup>

Certains artistes rap, comme PPS, ont appartenu à plusieurs groupes à différents moments de leur vie :

Ses premiers pas dans ce qui est communément appelé le hip-hop eurent lieu pendant l'été de l'an 1993, fort de ses dix ans, il s'était rendu chez son oncle à la Sicap baobab, un quartier de Dakar où il passait habituellement ses vacances. Avec l'influence d'un hip-hop grandissant au Sénégal, il décida de former un groupe de rap avec cinq de ses amis (Souhel, Amadou, Stéphane, J-louis et Jacques) et se font appeler les « Crazy Boyz ». C'est en 1998, en adolescent révolté, qu'il décida de former un autre groupe : BATEEN (Black African Teenagers) avec son cousin, Jules. Mais cette fois-ci, le style était hardcore avec des textes engagés et un flow dur. En 2000, il fit la connaissance de Kangbou et Ive et ils décidèrent de former le groupe ME-SAGE-HE (Mouvement d'Éléments Censés Amener sa Génération à l'Éveil par le hip-hop)<sup>108</sup>.

Ce n'est que dans un deuxième temps que l'artiste de rap émerge en tant qu'individualité, le plus souvent à cause de la disparition du groupe. Trois raisons sont apparues pour expliquer la fin des

<sup>104</sup> Maxi Krezy. 2015. Entretien avec l'auteur. New York, Etats-Unis. 04.09.2015

<sup>105</sup> Afrikan King. 2015. Entretien avec l'auteur. Parcelles Assainies/Dakar, Sénégal. 15.02.2015

<sup>106</sup> La rappeuse Toussa, elle, faisait partie du groupe Yonu Ndam dont elle était la seule fille. Les groupes de rap sénégalais exclusivement féminins, comme ALIF, qui n'existe plus, ou le nouveau groupe GOTAL, sont rares, tout comme les groupes mixtes. La question de la présence des femmes dans le rap, déjà brièvement abordée dans les réflexions sur le terrain, sera exploré plus en avant.

<sup>107</sup> Goormak. 2015. Entretien avec l'auteur. Lausanne, Suisse. 21.07.2015

<sup>108</sup> <http://sn.viadeo.com/fr/profile/PPS.the-writah>

groupes : la migration, le mariage ou l'engagement professionnel et l'engagement religieux. L'adage selon lequel chaque Sénégalais connaît une personne qui a migré à l'étranger se vérifie chez les personnes interrogées, qui ont toutes mentionné au moins une personne ayant fait partie d'un groupe de rap qui se trouve aujourd'hui à l'étranger. Certains de ces artistes continuent cependant à produire de la musique rap galsen depuis l'étranger (cf. III, 2).

Le membre, qui n'est pas concerné par ses trois aspects, peut alors décider de continuer à rapper seul. Les débuts de Goormak sont, une nouvelle fois, emblématiques :

Au bout d'un moment, y'a un qui était parti à l'étranger, en Italie. On continuait à 3. Y'a l'autre aussi qui ouais, pour des raisons personnelles aussi, a voulu arrêter parce qu'il a été, Ibadou<sup>109</sup>, je sais pas si tu connais Ibadou, du coup ça joue pas avec la musique il a arrêté. Et pis l'autre gars, Mamadou le troisième il s'est marié entretemps et pis après il avait trouvé un boulot à Kaolack, c'était trop loin, donc je me retrouvais seul. Mais c'est vrai que même quand on était encore dans le groupe, j'étais vraiment actif, hyperactif et il m'est arrivé plusieurs fois à insister pour qu'on fasse les répétitions, à ce qu'on revoie les instrus donc j'étais actif. Quand ils n'étaient pas là moi je me suis dit, peu importe qu'ils soient là ou pas, moi je continue quoi. C'est là où j'ai commencé à rapper en solo.<sup>110</sup>

Dans d'autres cas, le groupe est mis en suspens au service du membre qui aurait, aux yeux de ses acolytes, le plus de chances de réussir. C'est notamment le cas de OnePac et de PPS. Dans ces cas, les anciens membres du groupe de rap continuent à accompagner leur ami dans la poursuite de sa carrière, en tant que managers principalement.

Dans un troisième cas, des carrières solos se sont construites sur la base de groupes encore existants. Les membres du groupe Alien Zik multiplient ainsi les projets collectifs et individuels, sans remettre en cause l'existence du groupe. Le projet solo est alors envisagé comme un espace de création individuelle.

Cette pratique principalement collective du rap au Sénégal est cohérente avec les descriptions du hip-hop comme « mouvement social » centré autour d'une « identité collective » (Eyerman et Jamison 1991). Pour Bazin (2001), les références à la famille, au *posse*<sup>111</sup> ou au *crew* (« équipe ») renvoient à des signes d'appartenance à un groupe. Les groupes peuvent varier, comme le montre le parcours de PPS, au gré des réseaux sociaux, des affinités, mais aussi des parcours de vie. Certaines études centrées sur les cultures jeunes ont exploré le rôle du groupe, majoritairement masculin, dans les processus de production musicale chez les jeunes (Bennett 2001). Peu d'études aujourd'hui font référence à cette dynamique collective, soit qu'elle semble évidente ou qu'elle contraste avec la starisation actuelle de nombreux/ses artistes rap en solo. L'émergence des artistes au sein de groupes est au principe de l'existence de réseaux de solidarité sur la scène, qui sera développé à continuation.

---

<sup>109</sup> L'expression « Ibadou » renvoie au mouvement « Ibadou Rahmane », mouvement réformiste sénégalais qui promeut un respect strict des observances religieuses, par opposition à un soufisme jugé trop laxiste. A titre d'exemple, les femmes « ibadou Rahmane », contrairement à la plupart des femmes sénégalaise, portent le voile.

<sup>110</sup> Goormak. 2015. Entretien avec l'auteur. Lausanne, Suisse. 21.07.2015

<sup>111</sup> Mot anglais faisant référence au corps d'hommes qui aidait le sheriff à appliquer la loi, signifie dans ce contexte le groupe de personnes sur lequel on peut compter

### 3. La « dream team » : solidarités dans le rap

Dans le cadre de mon travail, des liens de solidarité se tissaient autour d'appartenances à un même quartier ou à une même ville (pour les artistes rap habitant Saint-Louis), mais aussi par la fréquentation d'un même studio et par des collaborations artistiques fréquentes. Les groupes Da Blessed, Alien Zik (formé notamment de Rex T et de Karismatik Dixaa) et le rappeur Fla the Ripper se perçoivent ainsi comme ayant la même « vision » :

(>Rex T) : On a notre monde à nous, notre monde il y a Fla (The Ripper) là-bas, y'a Skillaz là-bas, y'a Sanzala là-bas, y'en a des centaines. C'est pourquoi on a fait un son qui s'appelle « The Dream Team », la dream team tu peux ne pas entendre Fla là-bas (dans la chanson), mais il fait partie de la dream team, parce que tout ce que tu vois on est toujours avec eux, on a fait des sons avec eux, ce sont des gens avec qui on partage la vision du hip-hop. C'est pour cela on traîne pas avec n'importe qui, on a notre vision, on a notre monde. Donc dans notre monde on est bien entourés là-bas, bien fermés, tu peux te mettre à crier fuck Alien Zik, mais tu fais pas partie de ce monde.<sup>112</sup>

Pour autant, si ces affinités existent, elles ne sont pas exclusives. Par exemple, l'artiste saint-louisien OnePac est un bon ami de Seventh Sky du groupe Da Blessed parce qu'ils viennent tous les deux de Saint-Louis. C'est par l'intermédiaire de OnePac que j'ai rencontré Fla the Ripper. Cependant, OnePac travaille avec Ndongo D de Daara J Family au sein du label Bois Sakré. Cela ne signifie pour autant pas que Daara J et Da Blessed se considèrent comme faisant partie du même groupe d'affinités. Les artistes de rap sénégalais appartiennent ainsi à plusieurs réseaux, familiaux, territoriaux, professionnels, amicaux. La pratique du rap en elle-même implique l'existence d'un réseau d'artistes à l'intérieur duquel se distinguent plusieurs groupes caractérisés par des liens amicaux et professionnels forts.

Cette solidarité artistique s'exprime par le soutien réciproque que les artistes se portent les uns aux autres, notamment dans le cadre promotionnel.

Alors qu'ils se rencontrent à l'occasion d'une célébration à la résidence de l'Ambassade d'Allemagne, les artistes rap Keyti, Xuman et Duggy Tee, Nitdoff et Fata El Presidente se croisent et feront une photo ensemble qu'ils partageront sur leurs murs Facebook respectifs. Par la formule utilisée, « we are all brothers », le rappeur Nitdoff témoigne de son respect à des artistes auxquels il s'associe en tant que « frère », pour exprimer l'existence d'une solidarité au sein de la scène rap sénégalaise.

Autre exemple, de passage à la conférence de presse pour la sortie du nouvel album du rappeur Books, la rappeuse Toussa poste sur son mur Facebook des photos de son accolade avec l'artiste, avec la mention « Always supporting this nigger », pour exprimer son respect et la solidarité existant entre artistes rap.

Ces marques de solidarité contrastent avec un aspect plus visible de la pratique du rap : le « clash », qui permet de souligner la présence de logiques de confrontation.

---

<sup>112</sup> Rex T (Alien Zik). 2015. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 02.02.2015

#### 4. Le clash : le conflit au cœur de la scène

La compétition entre artistes est une partie intégrante de la culture hip-hop, et donc de la musique rap. Selon Afrika Bambaataa, DJ fondateur du mouvement Zulu Nation, la culture hip-hop, définie au travers du slogan « *Peace, Unity and Having fun* » se devait d'être une alternative à la violence des gangs : plutôt que de pratiquer la violence physique, les membres des gangs s'affronteraient autour de batailles de danse, de djing et de rap. L'*egotrip*, ou *autocélébration*, chansons dans lesquelles l'artiste de rap proclame être meilleur, en est une autre illustration.

Au Sénégal, cette concurrence s'illustre épisodiquement par la diffusion de chansons qui invective l'un ou l'autre artiste. Pour certains observateurs, le clash est la stratégie utilisée par un artiste inconnu pour faire parler de lui, en créant le « buzz ». En invectivant un artiste connu, l'artiste effectue ainsi un transfert de notoriété et pousse le public à lui accorder du crédit pour sa ténacité. Les insultes d'un nouveau groupe, le Rap'adio, aux groupes les plus connus de la fin des années 90, Pee Froiss, Positive Black soul et Daara J, dans les chansons de leur premier album *Ku weet xam sa bopp*, ont fait partie intégrante de son accession à la notoriété.

Le clash le plus célèbre sur la scène rap actuelle fut celui entre les artistes rap Canabasse et Nitdoff. Existait par chansons interposées, le conflit s'est intensifié après le concert donné par Canabasse à l'Université Gaston Berger de Saint-Louis. Performant après Nitdoff, Canabasse n'apprécia pas le passage du microphone que lui faisait Nitdoff, et le projeta hors de la scène, sur le public. Un étudiant fut blessé. Les deux artistes rap durent alors faire amende honorable et mettre en scène leur réconciliation.

Bien qu'étant très répandue dans les chansons de rap, l'utilisation des insultes est aussi un des éléments évoqués dans le rejet du rap par la société sénégalaise (Dramé 2005). Une grande majorité des artistes rencontrés m'ont ainsi fait part de leur volonté de ne pas utiliser les insultes dans leurs chansons, parce qu'elles choqueraient leur auditoire :

J'ai jamais insulté y'a jamais d'insultes dans mes textes en fait moi je me dis mon père ça n'engage que moi mon père il écoute mon rap mon marabout il écoute mon rap. Donc voilà je sais que y'a beaucoup de personnes âgées qui aiment ce que je fais donc pour moi y'a des choses y'a aussi beaucoup d'enfants qui m'écoutent donc y'a des choses que je ne dois pas incarner, des choses que je dois pas dire dans mes chansons.<sup>113</sup>

Interrogé sur son clash, l'artiste Canabasse exprime les réactions ambivalentes suscitées par l'utilisation d'insultes, entre ce qui « plairait » aux fans de rap et ce qui serait admis dans la société :

Tu vois un jeune qui vient à peine de parler et il insulte dans la rue, mais quand quelqu'un insulte dans un morceau, c'est celui qui insulte dans la rue qui va te dire, ouais c'est pas normal. Alors que quand il l'écoute chez lui, il s'enjaille<sup>114</sup> quoi ! Donc on a une, on a un truc très compliqué, mais il faut faire avec parce que, une fois que tu te fais tirer dessus, c'est vraiment difficile de donner, de laver ton image.<sup>115</sup>

Pour Dramé (2005), les mots obscènes sont fréquents dans les chansons de rap sénégalais étudiées — il s'est concentré sur les chansons du début des années 2000 — mais les artistes mettent aussi en place des stratégies pour suggérer l'obscénité plutôt que de la dire de façon trop crue, afin de contourner une certaine autocensure.

<sup>113</sup> PPS 2014. Entretien avec l'auteur. Rufisque, Sénégal. 20.10.2014

<sup>114</sup> Expression ivoirienne, du verbe « s'enjailer », signifiant littéralement se mettre en joie, soit s'amuser, faire la fête.

<sup>115</sup> Canabasse. 2014. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 14.11.2014

Plusieurs commentateurs se lamentent de la façon dont le clash est aujourd'hui abondamment utilisé par les artistes pour faire parler d'eux, suggérant que ce procédé est de plus en plus utilisé. C'est sur quoi insiste cette caricature, réalisée par le dessinateur Lamine Dieme, sur l'état du rap galsen, partagée sur Internet au début de l'année 2017.



Figure 1. L'année du rap galsen (publié avec l'autorisation de son auteur Lamine Dieme) De gauche à droite : Maimouna « Back again » (journaliste), Awadi (ancien membre du Positive Black Soul), Xuman (ancien membre de Pee Froiss), Keyti (ancien membre de Rap'adio), les rappeuses OMG et Mamy Victory, Faada Freddy (membre de Daara J) avec le chapeau, Amadou Fall Ba en retrait en arrière-plan, derrière lui Aisha Dème, cofondatrice et manager de Agendakar.com, le groupe Keur Gui dans un avion, Omzo Dollar, à terre, piétiné par DIP doundou Guiss, attaqué par One lyrical, Canabasse qui croise les bras, Fou malade en petit devant, puis les artistes rap français Maître Gims et Booba.

Les acteurs du clash, les artistes de la nouvelle génération Omzo Dollar, DIP doundou Guiss et One Lyrical se situent au centre de la caricature et tous les regards sont tournés vers eux. Les artistes français Maître Gims et Booba, qui ont, tous deux, fait des concerts au Sénégal en 2016, sont représentés en train de partir avec un sac d'argent. Dans la caricature, Booba déclare « à 2017 mes Polonais », pour faire référence à la comparaison qu'il avait effectuée entre rap sénégalais et rap polonais pour dire que l'un comme l'autre n'était pas connu (cf. II, 4). La caricature vise alors à faire réfléchir sur la façon dont les clachs nuisent à la poursuite de la réussite économique du rap sénégalais. Ensuite, la caricature permet d'illustrer plusieurs dynamiques au sein de la scène au travers des réactions des différents acteur.trice.s, dont, notamment, les différences entre une nouvelle et une ancienne génération.

Il y a d'abord One Lyrical qui semble de manière opportuniste se lancer dans le clash contre DIP pour « relever le défi ». Canabasse, qui a dû subir l'effet des clachs par le passé est représenté comme préférant rester en retrait. « Ne me salissez pas avec vos clachs de cons », dit-il. L'ancienne génération, elle (Awadi, Xuman et Keyti), se remémore de leurs propres clachs passés (Rap'adio contre le Pee Froiss) tandis que Faada Freddy se lamente de cette « jeune génération perdue ». Fou Malade, de son côté, évoque son clash avec l'artiste Gaston qui l'a amené devant les tribunaux et semble prévenir les jeunes des conséquences de leur acte (« mais nakk dama fou » qui peut se traduire par « mais qui est fou ? »)

Les références à ces conflits sont apparues de façon plus implicite dans les entretiens. Ignorante de ma capacité à « mettre les pieds dans le plat », mes entretiens ont souvent été le lieu d'exposition de conflits entre mes interlocuteur.trice.s et d'autres acteur.trice.s de la scène rap. Cependant, les personnes incriminées par ces discours n'étaient le plus souvent pas nommées, officiellement pour ne pas leur faire de la publicité, peut-être aussi, afin de ne pas entrer en conflit par mon intermédiaire. Les conflits entre artistes étaient en outre minimisés comme étant de l'ordre de la manipulation :

On se connaît, tout le monde se connaît. C'est le public qui la plupart des temps fait l'objet de manipulations. Parce que certains artistes, ce qu'ils disent sur scène et quand ils descendent de la scène. C'est deux choses. Ils peuvent même t'insulter et venir manger chez toi.<sup>116</sup>

Si Fla the Ripper parle ici du public, qui s'enthousiasme pour les conflits entre artistes, cette duplicité se sent aussi dans les entretiens. Si, dans le cadre de l'entretien, quelqu'un pouvait me témoigner de ses différences de vues avec quelqu'un d'autre, j'apprenais ensuite que ces deux artistes pouvaient être très liés dans la vie quotidienne. Le terrain m'est ainsi longtemps apparu comme structuré par ces conflits. J'ai fini par comprendre que ces conflits sont néanmoins moins interpersonnels qu'ils ne sont le reflet de positionnements autour de ressources limitées dans un environnement compétitif, en raison du nombre important d'artistes de rap. Voici les termes par lesquels la rappeuse Moona, arrivée au Sénégal en 2002, me décrit son expérience de la scène rap sénégalaise :

On a des gens qui veulent dire aux gens : « oui tu dois faire ci, tu dois faire ça, parce que c'est la meilleure voie, et ma voie est meilleure que la tienne ». Bon maintenant y'a, comme ce qu'on disait tout à l'heure, le problème de ressources (Rires), donc on met ces divisions idéologiques devant, mais la vérité c'est pas ça, c'est juste une question d'argent.<sup>117</sup>

Les conflits autour des valeurs rejoignent ainsi des conflits autour de la captation de certaines ressources. À titre d'exemple, les rappeuses OMG et Toussa, auparavant toutes deux liées au label de l'artiste PPS, « sunu kaddu », puis au sein du studio « Fam » que la rappeuse Toussa a construit à Guédiawaye, s'insultent par chansons interposées en 2017. Le conflit s'articule autour d'une compétition pour apparaître comme la meilleure rappeuse du rap galsen, alors que les deux rappeuses sont désormais affiliées à deux labels concurrents, le label YBE, lancé par un Sénégalais résidant à Washington DC pour Toussa et le label DD Records pour OMG. Le rôle des labels dans les conflits entre artistes, quoique bien connus dans l'histoire du hip-hop au travers du clash historique entre les rappeurs Tupac et Biggie Smalls et à travers eux des labels Death Row Records et Bad Boy Records, n'a pas fait l'objet d'analyses scientifiques. Pourtant, les labels hip-hop sont à la fois des entreprises économiques et des structures dans lesquelles prennent place des dynamiques collectives fondées sur des rapports de loyauté.

La multitude d'artistes rap au Sénégal va venir renforcer le besoin de se différencier dans le cadre d'un marché où l'artiste défend son produit par rapport à d'autres. Dans l'album *Still Here* du groupe Alien Zik, la copie est agrémentée de deux cotons-tiges, invitant leur auditeur à se nettoyer les oreilles avant d'écouter leurs nouveaux sons. Dans l'interlude précédant la chanson « Couvre-feu », quelqu'un appelle la police à faire le ménage dans un concert de rap. Rex T du groupe m'explique la chanson :

---

<sup>116</sup> Fla the Ripper. 2014. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 03.12.2014

<sup>117</sup> Moona. 2015. Entretien avec l'auteur. Amitié 2/Dakar, Sénégal. 20.01.2015



Ça revient au coton-tige. On entend du n'importe quoi. [...] Y'a une arrivée de 100 millions d'artistes rap maintenant dans le hip-hop et c'est normal que, y'a aucun groupe, y'en a pas un qui sont assez bons. On entend du n'importe quoi ! C'est pourquoi on a dit qu'on va lancer une police du rap, toucher les gars qui sont en train de dire du n'importe quoi, de faire... on va les attraper, les push, les mettre direct en prison !<sup>118</sup>

La scission de la scène en générations est illustrative de ces phénomènes.

#### 4.1. Le conflit des générations

En 2014, le groupe Positive Black Soul revient avec un nouvel album et le nouveau single « back again », après 25 ans de carrière. La sortie de la chanson provoque une polémique sur les réseaux sociaux. De jeunes artistes reprochent au groupe de suivre les tendances actuelles. Pour l'artiste de la « nouvelle génération » Moulaye, qui me signalera la polémique :

Sur Facebook, tu vois quand le dernier clip est sorti, la nouvelle génération on a tous rigolé fort. Et y'a eu plein de posts où justement (membre d'un groupe de rap de l'« ancienne génération »), tous sont venus commenter pour dire « ouais les jeunes ça se fait pas trop, respectez l'ancienneté ». C'est-à-dire, sur au moins 30 commentaires, les gens disaient « respectez », « soyez polis », « c'est eux qui vous représentent », « ils vous ont influencés », mais sur le fond y'a une contradiction. C'est nous qui devons faire des sons comme ça. Parce qu'on sait (...) chanter pareil, parce qu'on sait utiliser l'autotune pareil, parce qu'on a les mêmes beatmakers. Le son il a rien d'exceptionnel. Le message il a rien d'exceptionnel. Nous on peut le faire et on le fait pas pour les raisons qu'on a pu dire, pour... dans l'espoir d'un truc plus grand qualitativement tu vois. Mais pas pour voir des plus grands qui ont fait 45 ans de carrière qui nous sortent la crotte qui marche.<sup>119</sup>

Dans la continuité du concept de génération comme ensemble de personnes appartenant à une même classe d'âge, la notion de génération musicale renvoie à l'ensemble des artistes qui sont « nés » au même moment, et sont représentatifs de la tendance du moment. Dans la reconstruction de l'histoire du rap sénégalais, l'analyste pourrait relever l'existence de plusieurs « générations ». Néanmoins, les discours entendus expriment généralement une opposition binaire entre une nouvelle génération et une ancienne génération. Les qualificatifs associés à l'une ou à l'autre génération varient selon la façon dont se positionne l'auteur du discours. Pour les acteur.trice.s se réclamant d'une certaine ancienneté sur la scène, différents qualificatifs<sup>120</sup> sont utilisés pour discréditer la nouvelle génération : « américanisée », « peu professionnelle » — parce qu'elle abuserait de la pratique du playback —, « moins intellectuelle », car vue comme portée sur le clash et l'egotrip, « moins engagée », « peu originale ». En revanche, aux yeux des jeunes artistes, la nouvelle génération est « plus technique », « meilleure musicalement » et « innove ».

Ces catégories, d'apparence exclusive, sont en réalité relativement floues. À titre d'exemple, le rappeur PPS et le groupe Da Blessed, actifs depuis des années, se considèrent comme des membres de l'ancienne génération, par leur ancienneté de la pratique du rap, tout en étant considérés comme faisant partie de la nouvelle génération, en raison du moment où ils ont été connus par le public. Ils tirent parti de leur association avec les deux générations :

Nous les anciens, moi je me considère un peu comme un ancien quoi, comme les gars de Da Blessed et tout ça quoi. En fait on vient d'être découverts, mais on a été là presque depuis le début. Donc l'ancienne

<sup>118</sup> Rex T (Alien Zik). 2015. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 02.02.2015

<sup>119</sup> Moulaye. 2015. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 05.01.2015

<sup>120</sup> L'analyse révélera à plusieurs endroits comment ces qualificatifs sont illustratifs de certaines tentatives de définition du rap sénégalais

génération et la génération du début sont tous des freestylers (...) le Sénégal n'a jamais été aussi talentueux dans le rap que maintenant. Sérieusement. La nouvelle génération est dix fois meilleure que l'ancienne. Mais c'est normal aussi, parce que avant les anciens n'avaient pas les outils que nous, nous avons<sup>121</sup>.

Le discours sur la génération fait partie d'une mise en récit de l'histoire du rap et de son évolution, dans une mise en tension entre le classique et le moderne. La vieille école et la nouvelle école s'affrontent, comme leurs noms l'indiquent, autour de la place du respect de l'héritage et sur l'importance de l'innovation. Ces catégories ne sont d'ailleurs pas propres au mouvement rap. Dans tous les domaines de l'art, l'expression de « nouvelle école » permet d'introduire l'émergence d'un nouveau paradigme, qui se distingue de la « vieille école » par une technique nouvelle, tandis que la « vieille école » prétend être plus respectueuse d'une certaine « tradition ».

La notion de « génération » raconte davantage l'élaboration de frontières que l'existence de points en commun entre artistes. Néanmoins, ces qualificatifs font émerger des relations de pouvoir sur la place des nouveaux artistes dans une scène dominée par des artistes bien implantés. Pour parler en termes de « champ », ce sont les artistes de l'« ancienne génération » qui en détiennent le capital spécifique et qui sont donc amenés à adopter des positions conservatrices sur la définition du « rap sénégalais ». D'autre part, dans le contexte sénégalais, cette distinction effectuée par le hip-hop entre les *new* et les *old* se double de mentions aux relations normées entre les classes d'âge. Ainsi les jeunes se doivent-ils, selon les discours, de « respecter les aînés » et de reconnaître le travail que ceux-ci ont effectué pour développer la pratique du rap au Sénégal. Le rap sénégalais, bâti sur une rupture générationnelle (Havard 2005), reproduit alors, à travers le discours sur les « générations », les divisions et hiérarchies liées aux catégories d'âge<sup>122</sup>.

Les artistes rap de l'ancienne génération, comme on peut l'interpréter de la polémique contre le nouveau single de PBS, sont accusés de refuser de laisser la « place » aux nouveaux artistes, essayant ainsi de faire « la crotte qui marche », pour rester pertinents. Tandis que certains artistes de la nouvelle génération accusent ces artistes de ne pas les aider malgré leurs positions de pouvoir, d'autres invoquent explicitement des rumeurs d'actes de sabotage réalisés par des artistes reconnus pour éviter que d'autres ne réussissent. Pour les artistes rap de l'ancienne génération, les jeunes artistes rap sont ingrats et ne respectent pas le travail accompli : « Et maintenant les *new school* ("la nouvelle école") sont là pour critiquer, pour dire que le grand n'aide pas les gens. Qui a aidé le grand ? »<sup>123</sup>

Nouvelle et ancienne génération font partie des catégories importantes pour comprendre le positionnement des acteur.trice.s de la scène rap. Si ce travail a essayé de s'attacher à décrire les trajectoires d'artistes des deux générations, et à multiplier les points de vue, les discours portés par l'ancienne génération, ceux qui en général sont les plus audibles auprès d'un public international, sont à la fois plus audibles et plus cohérents. En raison de leur notoriété, ce sont eux que les journalistes étrangers interviewent quand ils sont au Sénégal et eux qui disposent de plus grandes opportunités pour voyager à l'étranger. D'autres acteur.trice.s occupent aussi d'autres positions de pouvoir.

---

<sup>121</sup> PPS 2014. Entretien avec l'auteur. Rufisque, Sénégal. 20.10.2014

<sup>122</sup> Je discute plus loin (cf. II, 3) la pertinence de la catégorie des « jeunes » pour décrire la pratique du rap au Sénégal comme musique spécifiquement liée à cette catégorie sociale.

<sup>123</sup> Matador. 2014. Entretien avec l'auteur. Pikine, Sénégal. 08.11.2014

#### 4.2. Acteurs et actrices de pouvoir de la scène

La production musicale implique, au-delà des artistes, une série d'acteur.trice.s impliquée.s dans différentes activités de soutien aux artistes, ce que Becker a désigné sous le terme de « personnels de renfort ». Selon les dires de mes interlocuteur.trice.s, l'activité artistique repose sur le soutien des réseaux personnels, un constat confirmé par Niang (2008) à propos du caractère informel de l'entrée dans l'industrie musicale :

C'est un peu comme une communauté. Quand je dois payer quelqu'un pour faire quelque chose en infographie, c'est Molar que je vais voir, quand quelqu'un a son ordinateur en panne, c'est Abass qu'on va voir. Donc, en fait, on a presque quelqu'un dans chaque domaine et on se donne du taffe (travail), on partage et voilà, quoi.<sup>124</sup>

À côté de ces « personnels de renfort », à qui les artistes demandent, comme ici, des services en vue de faciliter leur travail, d'autres acteurs et actrices apparaissent aussi, par leur centralité, au creux de rapports de pouvoir. C'est par ces acteur.trice.s, notamment, que j'ai eu accès au plus grand nombre de contacts. En somme, ces personnes ont joué le rôle d'intermédiaire entre la chercheuse que je suis et les artistes. Le producteur Ama Diop, par exemple, a pu me mettre en contact avec la multitude d'artistes qui viennent travailler au studio Bourba Djolof à la Médina ainsi qu'avec d'autres producteurs. En sus de cette position de facilitateur, qui a permis de mettre en relation les artistes à une personne externe susceptible de présenter un intérêt particulier, les ressources propres détenues par ces personnes (accès au studio/aux médias/à des opportunités de jouer sur scène/à des contacts), les conduisent à assumer des positions de pouvoir au sein de la scène, notamment en facilitant ou non l'accès à ses ressources à d'autres personnes, ou en privilégiant certains artistes par rapport à d'autres. Ces acteur.trice.s se situent dans des positions particulières qui leur permettent de capter certaines ressources, autour desquelles les artistes sont en compétition.

Les artistes développent néanmoins des stratégies pour accéder à leurs propres ressources. À titre d'exemple, face au monopole exercé par la faible quantité de producteurs aux débuts des années 90, les artistes ont commencé à mettre en place leurs propres home studios. Développant cette question pour les organisateurs de festivals et les producteurs au cours de ce travail, je vais ici m'arrêter sur le rôle joué par les animateurs.

Les principales chaînes de radios et de télévision à Dakar ont toutes aujourd'hui une émission spéciale sur le rap ou le hip-hop. Les animateurs les plus connus, Pape Sidy Fall, Y. Dee ou DJ Meth, qui officie à la radio, présentent aussi des concerts et des cérémonies de remises de prix.

Sans incriminer les animateurs précédemment cités, la plupart des artistes interviewé.e.s m'ont parlé de la corruption des animateurs, qui facilitent l'accès des artistes à la promotion et aux médias en échange de pots de vin. Des moyens financiers importants garantissent une bonne diffusion. Cet argent est parfois redistribué entre animateurs, un animateur se chargeant de la promotion de l'artiste, contre rémunération, en visitant les autres animateurs et en distribuant l'argent. Afrikan King (AK), rappeur sénégalais d'origine américaine vivant majoritairement aux États-Unis, souhaitait faire la promotion de son premier album. Afin de compenser sa faible insertion dans les réseaux locaux du rap, ainsi que sa méconnaissance des médias, et disposant des moyens financiers nécessaires, AK a employé cette stratégie, sous les conseils d'Ama Diop, lors de son passage promotionnel rapide au Sénégal. Cette rémunération ne concernerait que les animateurs et non les journalistes culturels en général. Cependant, comme j'ai pu l'entendre lors d'une rencontre entre artistes et journalistes, peu de

---

<sup>124</sup> PPS 2014. Entretien avec l'auteur. Rufisque, Sénégal. 20.10.2014

moyens sont accordés aux journalistes culturels, au profit des faits d'actualité politique. Seules les sorties d'album des artistes les plus reconnus font l'objet de conférences de presse et d'articles dans les principaux journaux. C'est précisément la raison invoquée par les animateurs pour justifier ces pratiques de corruption.

Cette absence de couverture médiatique a poussé Kenaicha Sy, designer, à mettre en place le blog Wakh'Art Music :

Je dis souvent que si les télévisions les radios, etc. faisaient leur job comme il faut, Wakh'art n'existerait même pas ou peut-être sous une autre forme. C'est vraiment pour pallier à un manque quoi.<sup>125</sup>

Selon les artistes, les émissions rap ne sont diffusées par les médias qu'à des heures creuses et de nombreuses chansons, jugées trop critiques envers le gouvernement, ne seraient pas diffusées. D'autres médias privés, dont les propriétaires ne sont pas liés au gouvernement, voient le jour, à l'image de Vibe Radio, première radio numérique du Sénégal, financée par le groupe français Lagardère. Cette radio est aujourd'hui très active dans la promotion des artistes rap<sup>126</sup>. Cependant, les artistes cherchent surtout à développer leurs propres médias afin de se réappropriier les moyens de communication et la façon dont ils sont présentés dans les médias.

La scène rap sénégalaise est ainsi constituée d'un ensemble d'artistes qui entretiennent des relations sociales caractérisées par l'existence de groupes ou de cliques qui peuvent rentrer en solidarité ou en concurrence, parfois par l'intermédiaire de *clashes* (insultes interposées), entre une multiplicité de groupes, qui se séparent au gré des trajectoires de vie et des conflits interpersonnels. Le plus souvent, comme j'y ferais allusion plusieurs fois dans ce travail, la concurrence autour des ressources est permanente, mais reste majoritairement cachée.

## 5. Les réseaux de la scène du rap galsen

Dans le sillage de l'analyse structurale des réseaux effectuée par Hammou (2009, 2014), j'ai d'abord tenté de réaliser une analyse structurale des réseaux du rap galsen à partir du critère des « featuring », soit de l'invitation d'une « unité artistique » sur le projet musical d'une autre, comme indicateur de réseaux de solidarité, en ce qu'elle permet de mettre à jour l'existence d'une reconnaissance mutuelle, même minime, comme l'illustre l'explication que me donne Rex T, du groupe Alien Zik au sujet de sa collaboration avec l'artiste Nitdoff, sur le titre « Zik 2 killah » de l'album *Still Here* :

(Rex T) : Bon le son « Zik de Killah » c'est un featuring qu'on a fait avec Nitdoff, le gars qui comme je disais on partage avec lui les mêmes concepts, le même style, il fait du rap bien. Il fait le Hip Hop. On a senti ce qu'il faisait. Bon, on s'est dit pourquoi pas l'inviter dans un son. Dixaa il a concocté un beat qui va avec son style, tu entends ça tu as l'impression que c'est le beatmaker de Nitdoff qui a fait le son. Il est venu, on lui a proposé, naturellement il a posé, c'est un son que j'aime bien. Cela montre qu'on est pas fermés parce que Nitdoff on peut dire que y'a une distance entre lui et nous. Il est à Louga, peut-être à Paname, on se voit pas chaque jour on se fréquente pas, mais on se

(>Fla The Ripper) : le feeling est là quoi

---

<sup>125</sup> Sy, Kenaicha. 2014. Entretien avec l'auteur. Médina/Dakar, Sénégal. 13.10.2014

<sup>126</sup> Je ne peux me prononcer ici sur la position des artistes par rapport à une radio financée par une multinationale comme Lagardère car l'essor de cette radio, créée en 2014, a eu lieu après mon expérience de terrain. Cependant, les artistes sont nombreux à accepter les invitations de cette radio.

(>Rex T) : le feeling est là

(>Fla The Ripper) : le respect mutuel aussi, je pense que c'est important aussi, le respect mutuel

(>Rex T) : on fait pas des feats pour le faire

(>Fla The Ripper) : mais il faut qu'on soit vraiment en phase quoi<sup>127</sup>

Néanmoins, cette analyse structurale s'est heurtée à plusieurs difficultés. En premier lieu, comme l'a aussi remarqué Hammou (2014), les données nécessaires à l'analyse de la dynamique d'institutionnalisation d'un « monde social professionnel du rap (français) » manquent concernant le Sénégal, notamment pour les cassettes diffusées entre la fin des années 90 et le début des années 2000<sup>128</sup>. D'autre part, l'analyse préliminaire effectuée sur la base des données collectées sur SoundCloud, Spotify et les albums possédés par l'auteure, pour les artistes avec lesquels un entretien été effectué, a vite permis d'aboutir à deux conclusions. Hormis quelques artistes qui ont effectué des featuring avec un grand nombre d'autres artistes (le reggaeman Ombre Zion est notamment apparu en featuring sur les albums de Keur Gui, Da Blessed, Fla The Ripper et Alien Zik), la grande majorité des featuring concernaient des artistes peu connus, qui ne sont apparus sur les albums d'aucun autre artiste envisagé. En effet, la sortie d'un album représente fréquemment une opportunité pour présenter de nouveaux talents que l'artiste aimerait voir percer, sans que cela se concrétise dans la majorité des cas. Par ailleurs, ces featurings concernaient aussi en grande mesure des artistes de rap d'autres pays et des artistes d'autres genres musicaux, notamment pour assurer le refrain chanté. À la lumière de ces deux observations, l'analyse structurale des réseaux du rap sénégalais sur la base des collaborations entre artistes s'est révélée infructueuse, en ce qu'elle n'a pas permis de faire émerger les liens de solidarité mis en évidence par les observations ethnographiques. Cependant, cette analyse exploratoire a permis de constater la grande quantité d'artistes amateurs qui gravite autour des artistes reconnus. À titre d'illustration, l'artiste PPS a effectué 11 featurings avec 10 artistes différents sur son album *Xaatim ak Kallama*, comprenant 19 chansons. D'autre part, cette analyse corrobore les fortes relations existantes entre certains artistes comme Fla The Ripper, le groupe Da Blessed et le groupe Alien Zik, ainsi qu'entre les artistes résidants en France, Neega Mass, Gladiat'Or et Checky Blaze (Cf. III. 4).

Légende :



Lien de rivalité



Lien de solidarité

Wagëblë

Nom d'un groupe de rap

DD Records

Nom d'un label

Wa ~~BMG~~ 44

Groupe qui n'existe plus

Dj Taff

Artiste qui n'habite pas au Sénégal

Ama Diop

Acteur au centre de réseaux

Sista Fa

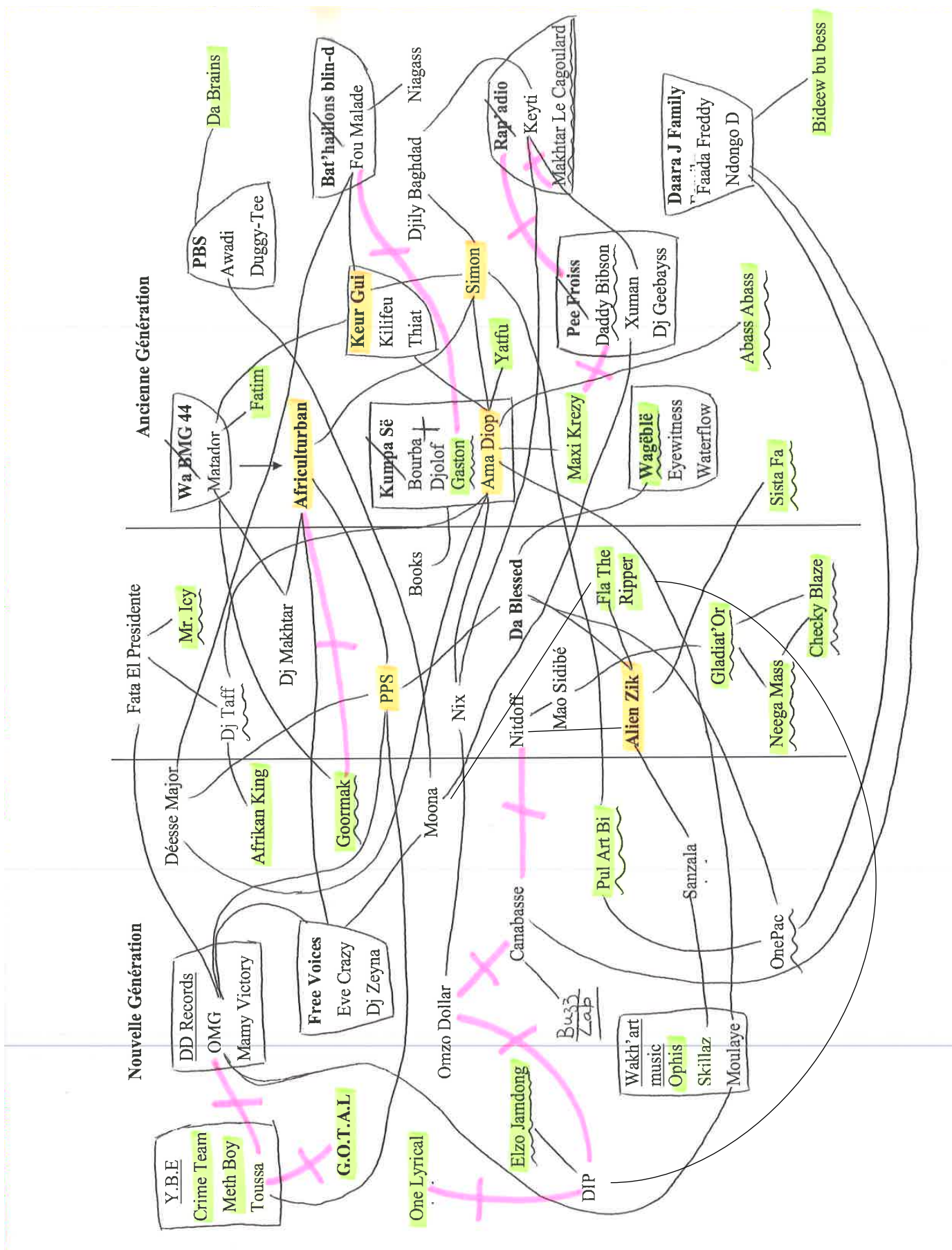
Acteur en périphérie de réseaux

Dans un deuxième temps, j'ai donc procédé à la cartographie des différentes dynamiques de solidarité (relevées par rapport à l'appartenance à un même quartier, la fréquentation d'un même studio ou l'existence de collaborations artistiques) et de conflit (par l'intermédiaire de clashes) explorées dans ce travail. Ces acteurs sont répartis en fonction de la génération à laquelle on peut les associer : la « nouvelle génération » se situe à gauche de la page, l'« ancienne génération » à droite. Entre les deux se situent les artistes dont l'association à une génération peut varier.

<sup>127</sup> Fla the Ripper et Rex T (Alien Zik). 2015. Entretien avec l'auteure. Dakar, Sénégal. 02.02.2015

<sup>128</sup> Le blog Ndiokhass met à disposition sur internet une liste des cassettes audio rares ou introuvables de rap sénégalais et de mbalax. L'auteur du blog a ainsi scanné les pochettes des différentes cassettes mais n'a pas mis à disposition la musique, ce qui rend difficile d'obtenir des informations sur les featurings.

Carte mentale 2. Cartographie de la scène rap



Les acteurs au centre des réseaux fédèrent autour d'eux différents artistes, notamment autour de studios ou de labels (Ama Diop au studio Bourba Djolof, de Simon, fondateur du label 99 Records, Alien Zik au studio Alien Zik), de mouvements de mobilisation (le groupe Keur Gui), ou encore d'associations (la structure Africulturban). PPS émerge comme un artiste émergent, qui a entrepris de nombreuses collaborations artistiques et qui, en tant qu'artiste originaire de Rufisque, promeut les artistes, notamment des femmes, de sa ville et des alentours (Toussa, OMG, le groupe Gotal). Ces acteurs se situent de façon prédominante au sein de l'« ancienne génération », dont les réseaux sont déjà implantés dans le temps. Les artistes de l'« ancienne génération » développent aussi, de par l'histoire qu'ils ont en commun, de plus forts liens de solidarité. La « nouvelle génération », en revanche, est davantage concernée par les clashes qui opposent de nouveaux artistes qui tentent de s'imposer sur la scène.

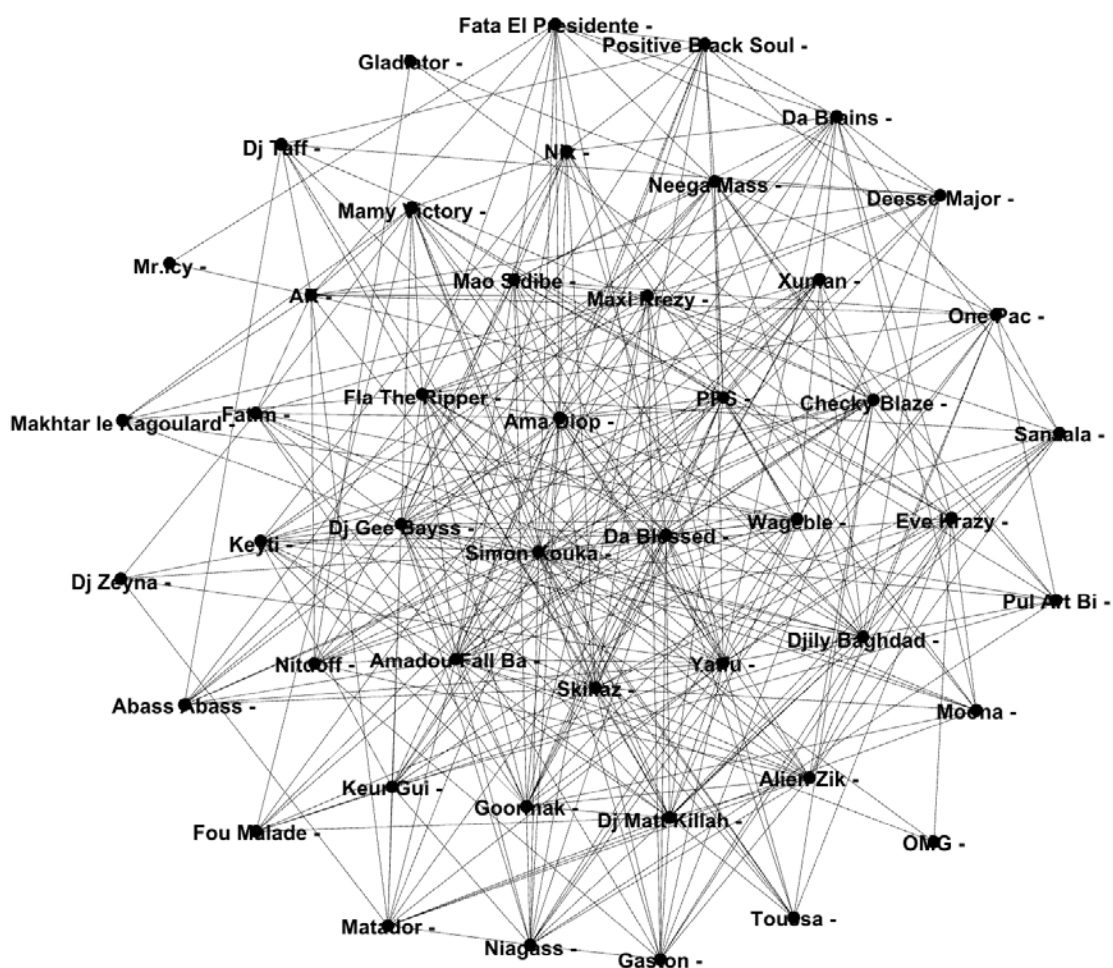
Les artistes que j'ai distingués comme se situant en périphérie sont dans différentes situations. En premier lieu, ces artistes n'avaient pas d'actualité musicale au moment de mon terrain (Maxi Krezy, Bideew bu bess, Da Brains) ou n'ont pas connu le succès avec leur nouveau projet musical (Yatfu). Ces artistes se situent majoritairement parmi l'« ancienne génération ». En deuxième lieu, une grande partie de ces acteurs situés en périphérie, qui ne sont que faiblement liés aux autres réseaux, vivent aujourd'hui à l'étranger. Ils sont donc en partie déconnectés des dynamiques actuelles prévalentes sur la scène. D'autres acteurs apparaissent comme ayant peu de liens, ce qui résulte directement de la position qu'ils ont occupée dans ma recherche.

J'ai ensuite procédé, sur la base de cet échantillon, à une analyse réseau sur la base des liens d'amitié entre ces personnes sur Facebook. La récolte des données par ce moyen a posé plusieurs difficultés. En premier lieu, certains artistes ne disposent que de comptes officiels qui ne permettent pas de former des liens d'amitié. Ces artistes ont donc été écartés (c'est notamment le cas de plusieurs artistes associés à la « nouvelle génération » : Canabasse, Dip doundou Guiss, Elzo Jamdong ou encore Omzo Dollar). D'autres, au contraire, ont plusieurs comptes privés. Dans ces cas, je me suis uniquement appuyée sur les liens d'amitié du réseau comptant le plus d'« amis ». Concernant les groupes, j'ai croisé les liens de leurs différents membres.

En deuxième lieu, les utilisateurs peuvent choisir soit de rendre leurs amitiés publiques, soit de n'afficher que les relations en commun avec la personne qui consulte leurs profils. Pour certaines personnes, même liées d'amitié avec moi sur Facebook, je n'avais pas accès à l'intégralité de leurs liens d'amitié. J'ai donc dû procéder à un croisement des données avec les profils qui permettaient d'accéder à l'intégralité de ses liens. Cependant, cela revient à minimiser les liens des personnes dont l'accès est restreint vis-à-vis de ceux dont l'accès est ouvert. Une autre difficulté résulte dans la teneur des relations d'amitié que permet Facebook. Dans le cas de relations fortes, Facebook permet la continuation dans le domaine virtuel de relations tissées dans la vraie vie. Cependant, cette « amitié » peut aussi être le résultat de l'accord de deux personnes à faire partie de la liste des « amis » respectifs. Les liens d'amitié sur Facebook ne sont ainsi pas aussi précis que ceux obtenus à partir d'un terrain ethnographique et leur analyse ne permet pas de tirer de conclusions sur la réciprocité de ces liens et l'interdépendance des acteurs (puisque les relations d'amitié sur Facebook sont par nature réciproques et dépendantes les unes des autres). Cependant, ces données permettent de confirmer les liens de connaissance entre ces personnes. Par ailleurs, certaines personnes qui se connaissent dans la « vraie vie », comme Déesse Major et Ama Diop, qui enregistrent ensemble, peuvent ne pas être « amies » sur Facebook. Une dernière difficulté réside dans l'utilisation du réseau social virtuel. Pour certain.e.s, c'est une manière de lier des connaissances, notamment dans un domaine dans lequel la personne souhaite s'insérer.

D'autres l'utilisent pour maintenir des réseaux professionnels. En revanche, d'autres s'en désintéressent. Les données obtenues par cette analyse sont donc envisagées pour permettre de confirmer ou de nuancer les liens mis en évidence, ainsi que les réflexions avancées sur les positions de centralité ou de périphérie des acteurs.

Pour établir cette carte des réseaux sociaux à partir de Facebook (voir page suivante), j'ai procédé à un recensement manuel de ces liens d'amitié, reporté ensuite sous forme de tableau Excel (Cf. en annexe), qui a ensuite été importé sur le logiciel Gephi, qui produit le graphe et propose plusieurs formes de spatialisation. J'ai choisi la spatialisation Fruchterman Reingold, qui convient bien aux petits échantillons (47 nœuds) et procède à une hiérarchie spatiale selon le nombre de liens sur le modèle centre/périphérie : les nœuds (les acteurs) qui possèdent le plus de liens se situent à l'intérieur du cercle tandis que ceux qui en ont le moins se situent à l'extérieur. C'est aussi cette spatialisation qui permettait la meilleure visibilité de la position des différents nœuds.



Graphe 1 : Analyse des réseaux Facebook



Le recensement des liens Facebook confirme ainsi la centralité de certains acteurs (Ama Diop, Simon Kouka, Amadou Fall Ba), révélatrice de leur sphère d'influence (Freeman 1979) et confirme la position périphérique d'autres acteurs (Mr. Icy, Gladiator) qui habitent à l'étranger. Il est aussi très probable que ces relations soient transitives (Barnes 1965), à savoir qu'il est très probable que, si A connaît B et que B connaît C, A et C se connaissent aussi. Cependant, les personnes à l'intérieur du cercle ne se différencient pas clairement en fonction des activités qu'elles occupent : les nœuds qui ont plus de 23 liens (soit la moitié du nombre possible de liens) sont, par ordre de grandeur, Simon Kouka (rappeur et directeur de label), DJ Gee Bayss, Amadou Fall Ba (secrétaire général d'Africulturban), Ama Diop (producteur), Yatfu (groupe de rap de l'« ancienne génération ») et Da Blessed (groupe de rap). J'ai eu accès à l'intégralité des liens d'amitié pour tous ces nœuds (cf. p. 427), ce qui amène à relativiser la portée de ces résultats. Cependant, je peux raisonnablement conclure que ces réseaux sont le résultat de leur longévité artistique et de leurs activités, qui les mènent à rencontrer une multitude de personnes. Ces personnes sont aussi de grandes utilisatrices de Facebook, à l'inverse par exemple de Matador, qui malgré les deux caractéristiques avancées précédemment, n'est lié qu'à 12 personnes de mon échantillon sur le réseau social. La très grande majorité des personnes (32 personnes sur 47) est liée avec plus d'une dizaine de personnes. Autour d'un réseau resserré de relations, plusieurs personnes apparaissent à l'extérieur du cercle. Il s'agit de personnes qui ont des liens moins nombreux, et avec des personnes qui ont, elles-mêmes, moins de liens que les autres. Parmi ceux qui ont moins d'une dizaine de liens se trouvent trois femmes (Toussa, OMG et DJ Zeyna), mais aussi plusieurs personnes qui n'habitent pas (ou plus) au Sénégal (DJ Taf, Pul Art Bi, Mr. Icy, Makhtar le Kagoulard, Gladiator), ce qui peut renforcer la marginalité à la fois des femmes (cf. II, 3) et des migrants (cf. III, 2) dans les réseaux du rap sénégalais. Ces résultats doivent néanmoins être nuancés dans plusieurs cas (Toussa, OMG, Pul Art Bi et DJ Zeyna) pour lesquels je n'ai pas pu avoir accès à l'intégralité des réseaux.

Ces différentes cartographies de la scène rap, si elles ne permettent pas vraiment d'aller au-delà du constat imprécis de la scène rap comme milieu « où tout le monde se connaît » de près ou de loin, permettent de relever certaines dynamiques de centralité, et de périphérie, qui seront développées dans la suite du travail.

La prochaine partie explore les infrastructures matérielles de la pratique du rap dans la ville de Dakar, infrastructures qui conditionnent le vécu des artistes dans leurs pratiques quotidiennes. Elle se concentre autour des deux volets de l'activité musicale : produire et jouer sur scène. Ce chapitre s'achèvera sur une discussion de la possibilité des artistes de « gagner leur vie », par la musique.

## La scène comme industrie

Niang (2008) se demande, en préambule de son article sur les « aspects socioculturels du fait musical au Sénégal », si une industrie musicale sénégalaise existe. La réponse des acteur.trice.s interrogé.e.s dans cette étude serait vraisemblablement que cette industrie musicale, au pire, n'existe pas, au mieux, nécessite de nombreuses améliorations. Les artistes développent, par ailleurs, de nombreuses initiatives pour son développement au Sénégal comme à l'étranger. Cette partie a pour objectif d'éclairer les conditions, au Sénégal, dans lesquelles ces acteur.trice.s produisent et jouent de la musique. À la lumière des changements observés depuis 2014, ces conditions connaissent cependant une évolution rapide, raison pour laquelle je précise que les descriptions que j'effectue ici sont majoritairement basées sur les observations réalisées en 2014<sup>129</sup>. La partie reviendra aussi sur les critiques formulées par les artistes à l'égard de l'industrie musicale, et sur les stratégies employées par les artistes pour tenter de vivre de leur musique ainsi que sur le statut d'artiste.

### 1. Produire et diffuser la musique

Jusqu'à la fin des années 2000, le nombre de studios existant à Dakar était faible. Le prix à payer pour enregistrer en studio était donc très élevé :

Avant y'avais pas de studios, on avait pas, y'avais le studio de Aziz Ndiagne, il te coûtait 150 000 balles<sup>130</sup> par jour. Y'avait le studio Wings, pareil. Tu vois. Y'avais au maximum trois ou quatre studios. Et t'avais pas les moyens d'y aller, y'avais pas de producteurs.<sup>131</sup>

Face à l'explosion d'artistes de rap durant les années 90, des boutiques de musique proposent des séances d'enregistrement. La boutique met à disposition de l'artiste une cassette enregistreuse pour un prix moyen de 3000 FCFA (=5 euros). L'artiste se procure une cassette vierge sur laquelle il enregistre sa voix à l'aide d'un microphone sur une piste musicale. L'artiste doit alors enregistrer la chanson d'une traite, les différents artistes du groupe se partageant le microphone les uns à la suite des autres. Les premiers albums de rap sénégalais, ceux du Pee Froiss et de Positive Black Soul, sortent grâce aux moyens de maisons de disques internationales.

Si le passage du support cassette au support disque est un tournant difficilement emprunté (à cause du manque de machines de pressage des disques), l'émergence des fichiers musicaux numériques et des logiciels de M.A.O (musique assistée par ordinateur), démocratise l'accès à la production et à l'enregistrement. Les beatmakers, littéralement les fabricants de beats, se multiplient, grâce à des banques de données musicales disponibles sur Internet.

C'est sur Internet principalement que les artistes effectuent leur promotion, au travers de YouTube et Facebook, et qu'ils mettent à disposition leur musique, au travers des plateformes de téléchargement légales Deezer, Spotify, iTunes, Reverbnation et SoundCloud. Cette utilisation d'Internet s'explique par le besoin de contourner les barrières posées par les médias traditionnels (radios, télévision) concernant le coût (pots de vin fréquemment demandés par les animateurs), une possible censure (quand le média est proche du gouvernement par exemple, cf. Chap 4) ainsi que les heures de diffusion qui sont considérées comme inadéquates. Cependant, de nombreuses

---

<sup>129</sup> L'implantation de la première maison de disques au Sénégal, Keyzit, en avril 2017, est susceptible d'améliorer les conditions des artistes décrites ici.

<sup>130</sup> Soit 230 Euros. Le salaire mensuel moyen au Sénégal est de 115 000 FCFA en 2017 selon l'Agence nationale de la statistique et de la démographie du Sénégal

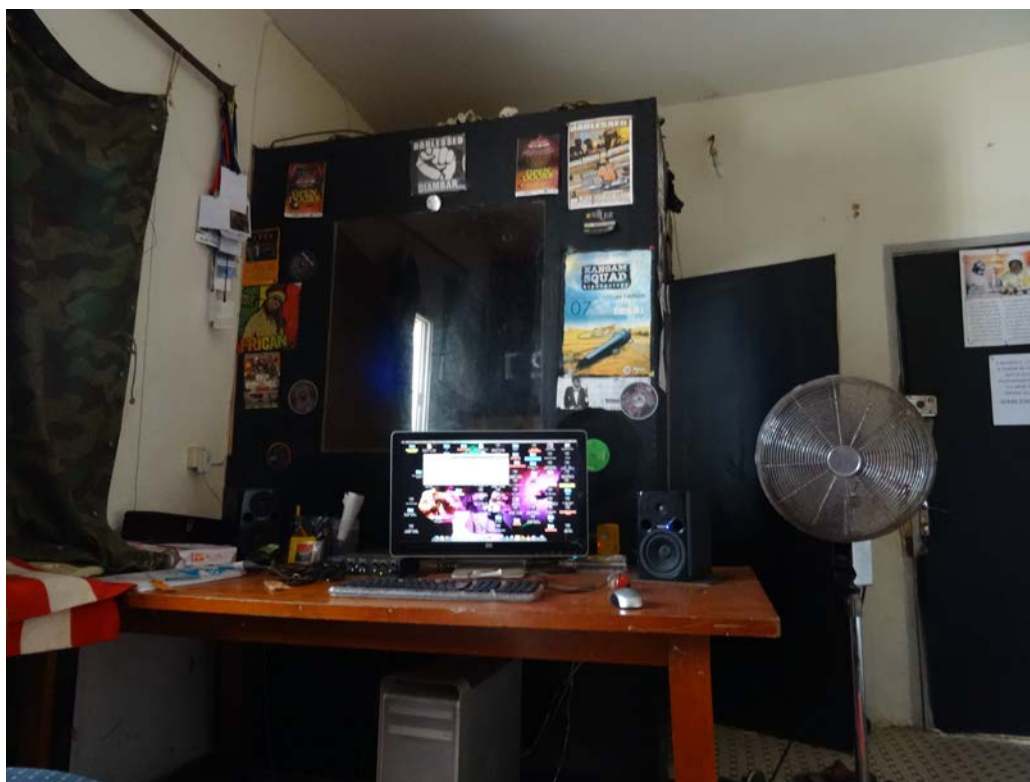
<sup>131</sup> Maxi Krezy. 2015. Entretien avec l'auteur. New York, Etats-Unis. 04.09.2015

chaînes de radio et de télévision consacrent une émission spécifiquement dédiée au hip-hop sénégalais, d'une durée approximative d'une heure, pendant laquelle sont diffusés des vidéo-clips ainsi que des entretiens avec des artistes.

Par ailleurs, les studios se multiplient. S'il est difficile, avec les éléments récoltés, de retracer l'apparition de ces nouveaux studios à Dakar, le rappeur Simon souligne le manque d'infrastructures d'enregistrement, lorsqu'il retourne au Sénégal en 2008, pour installer son label 99 Record, après un séjour en France :

Et quand on s'est installé au Sacré Cœur<sup>132</sup>, beaucoup de gens venaient et c'était très rare de voir un studio comme ça et pour le hip-hop, à part le studio Sankara<sup>133</sup> qui était là, je me rappelle Pendra qui avait ouvert, mais là on avait vraiment tapé fort.<sup>134</sup>

Les studios que j'ai visités variaient beaucoup en fonction de leur complexité technique. Le studio du groupe Da Blessed, par exemple, était composé d'un ordinateur avec des écouteurs, relié à un microphone situé dans une petite chambre noire insonorisée. Flexo, le technicien et chanteur du groupe, ne réalisait qu'un rapide mixage des différentes pistes sonores, grâce à un logiciel gratuit avant d'envoyer le fichier numérique à Eyewitness, membre du groupe Wagëblë, installé en Suisse. La plupart des pièces qui composaient le studio provenaient, selon Seventh Sky, autre membre de Da Blessed, de Suisse<sup>135</sup>, grâce à son frère<sup>136</sup>, installé à Zurich.



Photographie 5. Le studio de Da Blessed en 2014. Thiaroye azur, novembre 2014.

---

<sup>132</sup> Quartier de Dakar

<sup>133</sup> Studio du rappeur Awadi, membre du groupe reformé en 2014 Positive Black Soul, installé dans le quartier Amitié

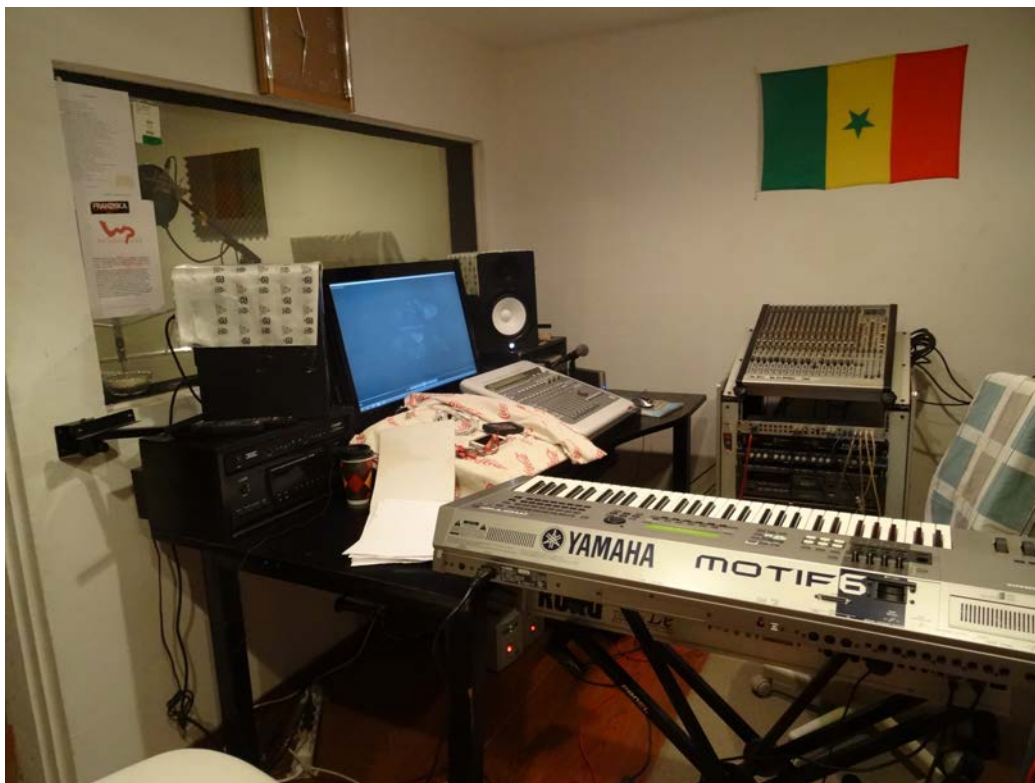
<sup>134</sup> Simon Kouka, Rhythm & Remedy Music Summit Networking Conference. Give1 Project. Almadies/Dakar, Sénégal. 10-14.12.2014

<sup>135</sup> Seventh gérait aussi par ailleurs une boutique de meubles d'occasions, envoyés depuis la Suisse. Nous avons par ailleurs plaisanté à propos des chaussons qu'il portait aux pieds, sur lesquels un edelweiss était brodé, suisses eux aussi.

<sup>136</sup> C'est aussi par l'entremise de son frère qu'il a connu sa future femme, une suisse habitant à Zurich.

Le studio était situé dans un petit appartement de deux pièces, au rez-de-chaussée d'un immeuble dans le quartier de Thiaroye Azur, face à la mer. Les visites incessantes des personnes du voisinage ainsi que les fréquentes coupures d'électricité représentaient des obstacles non négligeables au travail en studio. Le groupe a dû quitter l'appartement après des conflits qu'ils ont eus avec leurs voisins immédiats, qui ne souhaitaient plus payer les frais d'eau et d'électricité parce qu'ils accusaient le groupe de consommer la majeure partie de l'électricité consommée. Le groupe a emporté son matériel et l'a prêté à un ami artiste en attendant de pouvoir réinstaller leur studio quelque part. Cependant, lorsque je les ai vus en juin 2018, les membres du groupe m'ont dit que ce n'était pas un problème, car ils pouvaient bénéficier des nombreux home studios de leurs amis artistes.

Le studio de Ama Diop, situé à la médina, est composé de deux pièces situées à l'étage supérieur de sa maison. Insonorisé par de la mousse disposée sur la porte d'entrée, l'espace était, théoriquement, organisé entre l'espace de prise de son et l'espace de mixage. En sus de l'enregistrement et de la production de chansons, le studio était le principal lieu de répétitions pour divers artistes collaborant avec le Walliyaan Band, ensemble de musiciens jouant des titres de rap en acoustique. Lors de ses séances de répétition, une dizaine de personnes, musiciens et rappeurs, devaient s'installer, tant bien que mal, dans cet espace d'une vingtaine de m<sup>2</sup>, devenu soudainement surpeuplé et étouffant. Comme le studio de Daara J Family, situé à Yoff, et de Awadi à Amitié, le studio d'Ama Diop était l'un des rares à mettre à disposition des instruments de musique (batterie et clavier chez Ama Diop, les musiciens ramenant ensuite leurs propres instruments). Les studios de Daara J Family et de Awadi comprenaient en revanche chacun une salle spécialement dédiée à entreposer leurs instruments.



Photographie 6. Studio Bourba Djolof. Médina, décembre 2014.

Comme le studio de Daara J Family, situé à Yoff, et de Awadi à Amitié, le studio d'Ama Diop était l'un des rares à mettre à disposition des instruments de musique (batterie et clavier chez Ama Diop, les musiciens ramenant ensuite leurs propres instruments). Les studios de Daara J Family et de Awadi comprenaient en revanche chacun une salle spécialement dédiée à entreposer leurs instruments. Le studio Keyiam du rappeur PPS, situé à Rufisque, comprenait le studio d'enregistrement, mis à disposition pour 15 000 FCFA (=23 euros) la journée, ainsi qu'un espace d'accueil pour le label Sunu Kaddu, décoré par PPS, rappeur et graffeur. Disposant de Wi-Fi et d'air conditionné, le studio comprenait du matériel flambant neuf acheté à la suite de la participation du rappeur à la tournée américaine de OneBeat<sup>137</sup> en 2013.



Photographie 7. Studio Keyiam. Rufisque, octobre 2014.

À la lumière de ces exemples, et d'autres que je n'ai pas explorés ici, les artistes se procurent les outils nécessaires à la construction des studios principalement à l'étranger, dans une mise en circulation des technologies et des objets. Rencontré à New York, le rappeur Afrikan King m'a par exemple donné rendez-vous après avoir préparé des colis qu'il allait envoyer au Sénégal, par bateau, pour aménager son propre studio. Autre exemple, alors qu'ils étaient en Allemagne en 2017, Amadou Fall Ba et Matador avaient rendez-vous avec une association pour recevoir du matériel de DJ (claviers, platines, mixers), du matériel qu'ils ont emporté dans leurs bagages. Matador en a aussi profité pour acheter un haut-parleur afin de faciliter les répétitions avant les concerts. Ces éléments montrent le rôle joué par les mobilités dans l'amélioration des conditions de production des artistes.

<sup>137</sup> Le programme rassemble des musiciens de 19 à 35 ans provenant du monde entier aux Etats-Unis pendant un mois pour un séjour de formation et de rencontre suivi d'une tournée américaine.



D'autre part, si la production et le mixage pouvaient se réaliser sur ordinateur au Sénégal, les machines nécessaires au mastering, processus qui sert à étalonner le morceau de musique, trop coûteuses, n'existaient pas au Sénégal. Selon un producteur rencontré aux États-Unis, le mastering consiste à égaliser toutes les pistes pour qu'elles soient audibles de la même manière sur différents systèmes d'écoute (dans la voiture, dans le studio, à la radio, etc.). Sans ce processus donc, le morceau ne peut pas être diffusé sur des radios qui attendent une certaine conformité du son. Le processus de mastering peut être réalisé sur ordinateur avec un logiciel, mais sera de mauvaise qualité. C'est la raison pour laquelle les artistes faisaient masteriser leurs productions musicales à l'étranger, d'où l'importance des réseaux sociaux transnationaux et translocaux dans les processus de création musicale (cf. III, 4). Ces réseaux transnationaux sont aussi cruciaux pour l'accès aux connaissances quant à la façon de diffuser sa musique à l'étranger, concernant par exemple le format des fichiers numériques requis par les médias de diffusion.

Malgré la quantité de home studios et l'amélioration des conditions de production, les processus de créations observés se sont produits sur une temporalité très longue, ce qui les a rendus particulièrement difficiles à observer. À titre d'exemple, l'album de Da Blessed *Past Present Future*, sorti en 2017 était en préparation depuis au moins 4 ans. Leur précédent projet, la mixtape<sup>138</sup> *8 years 8 bars*, datait de 2012. En 2014, lorsque nous nous sommes rencontrés, les membres de Da Blessed prévoyaient la sortie de l'album pour la fin de l'année. Plusieurs autres projets, par d'autres groupes, ont ainsi été repoussés.

Cette temporalité longue s'explique, en premier lieu, par le fait que les artistes ne vivent que rarement de leurs activités artistiques. Dans ce contexte, les artistes se sont référés à la notion de « professionnalisation » pour indiquer le processus d'acquisition de compétences par l'ensemble des acteur.trice.s de la scène, dans l'objectif de permettre aux artistes de gagner leur vie par la musique. Dans cette acception, le « professionnalisme » indique un idéal à atteindre davantage que le statut de l'artiste. Les artistes n'ont ainsi jamais utilisé le terme d'« amateurs » dans une opposition entre « professionnels » et « amateurs », une distinction remise en cause par de nombreux chercheurs (Coulangeon 2004 ; Guibert 2007 ; Perrenoud 2004, 2007). Aucun artiste n'a utilisé ces termes pour décrire leurs pratiques ou celles d'autres artistes. La notion était en revanche utilisée chez mes interlocuteur.trice.s pour se référer au niveau de compétence que l'artiste devrait atteindre, comme il est apparu des critiques émises par l'ancienne génération sur la nouvelle.

D'autre part, personne ne pourrait prétendre au statut de « professionnel », car aucun artiste de rap sénégalais n'est reconnu comme vivant uniquement de ses cachets artistiques. Même chez ceux qui ne se consacrent qu'à la musique, leurs principaux revenus ne proviennent, et de loin, pas uniquement de la vente de disques ou de billets de concert. Ces artistes gagnent de l'argent par des activités qui reposent sur un statut d'artiste, par exemple en donnant des conférences sur le rap sénégalais à l'étranger, mais n'impliquent pas forcément l'exercice de compétences artistiques. Ici, le fait de ne se consacrer qu'à la musique équivaut à pouvoir conserver un statut social d'artiste, à la différence de ceux qui travaillent à côté et qui doivent jongler entre leurs positionnements artistiques et leurs positionnements professionnels. Beaucoup sont par exemple commerçants, à l'image de Kilifeu de Keur Gui, Seventh Sky de Da Blessed qui tient un magasin de seconde main ou encore Fla the Ripper qui travaille dans un magasin de télécommunications. Les ressources financières obtenues

---

<sup>138</sup> Originellement, la mixtape désignait une cassette regroupant des inédits de l'artiste en attendant la sortie d'un album. De nos jours, une mixtape ressemble beaucoup à un album si ce n'est que les artistes considèrent toujours qu'elle ne présente pas la même qualité, en ce qu'elle est généralement produite avec des moyens réduits et diffusée uniquement sur internet.

dans ces activités sont ensuite réinjectées dans la production musicale, l'achat de matériel de studio notamment.

La plupart des artistes sont indépendants. Un grand nombre d'artistes a par ailleurs fondé son propre label pour être en mesure de produire d'autres artistes, ce qui mène à une multiplication de ces structures. Ces structures aident en général l'artiste à produire son album et à le diffuser, mais sont limitées par leur expertise ainsi que par le manque de ressources financières. Au mieux, le label constitue un moyen de mettre en commun les ressources de plusieurs artistes, notamment par l'association à un même studio d'enregistrement. L'absence de professionnels de la musique (managers par exemple) a pour conséquence que la signature avec un label n'entraîne pas davantage de soutien à l'artiste pour le développement de sa carrière, au-delà des conseils que les artistes peuvent se fournir les uns aux autres. Mais surtout, l'appartenance à un label peut être source de conflits autour de la répartition des revenus tirés de la pratique artistique, les artistes n'en recevant pas la totalité, contrairement à ce qu'ils touchent en ayant un statut d'indépendant. L'indépendance artistique et l'enrichissement économique constituent, au Sénégal comme aux États-Unis ou en France, les deux raisons principales pour lesquelles les artistes créent leur propre label. La signature avec un label, au Sénégal comme aux États-Unis, ou en France par ailleurs, intervient le plus souvent en début de carrière avant que l'artiste ne fonde le sien. Ainsi, comme me le confiait un rappeur, récemment approché par un label : « y'en a beaucoup (des labels) qui veulent me signer. C'est pas spécial. Et comme je t'ai dit les labels sénégalais quoi. Ça change rien quoi ».

En revanche, la signature avec des labels internationaux, ce qui n'est arrivé qu'à un petit nombre d'artistes de rap sénégalais, peut s'avérer plus avantageuse, grâce à des moyens financiers plus conséquents, ainsi que l'existence d'une équipe de professionnels au service du développement de la carrière de l'artiste. Parmi ces artistes, le rappeur Faada Freddy est signé sur le label français Thinkzik !, qui a produit son album solo *Gospel Journey* et organisé sa tournée dans de grandes salles françaises.

En tant qu'indépendants, les artistes sont impliqué.e.s dans toutes les étapes du processus artistique : enregistrement de la musique, design du matériel promotionnel (affiches, feuillets de CD) vente des disques, promotion de la musique (que ce soit pour jouer sur scène ou pour passer dans les médias), tâches dans lesquelles ils sont ponctuellement aidés par des « personnels de renfort ». Ces connaissances personnelles des artistes sont intervenues de plusieurs manières lors de mon terrain : elles pouvaient servir tantôt de chauffeur, tantôt vendaient les albums de l'artiste pendant les concerts ou par téléphone, tantôt répondaient à des mails ou encore secondaient l'artiste dans son travail non créatif. Certaines de ses personnes étaient désignées comme des « managers », en ce qu'elles accompagnaient les artistes dans leurs activités quotidiennes.

Lors de mon terrain, je n'ai cependant rencontré qu'un seul manager professionnel, une femme française, qui s'occupait de la rappeuse Moona ainsi que du rappeur Awadi. Les artistes se sont souvent plaints du sentiment de devoir gérer tous les aspects de leur carrière et de ne pas pouvoir se concentrer uniquement sur les activités de création. Ces expériences diffèrent de celles vécues par certains artistes, comme Daara J Family, au sein de labels internationaux qui s'occupaient de tous les aspects logistiques et administratifs.

Faute de structure de distribution des albums, les artistes sont aussi impliqués dans la vente, qui s'effectue encore parfois par le porte-à-porte. Aujourd'hui, grâce à la multiplication de lieux spécifiquement dédiés au hip-hop, les albums peuvent aussi être déposés dans ces endroits qui assurent leur vente et en redistribuent les bénéfices directement aux artistes.

Certains artistes tissent des partenariats avec des distributeurs à qui ils vendent un stock d'albums que ceux-ci se chargent de revendre. Enfin, les albums peuvent aussi être achetés à l'entrée des concerts, avec les tickets d'entrée, ou durant les concerts. Les artistes ont ainsi dû mettre en place une série de stratégies pour pallier le piratage massif qui prévaut sur les principaux marchés ou par la vente de CD par les marchands ambulants. La musique est le plus souvent accessible par streaming gratuit sur diverses plateformes (spotify, deezer, revebnation), plus rarement de façon payante sur Internet. De nouvelles plateformes numériques sénégalaises comme musik.bi, senetunes ou Jokkotext<sup>139</sup> se mettent en place pour acheter de la musique par SMS ou par paiement mobile<sup>140</sup>.

Les albums sont généralement vendus entre 2000 FCFA et 3000 FCFA (entre 3 et 5 euros) et la plupart des artistes vendent très peu d'albums. À titre d'exemple, le dernier album du groupe Keur Gui ne s'est vendu qu'à 10 000 exemplaires en 3 mois, ce qui était considéré comme un record. Selon le journaliste spécialisé en hip-hop Black Milk, seuls quelques artistes, tels que Dip doundou guiss, Daara J Family et Keur Gui parviennent à vendre entre 10 000 et 15 000 copies, en moyenne. Un artiste comme Canabasse a renoncé à commercialiser ces disques, rendant ses mixtapes gratuitement disponibles sur Internet, et ne gagne sa vie que de la vente de produits dérivés et de billets de concert. La plupart des artistes continuent cependant à diffuser leur musique au travers du support matériel du CD, ou plus rarement sous forme de clé USB.

Si de nombreux artistes étaient par ailleurs affiliés au Bureau sénégalais des Droits d'Auteur (BSDA), devenu Société sénégalaise du droit d'auteur et des droits voisins (SODAV) depuis février 2016 à l'initiative d'un collectif d'artistes, les sommes effectivement touchées à titre de droits d'auteur étaient dérisoires (de l'ordre de 10 000 FCFA à 20 000 FCFA par an, soit 20 à 40 euros, selon les déclarations des artistes). Le BSDA se défendait en alléguant que ce problème était dû au fait que les médias ne déclaraient pas l'utilisation des chansons. À la lumière de ces éléments, la vente de musique n'est pas la première source de revenus des artistes.

## 2. Jouer sur scène

La quantité de concerts de rap ainsi que le nombre d'artistes présents par concert peuvent mener à conclure que les occasions pour un artiste de se produire sur scène à Dakar sont assez importantes pour que l'artiste puisse gagner sa vie par ce moyen.

L'observation réalisée durant une nuit de concerts avec le groupe Da Blessed donne une vision contrastée de la réalité vécue par les artistes. Da Blessed est un groupe de rap qui existe depuis l'année 2000. Composé de 4 puis de 3 membres (Flexo, Seventh Sky et Nonybone) quand nous nous sommes rencontrés, à la veille du départ de Nonybone pour l'Autriche en 2014, le groupe a sorti une première mixtape *8 years 8 bars* en 2012 et était en préparation d'un premier album. Ce terrain allait consister en l'observation de deux concerts, le premier prévu à 23 h à la cité SICAP Mbao, située près de Thiaroye Azur, puis une prestation au Kotton's Klub dans le quartier des Almadies. Nous (mon mari et moi) avons rejoint Flexo au studio vers 20 h 30. Ce n'est finalement qu'à 23 h 30 que l'autre membre du groupe, Seventh Sky, nous a rejoints. Nous sommes montés à 5 dans une voiture, mon mari et moi, les deux membres du groupe et le chauffeur, ami et gérant d'une boutique de streetwear en direction de la cité SICAP Mbao. Le festival de hip-hop,

<sup>139</sup> Le fondateur de Jokkotext, le producteur momoshady, a mis en place cette plateforme grâce à l'obtention du Prix Orange pour l'Entrepreneur Social. La plateforme, encore en développement, ne reverse que 2% des revenus tirés de la vente des téléchargements aux artistes à cause des fortes commissions prélevées par les opérateurs téléphoniques.

<sup>140</sup> Ces nouveaux moyens de paiement, tels que Orange Money qui permet le dépôt, le retrait et le transfert d'argent par téléphone mobile, sont une alternative à l'ouverture d'un compte bancaire, dont l'accès est difficile pour la majorité des Sénégalais (coûts importants, accès restreint, démarches compliquées).



gratuit, était organisé par un ami à eux, raison pour laquelle le groupe avait accepté de s'y produire, puisque leur prestation n'allait pas être rémunérée. Arrivés sur le lieu du concert, sur un terrain vague qui faisait office de terrain de basket, nous nous sommes assis sur des chaises installées dans un espace prévu pour les artistes, situé à gauche de la scène en plein air. De simples barrières séparaient le public, un public très jeune issu des quartiers alentour, des artistes. Les dispositifs de séparation entre artistes et publics envisagés lors des prestations de Da Blessed tel que décrites ci-dessus ainsi que lors d'autres concerts confirment des échelles variables de séparation entre artistes et public selon des moyens structurels (présence de coulisses, présence de sécurité, fouilles à l'entrée, billets d'entrée, places assises/places debout).

Dans le premier des deux concerts décrits ci-dessus, bien que des barrières existent, le passage en coulisses dépendait d'une simple négociation avec un homme qui gérait les entrées de cet espace. Dans le cadre du concert du groupe Keur Gui au stade Iba Mar Diop par exemple, vécu depuis l'espace VIP, des places assises situées sur les côtés du stade les plus proches de la scène, j'ai aperçu des hommes politiques ainsi que d'autres artistes. Des membres du public, qui regardaient le concert depuis la fosse, venaient régulièrement dans l'espace VIP malgré la présence d'un vigile, afin de se prendre en photo avec leurs artistes préférés. En résumé, si les deux espaces existaient, le passage entre l'un et l'autre espace était possible avec facilité. Je regardais donc la scène, en notant cette proximité, en me questionnant comment j'allais filmer la performance, ce que mon mari m'a déconseillé à cause du manque de sécurité de l'endroit, quand nous avons tout à coup entendu des bruits. Des jets de pierre ont commencé à tomber sur les artistes et le public. Nous nous sommes d'abord approchés des barrières pour nous éloigner des jets de pierre, en tenant des chaises. Après un moment de silence, nous nous sommes rassis. Pour Seventh, ces jets de pierre provenaient sans aucun doute d'artistes rap amateurs dont les organisateurs avaient interdit l'accès à la scène.

Après un autre bref moment, les jets de pierre ont recommencé, ainsi qu'un bruit plus intense. Une bombe lacrymogène est alors tombée non loin de nous. L'ensemble du public s'est dispersé dans les rues environnantes du lieu où avait lieu le concert, un terrain vague au milieu d'ensembles résidentiels. Nous avons retrouvé Flexo et Seventh dans notre course. Ce dernier nous a informés qu'il s'agissait de jets lacrymogènes lancés par la police contre une manifestation de jeunes contre la construction d'une église<sup>141</sup>.

Après cet incident, les deux artistes rap ont décidé de ne plus jouer, et en ont averti les organisateurs. Cependant, ils m'ont expliqué que ce genre d'évènement était fréquent. Ce n'était en outre pas la première fois qu'ils renonçaient à se produire lors d'un concert, surtout lorsque, comme ici, ils n'étaient pas payés pour la prestation.

Nous avons donc repris la voiture jusqu'aux Almadies en empruntant l'autoroute à péage pour rejoindre plus vite notre destination. En effet, il y a moins de circulation parce qu'elle est payante. C'est mon mari qui a payé le péage ce jour-là, à peu près 2000 FCFA (=3 euros).

Le Kotton's klub est situé le long d'une avenue très fréquentée dans le quartier branché des Almadies. À la fois restaurant, hôtel et bar, où l'on peut s'adonner à la consommation d'alcool, le Kotton's Klub a été le lieu de nombreux concerts de rap. Cependant, comme l'entrée est payante (entre 2000 FCFA et 3000 FCFA), le public durant ses concerts n'a jamais été très nombreux. À l'intérieur de la salle, une petite scène donne sur un parterre meublé de chaises et de tables. Une salle à côté de la scène accueille les artistes avant leur prestation. Ce soir-là, comme à la plupart des soirées

---

<sup>141</sup> Selon le journal L'Observateur, « la colère des jeunes était dirigée contre la spéculation foncière et la dilapidation des terres de la commune et non contre la communauté chrétienne. » L'endroit était réservé pour accueillir un ouvrage collectif sur lequel les jeunes pratiquaient des activités sportives. Apparemment, c'est le PdS qui avait pris ces terres à l'église catholique, des terres que les nouvelles autorités avaient rendues.

observées au kotton's klub, ainsi que dans d'autres salles similaires, le public est composé en grande partie d'artistes, qui viennent rejoindre le public à la fin de leur prestation, et d'autres acteurs de la scène (le rappeur Simon ainsi que la cofondatrice du label Wakh'art Music, Kenaicha Sy, étaient présents).

Plusieurs artistes, introduits par un animateur, se sont succédé avant la prestation de Da Blessed qui durera 10 à 15 minutes. Cette prestation consistera en un medley de trois de leurs chansons les plus connues, avec un coupage des parties chantées par Nonybone. La prestation s'est fait sur la piste son originale de la chanson, jouée par un ordinateur posé en arrière-plan. De nombreux artistes, à cette occasion comme dans d'autres, effectueront leurs prestations sous mode de playback. Da Blessed sera payé pour cette prestation, un montant qui ne me sera pas divulgué. Selon Dramé (2010) dans le journal *Le Populaire*, les artistes de rap pouvaient recevoir en moyenne jusqu'à 300 000 FCFA (= 450 euros) par prestation selon leur notoriété, des montants faibles en comparaison des montants touchés par les artistes de mbalax (Papy 2017). En revanche, un artiste comme Dip doundou guiss, qui a fait les premières parties de la chanteuse Viviane, peut exiger, grâce à sa notoriété, des cachets allant jusqu'à 800 000 FCFA (= 1200 euros). L'économie de la musique étant encore largement informelle au Sénégal (Ndour 2013), la rémunération des prestations dépend en grande partie des relations entre promoteurs et artistes. Or, dans un milieu aussi concurrentiel que le rap sénégalais — selon Moulard-Kouka (2008), on compterait près de 1500 groupes de rap à Dakar —, seuls les artistes reconnus ont le pouvoir de négocier leurs cachets avec des promoteurs qui ont le choix parmi divers artistes.

Les concerts et festivals de rap au Sénégal se sont caractérisés, tout au long du terrain, par le grand nombre d'artistes jouant sur scène. Il n'était ainsi pas rare que la tête d'affiche du concert n'arrive qu'à 4 h ou 5 h du matin, après plus de 6 heures de concert durant lesquelles de nombreuses prestations de 10 à 15 minutes se succédaient, par l'ajout de passage de nouveaux artistes qui chamboulaient l'organisation du concert. À titre d'exemple, la prestation de Da Blessed durant le concert *Show Off The Year* de Nitdoff, en octobre 2014, n'a duré que 5 minutes alors qu'elle devait en durer 15. Cette désorganisation et la fatigue de l'attente découragent les artistes à fournir une prestation de qualité. Le problème réside, selon les témoignages de plusieurs artistes, à ce que les organisateurs peinent à refuser l'accès à la scène à tous les artistes qui leur demandent cette faveur. Les prestations sont aussi généralement retardées à cause de soucis techniques.

Comme ces exemples le montrent, les concerts ne sont pas non plus une source de revenus fiable pour tous les artistes. Le manque de professionnalisme des organisateurs de ces concerts et les rapports étroits et informels qu'ils ont avec les artistes, la mise en concurrence des artistes par les organisateurs, le manque de sponsors privés ainsi que le manque de soutien du public sont les arguments qui reviennent pour expliquer cet état de fait. À l'opposé, la réalisation de concerts à l'étranger est la plupart du temps synonyme de meilleures conditions de prestation (par exemple avec une loge personnelle où l'artiste peut se préparer) et de rémunération.

L'observation de ces concerts m'a aussi régulièrement amenée à une interrogation sur la composition du public du rap sénégalais. Les concerts observés ont ainsi charrié un public très différent selon le lieu du concert. Lors de concerts, gratuits, organisés en plein air, comme lors de concerts organisés par l'entreprise de télécommunications Orange dans un lieu différent de Dakar chaque semaine, ou encore de concerts se déroulant à la Place de l'obélisque, une grande partie du public était d'abord composée de très jeunes hommes vivant aux alentours, parfois des enfants, curieux et prêt à prendre parti à un loisir offert. Au fur et à mesure de l'arrivée des artistes, se joignaient au public de jeunes hommes, âgés de 18 à 25 ans, venus soutenir « leur »

artiste, et souvent arrivés avec lui, pour repartir aussitôt. Dans le cadre de concerts payants, que ce soit en « banlieue » (le concert de Toussa à Guédiawaye) ou en ville (au just4U) ou aux Almadies (Kotton's Klub), le public était (très) peu nombreux, à tel point qu'il ne semblait parfois être constitué que des artistes qui rejoignaient le public après leur prestation. L'information au sujet de ces concerts semblait faire défaut, ou peut-être était-ce le prix qui était rédhibitoire. Seuls les artistes très connus charriant un public plus aisé, tels que les groupes Positive Black Soul et Daara J Family, parvenaient à remplir ces salles, malgré un billet d'entrée conséquent. Je m'informais au sujet des concerts sur Facebook, grâce à mes liens d'amitié avec les artistes. De nombreuses affiches étaient aussi collées, pendant la nuit, aux abords de la VDN, voie de dégagement nord. Pour qui ne parcourait pas à pied ces artères très fréquentées par les voitures, ces informations étaient très difficiles à déchiffrer. La chaîne de télévision 2stv, chaîne privée consacrée à des émissions de divertissement, a récemment commencé à retranscrire les concerts de rap en direct sur sa chaîne (donc très tard le soir). Elle diffuse aussi régulièrement, et gratuitement grâce à des arrangements avec les artistes, des spots de publicité pour annoncer des concerts de rap. Je me suis rendu à un des concerts dont j'avais obtenu l'information sur la 2stv au Souvenir de la Renaissance africaine, au bord de mer. Après avoir payé nos entrées, nous avons attendu quelques heures avant que le concert ne soit annulé, pour des raisons qui m'échappent encore. Aucun des artistes n'avait fait le déplacement, car, selon ce que m'a dit Simon, un des artistes annoncés, lorsque je lui ai raconté ma mésaventure, les organisateurs n'avaient pas l'air très sérieux. Nous étions une vingtaine de personnes à nous être rendues au concert et quand nous avons demandé le remboursement des places à l'organisateur présent, il a fui devant nous. Nous avons cependant pu être remboursés quelques jours plus tard.

C'est lors de concerts au stade Iba Mar Diop, à la Médina, ainsi qu'au centre culturel Doutra Seck, pendant, mais aussi en dehors du Festa 2h, que j'ai réellement pu me faire une idée du public rap. À ces occasions, le prix d'entrée était plutôt modeste (2000 FCFA) et pouvait s'associer à la vente de l'album de l'artiste. Ces concerts, notamment le concert de Keur Gui dans le cadre de leur tournée nationale, et le concert annuel de Nitdoff, rassemblant une grande variété d'artistes et tous deux ayant eu lieu au stade Iba Mar Diop, ont charrié un public conséquent, de jeunes hommes entre 18 et 25 ans, de classes sociales moins aisées. Peu de femmes étaient présentes lors de ces concerts, à l'exception de commerçantes positionnées à l'entrée du stade et qui traversaient parfois le public, une corbeille sur la tête remplie de canettes de soda ou de chips. Ces concerts étaient aussi le lieu fréquent de comportements à risque, sous la forme de lancement de feux d'artifice et l'utilisation d'insecticides et de briquets pour créer des torches enflammées. De nombreux artistes de rap organisent aussi de nombreux concerts dans les lycées et les collèges, pour satisfaire leur public le plus jeune.



Photographie 9. Torches enflammées lors du concert de Keur Gui, stade Iba Mar Diop. Dakar, décembre 2014.

### 3. Gagner sa vie et être reconnu comme artiste

Si à leurs débuts, la plupart des pionnier.e.s pratiquaient le rap par « passion » sans soupçonner pouvoir y gagner leur vie, la question de l'entrepreneuriat est devenue de plus en plus pressante. Cette conception de l'activité musicale comme loisir s'est longtemps expliquée par sa pratique en dehors des cadres étatiques, dans un contexte où le fonctionnariat représentait le principal moyen d'ascension social. Faute d'appui institutionnel, l'activité musicale n'est pas perçue comme une activité professionnelle sérieuse (Wane 2015). Les endroits où la musique est pratiquée, à savoir principalement les bars et les lieux de loisir, font aussi de cette activité un terreau supposé pour la perversion, associée à la débauche, à la paresse et au banditisme.

Pour les hommes artistes notamment, le fait d'être devenus chefs de famille, ou en désir de l'être, les confronte au besoin de gagner leur vie.

(>Maxi Krezy) : on a grandi on commence à vieillir tu vois. Ce n'est plus de l'amusement en fait maintenant.

(>Auteure) : vous avez des responsabilités, avec l'âge

(>Maxi Krezy) : voilà ! On est mariés maintenant on a des enfants il faut avoir des portes de sortie, il faut de l'argent à la fin du mois et tout.<sup>142</sup>

Ce besoin est aussi fortement lié à celui de trouver leur place, non seulement auprès de leur famille, mais aussi au sein d'une société sénégalaise qui associe réussite matérielle et reconnaissance sociale. Selon les témoignages des interlocuteur.trice.s, peu nombreuses sont les familles à encourager leurs enfants dans cette carrière et le fait que les artistes puissent gagner leur vie est encore accueilli avec circonspection. Dans les mots de Moulard-Kouka (2008 : 124) : « la société sénégalaise n'encourage que très peu les jeunes à s'engager dans une carrière artistique, quand elle n'essaie pas tout bonnement de les en dissuader. Dans la sphère publique comme celle privée, le statut d'artiste souffre d'une mauvaise considération, est synonyme de pauvreté et de perte morale ». Pourtant, le nombre de nouveaux rappeurs émergeant chaque année, tel qu'on peut le voir des centaines de candidatures que reçoivent les organisateurs du concours de nouveaux talents Flow Up, interroge la manière dont l'activité de rappeur peut représenter un moyen d'accès à la notoriété (ou renommée) d'une part et à la célébrité de l'autre.

En suivant la définition de Lang et Lang (1998), la renommée correspond à un aspect quantitatif qui peut se mesurer par la fréquence dont le nom de l'artiste est connu en dehors de la scène musicale. Avec la reconnaissance, qui intervient lorsque l'artiste est reconnu comme artiste par ses pairs et au sein de la scène musicale, aussi parce qu'il peut en vivre, autrement dit « ne faire que ça » (Perrenoud 2006), la renommée est une dimension de la « réputation ».

La célébrité correspond, quant à elle, à un régime particulier de singularité favorisé par la visibilité (Heinich 2005). La célébrité diverge sensiblement de la renommée en ce que l'artiste n'est plus rattaché à une pratique musicale, mais qu'il est simplement reconnu physiquement par le fait d'avoir été aperçu dans les médias. Diop (2012 : 191) constate l'émergence d'une « nouvelle culture de la célébrité » au Sénégal, liée à l'apparition d'une presse à sensation et de sites people. L'artiste de rap Moulaye, qui ne bénéficie pas d'une grande renommée, a cependant expérimenté les effets de la célébrité, tel qu'il me l'explique lors de notre entretien :

Un jour on était à l'entrée du Five (boîte de nuit), j'étais donc, je devais faire un petit truc au micro et j'étais avec mes potes dehors, les gars de (groupe de rap) et tout ça, on était en train de discuter. Moi je parlais de freestyle tac tac tac, y'a deux jeunes ils viennent ils me prennent en photo, truc, et ils s'en vont. Et je me dis, on me dit t'as vu ce qui s'est passé, je dis ouais ben ouais, parce que nous on se rend pas compte c'est tout. Mais la personne-là on sait pas où elle habite, elle nous a déjà vus à la télé, la plupart des gens quand tu passes à la télé c'est tout un truc. Tu vois c'est une visibilité.<sup>143</sup>

Une autre dimension de cette célébrité relève de ce que les artistes masculins soient l'objet d'intenses sollicitations de la part du sexe féminin (cf. II, 3). Cependant, les avantages de la célébrité et de la notoriété ne se répercutent pas sur la réussite économique des artistes. Selon Ndour (2013), malgré la réussite sociale et économique de nombreux musiciens sénégalais parmi lesquels des stars internationales comme Youssou Ndour, Baaba Maal ou encore Omar Pène, seuls 29 % des artistes interrogés, tous genres musicaux confondus, déclarent bien vivre de leur art. Au-delà de l'accès à la notoriété et à la célébrité, les artistes tentent aussi de faire du hip-hop un moyen d'insertion socio-économique (Niang 2010b). Comme décrit par Mbaye (2011), ces acteurs sont des « entrepreneurs hip-hop », à savoir des acteurs qui ont pour caractéristique la volonté de changer leur champ de pratique en s'inscrivant dans les normes locales de l'entrepreneuriat culturel tout en s'inspirant des

<sup>142</sup> Maxi Krezy. 2015. Entretien avec l'auteur. New York, Etats-Unis. 04.09.2015

<sup>143</sup> Moulaye. 2015. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 05.01.2015

normes de l'économie hip-hop. Le mythe du self-made-man à l'américaine, qui fait fortune à partir de rien, s'imbrique dans la pratique du Do-It-Yourself, propre au punk et au rap (Traïni 2008). L'acteur rap est perçu comme devant trouver ces propres ressources, y compris la connaissance, pour pouvoir pratiquer son art. « La quintessence du hip-hop c'est d'apprendre aux gens comment faire par eux-mêmes »<sup>144</sup>, disait le rappeur Keyti au cours d'une conférence sur le rap sénégalais<sup>145</sup>. L'importance de la question entrepreneuriale est palpable à travers la quantité des conférences et des formations données sur le sujet : conférence sur le leadership<sup>146</sup>, conférence sur la commercialisation du hip-hop et son implication sociopolitique<sup>147</sup>, formations à l'entrepreneuriat culturel dans le cadre de la Maison des Cultures Urbaines (MCU). Cet esprit entrepreneurial se manifeste aussi par les nombreuses boutiques de streetwear tenus par des artistes : l'artiste Simon lance des t-shirts Djolof 4 Life, le groupe Yatfu lance son propre magasin de vêtements, etc. Ces magasins apparaissent pour les artistes comme des moyens de vendre des produits et de promouvoir une image de marque. Cet entrepreneuriat s'accompagne de nouvelles formes de marchandisation, de promotion et de diffusion de la musique.

J'ai développé ailleurs, à partir de l'exemple du festival Festa 2H (Navarro 2018 c), comment l'entrepreneuriat est envisagé comme moyen, pour les acteurs de la scène rap, d'acquérir une autonomie économique, et donc idéologique, vis-à-vis du public, de l'État et d'autres financeurs (cf. CII, 4). Cet essor entrepreneurial s'accompagne d'un récit sur la reconnaissance de l'artiste en tant que métier. En luttant contre la gratuité de leur musique — qui s'impose aux artistes par le recours au piratage, par l'absence de rétribution des droits d'auteur et des prestations scéniques — les artistes cherchent à revaloriser l'occupation artistique comme un métier qui exige une rétribution tout en essayant à minimiser les coûts de cette gratuité sur leurs pratiques artistiques, en devenant propriétaires de leurs moyens de production, notamment en construisant des home studios pour éviter de devoir payer des séances d'enregistrement coûteuses, en privilégiant les ressources gratuites, telles qu'Internet, pour la diffusion et la promotion de la musique, et en prenant en charge les différentes facettes de la production artistique ou en les confiant à leurs « personnels de renfort » (amis d'enfance, collègues rappeurs, famille).

C'est dans ce contexte que les rappeurs et rappeuses rencontrés se qualifient d'« artiste », ou encore d'« artiste rappeur ». Marc Perrenoud, au terme du projet Musicians' LIVES (2012-2015) montre, à partir d'une étude menée sur 1200 professionnels de la musique en Europe, que la notion d'« artiste », en tant qu'individu doté de talents exceptionnels, issu de l'idéal romantique du 19<sup>e</sup> siècle, est en train de disparaître au profit de la figure de l'« entrepreneur ». Si cette figure apparaît aussi, la façon dont les rappeurs et rappeuses interrogés perçoivent leur rôle dans la société est en revanche encore fortement marqué par un statut de singularité, bien éloigné de la conception d'« artistes ordinaires » (Perrenoud et Bois 2017) rattachés à la banalité de leurs activités comme de leur talent. Bien au contraire, la définition du statut d'« artiste » par ces rappeurs est fortement marquée par la motivation, et même parfois l'obligation, d'être exceptionnels. Cette exceptionnalité se caractérise par une capacité à « sortir du lot », à « sortir de l'ordinaire », d'être « original », que ce soit par le mode vestimentaire (Déesse Major), par la technicité du flow, ou par la recherche et l'ouverture musicales. Ici, la figure de l'« artiste » rejoint celle du « visionnaire », qui crée les tendances de l'avenir au lieu de les suivre, ou encore qui dénonce des problématiques avant les autres. En quelque sorte, cette

---

<sup>144</sup> Traduction de la citation originale : “The very essence of hip-hop is to teach people to do by themselves”

<sup>145</sup> Keyti. « Dox Dajé, Music In Africa präsentiert die senegalesische HipHop-Szene » Table-ronde du festival Dox Dajé. Munich, Allemagne. 21.03.2015

<sup>146</sup> « L'entrepreneuriat hip-hop ». Foire civico-hip hop de Guédiawaye. Ghip-hop. Guédiawaye, Sénégal. 28.12.2015

<sup>147</sup> Par exemple Commercialisation et implication socio-politique du hip-hop sénégalais : quelle approche comparative avec le hip-hop américain. Musée Théodore Monod. Dakar, Sénégal. 06.04.2016

exceptionnalité est confirmée par leur célébrité à l'échelle de la scène rap, à l'échelle de Dakar et parfois même à l'échelle nationale et internationale.

Une deuxième caractéristique associée à l'« artiste », en lien avec cette exceptionnalité, est d'être universel, dans le sens de pouvoir s'adresser à tout le monde :

Moi je dis qu'être artiste et être coincé c'est deux choses qui vont pas ensemble. Parce que tu es appelé à rencontrer les gens, à échanger, donc tu dois aller vers, et tu dois, afin que les autres s'intéressent à toi, c'est à toi de t'intéresser aux autres pour qu'ils puissent vraiment te rendre l'ascenseur. C'est du moins comme ça que je vois le monde. Je dis que on est des êtres humains. Quand il fait chaud, on sent la chaleur. Quand on se coupe on voit le sang est rouge. Tu vois ce que... on a des chagrins on a des déceptions on a des peines. Et tout ça on l'a en commun. C'est notre dénominateur commun. On dit que l'être humain, le dénominateur commun donc ce serait paradoxal d'être un artiste et de ne pas pouvoir toucher une race ou une nationalité, parce que soi-disant lui il est blanc moi je suis un noir on peut pas se comprendre ou on peut pas communiquer.<sup>148</sup>

Dans cette acceptation, celui qui n'est pas en mesure de traverser les frontières avec son art ne consolide pas son statut d'artiste. Le voyage, ou l'exportation, devient ici le symbole d'un talent exceptionnel, qui légitime en retour la dénomination d'« artiste ». Comme l'exprime Rex T du groupe Alien Zik, en conclusion de son titre « on ne nous déshonore pas », « l'artiste doit voyager, doit aller dans d'autres pays pour servir son peuple ».

De manière analogue, être « artiste » c'est faire reconnaître son talent par le plus grand nombre, comme le formule Déesse Major, lorsqu'elle me raconte les réactions suscitées après l'enregistrement de son premier titre : « Ah je me suis dit maintenant je suis une artiste alors. J'ai fait quelque chose que tout le monde aime »<sup>149</sup>.

La revendication au statut d'artiste » peut alors être contrecarrée par deux dynamiques : l'échec d'un projet musical auprès du public, qui entraîne le sentiment d'un manque de reconnaissance du talent, et la multiplication des groupes et des artistes de rap, qui rend plus difficile encore de « sortir du lot » et dévalorise le statut de l'« artiste » en tant qu'être hors du commun.

L'accent mis sur la singularité de l'« artiste », inspiré à la fois du modèle culturel promu par Senghor et de l'exemple de stars de la musique américaine, n'empêche cependant pas le caractère « ordinaire » de l'activité artistique comme « travail » et de l'artiste comme individu pris au sein de relations sociales ordinaires. Cette « ordinarité » apparaît fréquemment comme une source de frustrations. La nécessité pour l'artiste de rap au Sénégal de prendre en charge les facettes de son activité non directement liées à la dimension créative est ainsi perçue comme un obstacle à l'épanouissement artistique tandis que la proximité de ces artistes de rap vis-à-vis du public, comme de leur famille ou de leurs voisins, font qu'ils sont pris dans un ensemble de relations marquées d'obligations et de devoirs, perçus comme entravant leur liberté artistique. Prétendre au statut d'« artiste » c'est ainsi souvent chercher à s'autonomiser d'un ensemble de contraintes sociales, et assouvir un besoin de reconnaissance, sans pour autant pouvoir réellement s'en affranchir.

---

<sup>148</sup> Fla the Ripper. 2015. Entretien avec l'auteure. Dakar, Sénégal. 02.02.2015

<sup>149</sup> Déesse Major. 2015. Entretien avec l'auteure. Dakar, Sénégal. 26.01.2015

## **Synthèse : une pratique artistique soumise à des contraintes locales**

J'ai montré, dans ce chapitre, comment les artistes de rap tirent leur légitimité d'un ancrage dans des territoires spécifiques, des territoires dont ils participent à l'entreprise de revalorisation à l'échelle urbaine, nationale et internationale. Ces territoires sont aussi le lieu d'établissement de réseaux particuliers, de solidarités comme de confrontation. Les artistes de rap peuvent ainsi apparaître comme les « représentants » de certains quartiers, comme des populations de ces quartiers, impliquant des phénomènes de loyauté entre artistes et fans. Ces loyautés impliquent alors des conflits entre quartiers autour de la crédibilité de certains territoires plutôt que d'autres, un phénomène relevé par Moulard-Kouka (2009) autour des tensions entre « ville » et « banlieue ». Cependant, les réseaux et les lieux de la scène rap s'étendent bien au-delà de ses territoires, à la fois en débordant sur de nouvelles territorialités et en s'insérant dans des espaces urbains qui indiquent la reconnaissance variable du rap par les autorités publiques.

En revanche, les conditions de production et de performance de la pratique rap à Dakar présentent de nombreuses difficultés pour les artistes, notamment au travers du manque d'infrastructures et l'importance des réseaux informels, dans lesquels s'expriment différents rapports de pouvoir entre « nouvelle » et « ancienne » génération et autour de l'accès à différentes ressources. Comme je l'ai mentionné, la mobilité constitue une ressource pour surmonter ces obstacles, notamment en se procurant à l'étranger les ressources qui manquent au Sénégal. La comparaison entre labels sénégalais et labels internationaux met en lumière les avantages que représente le fait de partir à l'étranger comme moyen de se soustraire aux contraintes vécues au Sénégal (manque de débouchés économiques, manque de reconnaissance sociale, manque d'infrastructures adaptées, contraintes sociales) et de « gagner sa vie » en tant qu'artiste, ce qui implique, au-delà de l'accès à la notoriété et à la célébrité, la reconnaissance du statut d'artiste.

Dans le prochain chapitre, il sera question d'ancrer ses fonctionnements collectifs dans une considération des normes rattachées à l'ancrage spatial du rap dans le « local ». Appréhendées au sein d'une scène musicale, ces normes et valeurs régissent aussi l'édification d'une « marque » : celle du « rap galsen ». L'ancrage territorial dans un espace tant physique qu'imaginaire apparaît ainsi comme un élément de différenciation dans l'industrie mondiale du rap. Dans les chapitres suivants, il sera question des discours et des pratiques par lesquels les acteur.trice.s de la scène construisent une définition du « rap galsen » au sein d'un « champ » structuré autour d'acteurs en position de pouvoir et acteurs subordonnés, ou comme l'ont formulé adéquatement Perrenoud et Bois (2017), entre acteurs qui visent à maintenir les hiérarchies en place, notamment autour de la définition du rap sénégalais comme rap « engagé » (cf. II, 4), et acteurs qui cherchent à les renverser.

Si je m'appesantis sur la construction de la catégorie de « rap galsen », c'est parce que, comme je le montrerai, elle conditionne en grande partie les opportunités, comme les capacités, de mobilité des acteur.trice.s dans le cadre de leur pratique artistique.





## Chapitre 2 : Qu'y a-t-il de « Sénégalais » dans le rap galsen ?

En partie I, Chapitre 2, je proposais d'analyser la pratique du rap au Sénégal à travers une grille de lecture qui repose sur le concept de glocalisation. En revanche, il ne s'agit pas de reprendre telle quelle la proposition de Robertson (1994), qui mène le plus couramment à s'intéresser à des formes de pratiques locales sous l'angle de la réappropriation. En effet, poser ainsi les articulations entre local et global revient à penser l'arrivée d'une force extérieure transformatrice, dans un contexte qui, jusque-là, était inerte. Il s'agirait alors de comprendre comment différents contextes se réapproprient un modèle dominant globalisé, le rap américain, et le transforment.

Ici, le « local » et le « global » renvoient à des registres de discours issus du terrain. Dans cette acceptation processuelle des notions de « local » et de « global », les échelles de grandeur sont convoquées par les acteurs pour se situer dans les relations sociales et s'en servir comme levier d'action. Les discours sur l'« identité sénégalaise » du rap galsen sont envisagés comme des discours d'identification à des échelles spatiales différentes, le « local » et le « global », dans le cadre d'établissement de frontières entre groupes construits comme différents, entre le « nous » et le « eux », dans des processus dialectiques entre identifications et catégorisations multiples (Jenkins 2008).

Pour ces raisons, il ne sera pas question dans ce travail de livrer une définition du rap sénégalais, mais bien plutôt de rendre compte des registres d'identification utilisés par ses acteur.trice.s pour affirmer une identité propre du rap sénégalais, tant vis-à-vis d'un rap globalisé que vis-à-vis d'autres formes musicales pratiquées au Sénégal, en fonction d'enjeux internes à la scène rap.

Je commencerai par discuter du concept de « nation hip-hop », pensé par Alim et Pennycook (2007), au travers de la capacité supposée du hip-hop à traverser les frontières, un concept à mon sens problématique en ce qu'il réifie le hip-hop comme un ensemble de pratiques, bien définies, reçues en bloc dans différents contextes. Je montrerai ainsi quelles perceptions les acteur.trice.s du rap sénégalais ont du hip-hop, en tant que mouvement global, et quelles pratiques sont estimées correspondre à cette définition. Dans une deuxième partie, je discuterai de la façon dont les artistes de rap utilisent leur africanité pour se situer ou non dans un discours de continuité entre l'Afrique et les Amériques. Dans les deux cas, j'ai prêté attention à la façon dont la référence au « global » peut servir des intérêts situés. Pour finir, il s'agira de parler des pratiques et des discours soutenus par la référence au « local », pour affirmer l'existence d'un rap proprement sénégalais. Dans ce sillage, la mobilité, des personnes, des images et des sons, vient complexifier les séparations effectuées entre « local » et « global ».

### La « hip-hop Nation » au Sénégal

Dans *Close to the Edge*, Sujatha Fernandes décrit la façon par laquelle les circulations des chansons, des artistes en tournée, des artistes de rap diasporiques<sup>150</sup> et des ambassadeurs du hip-hop forgèrent, selon elle, les bases d'une communauté hip-hop globale. Le concept de « Nation hip-hop » sert à exprimer la diffusion du hip-hop et de son ancrage local comme espace culturel universel. Alim et Pennycook (2007) parlent du « monde imaginé de la nation mondiale hip-hop, nation multilingue et multiethnique d'une portée internationale, caractérisée par une fluidité pour franchir les frontières et une réticence à adhérer aux données géographiques du présent » (90, ma traduction<sup>151</sup>). Pour ses auteurs, c'est avant tout les processus linguistiques qui fondent une nation hip-hop avant tout

---

<sup>150</sup> Nom qu'elle donne aux artistes de rap qui ont migré et se sont installés en-dehors de leur pays d'origine

<sup>151</sup> Citation originale : « imagined world of the Global hip-hop Nation, a multilingual, multiethnic nation with an international reach, a fluid capacity to cross borders, and a reluctance to adhere to the geographical givens of the present »

caractérisée comme une « communauté globale de style » (Alim 2009), mais d'autres auteurs ont exploré le rôle de la pratique du hip-hop dans la formation de communautés, raciales, religieuses et générationnelles, par-delà les frontières nationales (Perry 2008 ; Alim 2005 ; Fernandes 2003).

Cependant, parler de « Nation » c'est aussi faire référence à une « communauté imaginée » (Anderson 1991) dont les membres ont l'impression de partager une même « communauté » (caractérisée par sa camaraderie pour Anderson), ancrée dans des « territoires » limités dans lesquels s'exerce leur souveraineté, alors même qu'ils ne connaîtront jamais tous les membres qui en font partie. La mention à la « culture », telle qu'utilisée par les acteurs eux-mêmes, et non en tant que concept anthropologique, renvoie à une série de codes et de normes, de valeurs et de comportements adoptés par un collectif qui se revendique des pratiques hip-hop. La référence à la hip-hop Nation ou aux éléments de la culture du hip-hop est ainsi un moyen par lequel les artistes négocient leur place sur la scène rap au Sénégal. .

L'aspect physique et vestimentaire est celui qui marque le plus intentionnellement une rupture et une affirmation des acteur.trice.s du rap sénégalais dans l'espace public. Cependant, au-delà des signes extérieurs, ces acteur.trice.s veulent aussi affirmer une connaissance approfondie de la « culture » hip-hop qui aille par-delà les aspects du mimétisme, raison pour laquelle j'aborderais ensuite la façon dont mes interlocuteur.trice.s ont défini le hip-hop comme une façon d'être et de penser. Cependant, les moments de décalage issus de la rencontre d'artistes de différents pays permettent de convoquer des moments particuliers où la Nation hip-hop est remise en cause. Comment reformulent-ils alors leurs affiliations envers cette « communauté imaginée » ?

## 1. Pratiques corporelles et performances locales

Selon Kapchan, « les performances sont des pratiques esthétiques — modèles de comportement, manières de parler, manières de se comporter physiquement — dont les répétitions situent les acteurs dans le temps et dans l'espace, structurant les identités individuelles et de groupe » (1995 : 479, ma traduction<sup>152</sup>). Bien que l'anthropologie du corps soit un domaine très vaste (Mascia-lees 2011), la focale sur le corps est ici pertinente par son importance dans le champ des études sur la performance. Si l'analyse de Butler (1990) a mis l'accent sur la performance incorporée du genre, la corporalité est aussi centrale dans la performance d'appartenances de race, de classe, de nationalité ou d'appartenance à une scène musicale. Osumare (2002) parle du « corps interculturel » pour souligner la façon dont la pratique d'une danse hip-hop, le breakdance, est performative en ce qu'elle produit une série de postures et de mouvements significatifs d'une appartenance sociale et de valeurs socioculturelles implicites, reliant les danseurs japonais étudiés à une culture hip-hop globale. Osumare distingue entre « performance » et « performativité » comme de l'ordre du « conscient » et de « l'inconscient », car si les danseurs « performant » la danse breakdance en respectant un certain nombre de codes et de styles incorporés, la danse a un effet « performatif » sur leur corps en ce que la danse induit inconsciemment chez les danseurs une façon de se projeter dans le monde, de se montrer.

La corporalité de l'appartenance à une culture hip-hop se réalise ainsi par une série de pratiques corporelles dont l'une des plus importantes est la salutation. Le *check*, salutation poing contre poing est une des salutations les plus connues par les amateurs de musique rap. Au Sénégal, les salutations se réalisent majoritairement par une poignée de main très brève, non ferme, ce qui aurait pour effet d'avoir l'air trop insistant, et sans contact visuel, notamment entre personnes qui ne se connaissent pas

---

<sup>152</sup> Citation originale : “performances are aesthetics practices—patterns of behaviour, ways of speaking, manners of bodily comportment—whose repetitions situate actors in time and space, structuring individual and group identities”

ou peu. Le fait de réaliser moi-même, ou pas, mais aussi de montrer à mon interlocuteur.trice que je pouvais réaliser, ou pas, telle ou telle poignée de main me plaçait dans la capacité de « performer », dans le sens du « doing » et du « being », mais aussi du « show a doing » (Schechner 2002), différentes appartenances. Or, la performance des poignées de main a amplement varié selon les interlocuteur.trice.s et selon les contextes, m’amenant à une grande confusion et ainsi, à des salutations manquées, rattrapées avec plus ou moins de succès. Ces pratiques ont révélé la capacité, des artistes de rap rencontré.e.s, à « performer » des attitudes corporelles différentes, selon des contextes marqués notamment par différents impératifs de genre, mais aussi différentes appartenances et façon de me positionner dans un univers de sens, y compris en fonction de l’évolution de ma relation avec eux/elles. À titre d’exemple, tandis que la poignée de main « à la sénégalaise » a prévalu dans la majorité des cas au Sénégal, notamment dans les situations en public et en présence de mon mari, j’ai aussi l’occasion de pratiquer la bise « à la française » (deux bises), et différentes salutations et embrassades aux États-Unis. En variant leur « performance », les artistes ont ainsi montré leur connaissance des façons dont ses poignées de main pouvaient être « performatives », raison pour laquelle je ne partage pas l’analyse de Osumare sur la distinction entre ce qui révèle du « conscient » et de « l’inconscient ».

Les pratiques corporelles actées dans les salutations, mais aussi lors des poses devant l’objectif des caméras, dans le cadre de pochettes d’album, etc. ainsi que la gestuelle adoptée par les artistes durant leurs concerts et dans leurs clips, sont différents codes par lesquels les artistes signifient leur pratique du rap, et une appartenance à une scène rap mondiale. Ces poses sont pleinement intentionnelles et visent à « montrer » une appartenance, même temporaire. Cette intentionnalité était manifeste, par exemple lorsque l’on insistait pour me prendre en photo avec les artistes rencontré.e.s et que l’on me poussait à adopter une pose « hip-hop », ce qui consistait à faire un geste avec mes mains.

L’adoption de ces pratiques corporelles va de pair avec des pratiques vestimentaires apparues comme transgressives à l’ordre social :

Ce que le hip-hop a rapporté de plus, au-delà du fond, c’est dans la forme, c’est-à-dire que l’expression est beaucoup plus violente. C’est moins politiquement correct, aussi bien dans l’habillement, dans la manière de se vêtir parce qu’au début on les considérait comme des bandits, comme de la racaille, et vraiment cette contestation-là elle était aussi dans le mode vestimentaire.<sup>153</sup>

Selon Havard, le Bul Faale, en tant que mouvement « juvénile et urbain, à la fois culturel et social (...) véhicule un système de valeurs très marqué générationnellement », mais aussi « une volonté de rupture (...) laquelle repose sur des processus de reformulation des identités » (Havard 2001 : 64). Ce processus de reformulation s’exprime aussi dans un nouveau rapport au corps. Ce nouveau rapport au corps est par exemple manifeste dans l’ouverture de nombreuses salles de musculation. Le corps musclé massivement entraîné d’artistes de rap comme Nitdoff et Rex T, ostensiblement mis en valeur et dont le modèle est autant le corps des lutteurs que des artistes de rap américains comme 50 Cent, est héritier de ce nouveau rapport au corps, qui tranche fortement avec le physique plutôt longiligne et chétif de la plupart des Sénégalais, et implique de nouveaux modes de loisirs et de consommation. Si ces pratiques corporelles sont, comme le rappelle Havard (Ibid.), syncrétiques, mêlant des éléments étrangers et sénégalais, laïcs et religieux, pour beaucoup de Sénégalais, elles sont encore majoritairement perçues comme des pratiques étrangères.

---

<sup>153</sup> Moona. 2014. Atelier « Médias et cultures urbaines au Sénégal : Leviers du changement et vecteurs de valeurs citoyennes ». Institut Panos. Dakar, Sénégal, 16-18 décembre

Pour des groupes comme Da Blessed, dont l'habillement est perçu comme inséparable de la pratique du rap, il s'agit de lutter contre les catégorisations qui pèsent sur leurs pratiques vestimentaires :

Nous on a l'habitude de mettre des baggys. Ils disent qu'on est pas corrects. Nous on essaie de dire aux gens que cette correction elle n'est pas physique, mais c'est une correction mentale.<sup>154</sup>

Le clip « High Class »<sup>155</sup> met en scène la participation des membres du groupe à un cours de hip-hop donné par Professor Dee, nom d'artiste du chercheur américain Damon Sajani, et ami du groupe. Au début du cours, le professeur tient face caméra le livre intitulé *The Gospel of hip-hop*<sup>156</sup>, écrit par le rappeur américain KRS-One<sup>157</sup>. En tant que bons élèves du professeur, les membres du groupe présentent tour à tour leur expertise de la culture hip-hop. Le couplet de Flexo, en français, s'attarde spécifiquement sur la question vestimentaire. D'abord, il pose un constat sur l'image des artistes de rap dans la société,

(...)/Ils disent qu'on a pas de classe avec nos bagues  
Pas de classe avec nos boots/pas de classe, t-shirts et nos jaquettes  
Ils disent qu'on est des vulgaires/(...)

Avant de procéder à un retournement du stigmaté :

Ici le style est d'enfer/Matière de sape on sait y faire/  
La marche est belle/le langage est mortel/<sup>158</sup>

Les images du clip confrontent l'habit de l'artiste de rap non pas à l'habit traditionnel, mais à l'habit formel, celui du costume-cravate. Dans une des séquences du clip, c'est en baggy que le rappeur Seventh Sky séduit une femme en présence de deux hommes habillés en costume cravate. Dans une autre séquence, le quatrième membre du groupe se présente à un entretien d'embauche avec une casquette et des vêtements sportifs. Les artistes de rap du groupe font aussi la promotion de leur apparence vestimentaire comme élément de valorisation et de respectabilité, exhibant tour à tour leurs chaussures, montres, accessoires et vêtements.

---

<sup>154</sup> Da Blessed. 2014. Entretien avec l'auteur. Thiaroye, Sénégal. Octobre 25

<sup>155</sup> Da Blessed. 2012. «High Class». *8 years 8 bars*. Mixtape (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=oeuv4Z9VIpA>

<sup>156</sup> Reprenant le format de la Bible, le gospel du hip-hop est pensé par son auteur KRS-one, comme un manifeste spirituel.

<sup>157</sup> KRS-One est un rappeur américain dont le nom est un acronyme pour « Knowledge Reigns Supreme Over Nearly Everyone », une illustration du « rap conscient » et « politique » pour lequel il est reconnu et respecté. Il est aussi considéré comme un des pionniers du rap américain.

<sup>158</sup> Transcription de l'auteure à partir du clip



Capture d'écran 1. Extrait du clip de Da Blessed, « High class ». YouTube.

L'ostentation matérielle sert ici de support à l'adhésion envers les valeurs du hip-hop, défini comme un état d'esprit.

## 2. Le hip-hop comme état d'esprit

On parle de l'attitude dans cette culture, l'attitude c'est pas seulement comment s'habiller comment saluer, parler et tout, mais c'est une façon de réfléchir et c'est une démarche quoi.<sup>159</sup>

Le hip-hop c'est le savoir, c'est la connaissance. Le hip-hop c'est la positivité, le hip-hop c'est l'économie, le hip-hop c'est tout en fait.<sup>160</sup>

La littérature sur le hip-hop tend à le définir comme un mouvement culturel et social qui regroupe différentes pratiques telles que la musique rap, la danse (breakdance, smurf, popping, etc.), le djing et le graffiti. Néanmoins, le hip-hop ne se réduit pas à une liste prédéterminée de pratiques. Au Sénégal par exemple, le roller est considéré comme faisant partie de la culture hip-hop. D'autre part, la pratique ne conditionne pas nécessairement l'appartenance à une culture hip-hop, qui englobe tous ceux qui revendiquent partager les valeurs de cette « culture ». Dans cette acceptation, le hip-hop appartient plutôt de l'ordre de l'« être » que du « faire ». En séparant la pratique de l'essence, les acteur.trice.s émettent ainsi des projections sur ce que dois « être » l'artiste de rap, révélatrice à leur tour de leur conception de ce que le hip-hop est, et ce qu'il n'est pas.

Dans la citation suivante de l'artiste Simon, qui narre sa découverte et son apprentissage de la culture hip-hop, la pratique du rap doit s'accompagner d'une connaissance de l'histoire et des premiers représentants du hip-hop, à défaut d'être une simple « imitation ». Pour Simon, c'est lorsqu'il a acquis ses connaissances qu'il a « vraiment commencé à faire le rap » :

Djolof qui nous a vus prestés au lycée Delafosse (lycée public du quartier de Gueule Tapée) et qui nous invite à Colobane pour nous dire « est-ce que vous savez c'est quoi vraiment le rap, ce que vous faites, ce

<sup>159</sup> Matador. 2014. Entretien avec l'auteur. Pikine, Sénégal. 08.11.2014

<sup>160</sup> Maxi Krezy. 2015. Entretien avec l'auteur. New York, Etats-Unis. 04.09.2015

que c'est ? », etc. En ce temps-là on savait pas ce que c'était quoi. On savait pas que c'était une branche du hip-hop, on savait pas qu'il y avait quelque chose comme la zulu Nation créée par Bambataa<sup>161</sup> qui a inventé le djing ou le graff, graffiti, le rap. On savait rien de tout ça. Nous on le faisait juste parce qu'on imitait, parce que voilà y'avais rien à faire. Et quand Paco nous a expliqué, voilà le rap, voilà comment est né le rap, après voilà ce que c'est devenu. Il nous parlait de textes de Grandmaster Flash, The Message<sup>162</sup>, il nous parlait de KRS-One, de Talib Kweli, de Mos Def, The Roots<sup>163</sup>, etc. qu'on a pris la traduction et qui nous donnait des fois la traduction de certains textes. Et c'est là vraiment qu'on est, comment dire, qu'on a vraiment commencé à faire le rap.<sup>164</sup>

D'autres acteurs.trices inscrivent aussi leur pratique du rap en conformité avec un rap originel jugé plus « authentique » que le rap actuel. Depuis le milieu des années 2000, amateurs et artistes de rap se plaignent de la prédominance des thèmes liés à la fête, au sexe et à la drogue ; à un manque de recherche dans l'écriture et à une commercialisation à outrance du genre, les sons et symboles du hip-hop se mélangeant à l'ensemble de l'industrie musicale, comme en témoignent les nombreuses collaborations entre artistes rap et stars de la pop. Ces critiques aboutissent généralement au constat suivant : « hip-hop is dead », titre d'une chanson du rappeur américain Nas<sup>165</sup>. La filiation du rap sénégalais avec l'état d'esprit « originel » du hip-hop permet ainsi de situer les artistes qui s'en revendiquent dans une rhétorique plus large sur l'évolution de la musique rap, qui aurait aujourd'hui délaissé le message au profit de l'ostentation afin de mieux « se vendre ». En adoptant cette vision, certains artistes se situent ainsi dans un paradigme global sur l'évolution de la scène musicale mondiale tout en se situant en marge du système commercial dominant dont ils souhaiteraient pourtant faire partie :

Avant y'avais plus de vérité dans le hip-hop que maintenant. Là c'est devenu une musique comme toutes les autres (...) On veut ressortir l'or comme on est des alchimistes tu vois ce que je veux dire. On doit ressortir l'or et que les gens reprennent les valeurs de la chose ça c'est très important. Donc voilà. C'est pas un combat qui est, quand je parle je suis là dans mon coin avec mon petit studio qui est rien du tout et pis je veux changer le monde c'est c'est assez lourd comme vision.<sup>166</sup>

Ces artistes de rap sénégalais se présentent alors comme ceux qui, par la revendication du vrai message du hip-hop, peuvent redonner à cet art ces lettres de noblesse. Autrement dit, ils sont présentés comme les gardiens d'un patrimoine, et qui de leur position marginale (« le petit studio dans le coin ») peuvent encore « changer les choses ». La revendication du respect du message originel du hip-hop répond autant aux « dérives » du rap actuel au niveau global qu'au niveau local.

La popularité grandissante d'artistes inspirés du « dirty south » au Sénégal, à l'image de Canabasse, dont le premier projet, la mixtape DK South, fait explicitement référence à ce style, est vue d'un mauvais œil par une grande partie des artistes de l'ancienne « génération », comme de ceux qui, sans forcément y appartenir, comme le groupe Da Blessed par exemple, se réclament des mêmes valeurs. Aux yeux de ces artistes, l'adoption du style « dirty south », en sus d'être une pâle imitation de modèles américains que des artistes sénégalais ne pourront jamais égaler, ainsi qu'une démarche marketing peu

<sup>161</sup> Le mouvement Zulu Nation de Bambataa suscita la naissance du hip hop comme mouvement destiné à occuper les jeunes et à les maintenir hors de la délinquance, illustré par le slogan « Peace, Unity and Having fun ».

<sup>162</sup> La chanson « the message », par le groupe de rap américain new-yorkais The Grandmaster Clash, sortie en 1982, est considérée comme la première chanson de « rap conscient ». La chanson décrit la vie dans la rue et suit une galerie de personnages (une prostituée devenue SDF, le fils, le frère, la mère puis l'auditeur lui-même) que Grandmaster Flash met en garde contre la tentation de l'argent facile.

<sup>163</sup> KRS-One et Talib Kweli, Mos Def sont des rappeurs tandis que The Roots est un groupe de rap. Tous ces artistes américains sont considérés comme faisant partie d'un « rap conscient » et ont atteint la reconnaissance durant les années 80-90.

<sup>164</sup> Simon. Rhythm & Remedy Music Summit Networking Conference. Give1 Project. Almadies/Dakar, Sénégal. 10-14.12.2014

<sup>165</sup> Rappeur américain originaire de New York dont le premier album *Illmatic*, sorti en 1995, est considéré comme un classique par les amateurs de rap.

<sup>166</sup> Da Blessed. 2014. Entretien avec l'auteur. Thiaroye, Sénégal. 25.09.2014

originale, visant à correspondre aux tendances du moment, a pour conséquence de dénaturer le rap sénégalais. Pour les artistes, comme Toussa, qui ont grandi en écoutant des artistes de rap américains tels que 50 Cent, adopter le style « dirty south » correspond plutôt à faire la musique qu'ils apprécient le plus, à proposer autre chose sur la scène du rap sénégalais, et à s'insérer dans le monde, à leur manière.

Si l'artiste adresse un message au monde, il exprime donc d'abord un point de vue situé, au sein de la scène rap « locale ». Que ce soit en proclamant faire une musique plus respectueuse de l'esprit hip-hop, ou en adoptant le style de leurs artistes de rap américains préférés, il s'agit à la fois de se différencier au sein de la scène musicale locale et d'être audible sur la scène musicale internationale.

### 3. « Are You Down/Done With Me? » : incompréhensions et malentendus de la Nation hip-hop

Les situations de rencontres entre artistes de différentes scènes locales permettent de jeter un nouveau regard sur la réception de la Nation hip-hop au Sénégal. Chez Fernandes (2011) déjà, ces rencontres sont l'objet de désillusions pour un auteur qui cherchait à capter l'existence d'une génération hip-hop unifiée : « En concert à Alamar, Dead Prez<sup>167</sup> brûla un billet de 1 dollar comme symbole du capitalisme américain, horrifiant le public, qui y voyait le prix d'une semaine de pain » (Fernandes 2011 : 18, ma traduction<sup>168</sup>).

J'ai vécu une expérience similaire au cours du festival Festa 2H de l'édition 2015. Créé par une des premières et rares structures de promotion de la culture hip-hop au Sénégal, Africulturban, le festa 2H est organisé depuis 2006 autour de la rencontre d'artistes étrangers et d'artistes sénégalais sur une même scène. Selon Amadou Fall Ba, directeur du festival et responsable de la venue de nombreux artistes étrangers, l'objectif du festival est triple. Il s'agit d'abord de faire la promotion des groupes locaux en les faisant bénéficier de bonnes conditions scéniques, ainsi que d'un public, en partie multiculturel<sup>169</sup>, drainé par le festival. Ensuite, il s'agit de faire « la promotion du pays<sup>170</sup> », par la réputation internationale du festival, mais aussi par le fait de permettre à des artistes étrangers de découvrir le Sénégal. Finalement, il s'agit de favoriser les connexions entre artistes de différentes parties du monde. La pertinence du festival comme manifestation des dynamiques ayant lieu au sein d'une « hip-hop nation » est favorisée par une approche qui voit dans l'évènement en général, et le festival en particulier, la visibilisation de processus de construction d'un « entre-soi » autour d'un espace-temps particulier (Küchler et al. 2011).

En 2015, le festival se déroulait sur une semaine, avec différents évènements en journée (conférences, projections de film, ateliers de formation) et des concerts en soirée. Les ateliers de formation, de slam, de djing et de danse étaient dirigés par les artistes étrangers dans les locaux d'Africulturban, à destination des membres de la structure. Si je n'ai pas participé aux ateliers du festival — ils avaient été annulés le jour où je m'y suis rendue — l'observation d'autres ateliers de formation, notamment dans le cadre de la venue au Sénégal de membres de programmes américains soutenus par l'Ambassade des États-Unis, respectivement Next Level et OneBeat, ont été d'importants

<sup>167</sup> Groupe de rap américain dont le nom fait référence aux présidents morts imprimés sur les billets de dollars américains.

<sup>168</sup> Citation originale : On Stage in Alamar, Dead Prez burned a dollar bill as a symbol of American capitalism, horrifying local audiences, who saw it as a week's worth of bread

<sup>169</sup> Les organisateurs du festival bénéficient, comme je l'expliquerais plus loin, de nombreux partenariats avec des Ambassades et des institutions culturelles occidentales (telles que le goethe institut et l'Institut Français) qui prennent en charge, au moins en partie, la venue des artistes de leurs pays respectifs ainsi que d'artistes du Sud prenant part à des programmes de coopération. Ces partenaires diffusent donc aussi auprès des citoyens de leurs pays respectifs résidents au Sénégal des informations sur les évènements se déroulant durant le festival. Dans la pratique, le public reste majoritairement sénégalais.

<sup>170</sup> Fall Ba, Amadou. 2015. Entretien avec l'auteur. Pikine, Sénégal. 13.06.2015



lieux d'observation pour comprendre les valeurs projetées sur le hip-hop au service d'intérêts divers. Ces ateliers sont le lieu de transmission d'un imaginaire ciblé sur la pratique du hip-hop, dont les participant.e.s sénégalais.es tirent en retour des enseignements divers selon leurs propres intérêts.

Approfondissant cette question plus loin (à propos de l'utilisation du hip-hop par les agences de coopération pour promouvoir certains programmes, cf. II, 4), je me focaliserais ici sur l'espace de la scène du festival comme lieu de performance et de réception de l'imaginaire de la Nation hip-hop. La scène du Festa 2 h est un lieu d'observations de la rencontre entre un public encore majoritairement sénégalais, venu voir des artistes sénégalais connus, et des artistes étrangers, pour la plupart peu connus du public sénégalais.

Le programme de l'édition 2015 du festival, impliquant le déroulement simultané d'un concours de jeunes talents, appelé Flow Up, entre les différentes prestations des concerts, ainsi que la succession entre artistes sénégalais et artistes étrangers<sup>171</sup> renforce cette impression de rencontre. Le public du festival n'était vraisemblablement pas présent, cette année-là, pour voir les artistes étrangers. Durant le festival, comme à d'autres occasions, les réactions du public ont été perçues avec étonnement de la part des artistes étrangers : la plupart des membres du public écoutaient en silence, le regard dirigé vers la scène, les bras croisés et les pieds serrés. Les mouvements du public oscillaient entre un rapprochement physique à la scène, pendant la prestation d'un artiste attendu, et leur éloignement à la fin de la prestation.

L'absence de mouvements, de réactions aux volontés de l'artiste d'interagir avec le public, leur écoute concentrée et statique, était interprétée par les artistes étrangers comme une marque d'indifférence voire d'hostilité. La participation du public, si elle est primordiale dans toute performance scénique, a été théorisée comme intégrante de la pratique du hip-hop. Selon Dowdy (2007), c'est par la participation active du public, lors des concerts de hip-hop, que se créent l'action collective et donc, le sentiment d'appartenance à un « entre-soi » défini par la performance. Le refus de participer du public peut donc sembler comme un refus à prendre part à l'expérience collective du concert. Il peut aussi signifier un dédain du public envers la prestation qui lui ait proposée.

Des cris de « rap galsen » après le passage d'un artiste étranger et les manifestations de désapprobation du public suggèrent des formes d'appréciation des prestations en fonction de l'appartenance nationale. Un rappeur marocain a par exemple demandé au public s'il voulait écouter du « rap marocain », suscitant une vague de réponses négatives, dans un contexte marqué par les meurtres de nombreux migrants sénégalais résidant au Maroc.

La réponse de l'organisateur du festival, interrogé à ce sujet, confirme l'importance des sentiments nationalistes dans les appréciations du public.

(> Amadou Fall Ba) : Parce qu'ils comprennent absolument pas qu'est-ce qui se passe, ils sont dans leur monde, ils pensent qu'ils sont les meilleurs artistes de rap, c'est pour ça on fait exprès d'amener du bon. Parce que les gens pensent que le rap s'arrête ici, ils sont les meilleurs (...)

(> Auteure) : parce que j'ai vu qu'ils réclamaient du rap galsen galsen et, alors que y'avais les artistes étrangers

(> Amadou Fall Ba) : même ça là-bas ça va encore, mais ici, à Pikine, y'avais des années, pour faire monter un étranger c'était tout à fait un problème. Les gens étaient très réticents. Y'avais de la résistance tu vois

---

<sup>171</sup> Les pays de provenance des artistes invités lors de l'édition 2015 fut, comme lors de chaque édition, très divers : France, Etats-Unis, Espagne, Belgique, Suisse, Canada, Royaume-Uni, Autriche, Allemagne, Maroc, Mauritanie, Zimbabwe, Gambie et Guinée-Bissau.

(>Auteure) : mais moi je pensais que quand tu faisais venir, c'était mon idée naïve hein, vu que le rap français et le rap américain est plus connu que le rap sénégalais, que forcément si y'avais un rappeur français ou américain, ils devaient se dire que c'est nos modèles quoi !

(> Amadou Fall Ba) : non ils s'en foutent, c'est des nationalistes ici hein. Y'a un côté très nationaliste, qui n'a rien à foutre de 50 cent ou de Jay-Z<sup>172</sup>. Qui vont jamais aller au concert de Stromae<sup>173</sup>, jamais !<sup>174</sup>

Cependant, les observations menées lors d'autres concerts, regroupant uniquement des artistes de rap sénégalais, ainsi que les appréciations du public face à certains artistes de rap étrangers, relativisent cette analyse. En effet, la même gestuelle attentive ainsi que la façon dont certains membres du public quittaient ostensiblement le concert après le passage de « leur » artiste confirment les rapports particuliers au Sénégal entre les artistes et « leur » public, mettant en lumière des phénomènes de loyauté, déjà explorés précédemment. Cette particularité rappelle le rôle des « clans », qui rend illusoire l'existence d'une Nation hip-hop universellement et toujours solidaire.

Le festival a aussi fait apparaître d'autres moments qui, bien que cocasses, illustrent bien les malentendus et incompréhensions qui surgissent de la mise en relation, par l'élément étranger, de la scène rap sénégalaise avec l'« ailleurs ». Ces interactions font émerger les maladresses communes à la découverte de l'« autre », tant de la part du public sénégalais que des artistes de rap étrangers, comme en témoignent ces deux observations de terrain, tirées de la prestation des rappeurs allemands Cajus et Sepalot sur la scène du Festa 2H :

Après sa première chanson, Cajus s'écrie « merci beaucoup », « nangadef<sup>175</sup> », le public répond en cœur « mangi fi<sup>176</sup> ». Un membre du public le reprend : « nangeendef<sup>177</sup> ». Sepalot dit avoir collaboré avec PPSO, en écorchant le nom d'artiste du rappeur PPS. Quelqu'un dans le public remarque : PPSO ? Puis il continue : « we came all the way from Germany, we're from Munich, you know Bayern München<sup>178</sup> (yeah!) you know (?) (yeah!) » Il propose de faire un freestyle. Il y rappe, en allemand, qu'il est à Dakar, qu'il est content, que tout se passe bien. Il utilise un objet qu'il a dans sa poche dans le cadre de son freestyle. Quand il invite le public à lever les mains, « put your hands in the air » personne ne le suit. Il n'insiste pas.<sup>179</sup>

Un artiste allemand demandant au public s'il aimait ce qu'il faisait par un « are you down with me », j'entendis un membre du public, qui avait pourtant l'air de l'apprécier, lui crier « no ». Étonnée, je m'avance vers cette personne et lui demande s'il n'aime pas le concert. Il me répond qu'il aime. Je lui demande la raison de sa réponse à l'artiste. Il avait compris que l'artiste avait demandé au public s'il ne voulait plus l'entendre : « are you done with me? <sup>180</sup> ».

Pour finir, cette mise en rencontre par le hip-hop peut aussi être révélatrice d'écart plus profonds entre la pratique du rap au Sénégal et dans d'autres contextes. Lors de la venue du groupe de rap américain M.O.P à l'édition 2017 du festival, l'un des membres du groupe s'en serait pris, selon ce que m'a raconté l'artiste Matador ultérieurement, à un policier chargé de la sécurité, en lui ôtant son couvre-chef.

---

<sup>172</sup> Rappeurs américains

<sup>173</sup> Artiste belge d'origine rwandaise qui a effectué une tournée africaine en 2015

<sup>174</sup> Fall Ba, Amadou. 2015. Entretien avec l'auteure. Pikine, Sénégal. 13.06.2015

<sup>175</sup> Wolof pour Comment tu vas ? litt. Comment tu fais ?

<sup>176</sup> Wolof pour Ça va. Litt. Je suis là

<sup>177</sup> Wolof pour Comment vous allez ?

<sup>178</sup> Équipe de football de Munich (Allemagne)

<sup>179</sup> Navarro, Cécile. 2015. « Festa 2H 2015 ». Dakar, Sénégal. 09-13.06.2015

<sup>180</sup> *ibid.*

De la chanson « fuck the police » du groupe NWA<sup>181</sup> à « nique la police » du groupe français NTM<sup>182</sup>, de nombreuses chansons de rap ont fait de la police le symbole d'un système étatique répressif et discriminatoire, notamment dans le contexte des émeutes de 2005, à la suite de la mort de deux jeunes qui cherchaient à échapper à un contrôle policier dans la banlieue parisienne de Clichy-sous-Bois, ou encore suite aux violences policières dénoncées par le mouvement Black Lives Matter depuis 2013 (cf. III, 3). En agissant ainsi, le rappeur de M.O.P ne faisait que réactiver une symbolique de défiance du rap envers les forces de l'ordre. Le public, en réagissant avec offense, et en réclamant que le rappeur soit amené au poste de police, a, au contraire, montré la prévalence au sein du public et des artistes sénégalais du respect envers les institutions étatiques. Les organisateurs du festival, bien conscient de cet écart de significations, ont bien essayé de justifier le comportement du rappeur américain, tout en se heurtant irrémédiablement aux incompréhensions existantes. La réaction du public à M.O.P, un groupe pourtant connu et attendu au Sénégal, invité au Sénégal pour la deuxième fois dans le cadre du festival, est aussi illustratif de la construction d'identités raciales par le hip-hop dans différents contextes. L'utilisation du mot « nigga », fréquemment utilisé dans le rap sénégalais, est loin de refléter une compréhension de la situation raciale aux États-Unis, où l'usage du terme, polémique même parmi la population afro-américaine, est censé procéder à un retournement du stigmat racial par la reprise d'une épithète raciste. Au-delà des appartenances diasporiques créées par le hip-hop sur la base des discriminations vécues à cause d'une même couleur de peau, telles que décrites par Gilroy (1993) ou Perry (2008), les identités raciales sont avant tout des constructions situationnelles. La partie suivante illustre la façon dont le rap est utilisé au sein d'une construction identitaire en partie racialisée, à savoir l'africanité.

## « Afrique, mon Afrique »

### 1. Atlantique noir : des musiques « noires » entre Afrique et Amériques ?

Pour Gilroy (1993), les circulations forcées de populations africaines jusqu'au continent américain, au cours des traites négrières qui dureront 4 siècles, font partie intégrante de la modernité, en ce qu'elles ont donné lieu à de nouvelles formes culturelles syncrétiques, une culture de l'« Atlantique noir » qui transcende les divisions de nationalité et d'ethnicité. La musique reggae, dont les chansons font souvent référence à la Bible et à certains épisodes historiques et politiques, diffuse une mémoire collective et une identité diasporique partagée, depuis l'Afrique, et notamment en Éthiopie, jusqu'en Amérique. Les chansons de reggae sont devenues selon Bonacci (2009) un moyen de communication panafricaine qui a permis la circulation des imaginaires noirs au-delà des frontières atlantiques.

Diawara et Kolbowski (1998) discutent de la façon dont les musique et culture afro-américaines ont permis aux jeunes Africains de faire l'expérience de ce que Diawara appelle le « homeboy cosmopolitanism ». Selon Bazenguissa-Ganga (2009), les images d'émancipation puisées par les Africains dans les victoires des Américains noirs, dans les compétitions sportives internationales, le cinéma et la musique, ont rendu les diasporas africaines sensibles aux identifications raciales comme thème de revendication. Ainsi, le hip-hop ne serait plus tributaire d'une culture uniquement afro-américaine, et serait devenu une culture globale de contestation ou d'engagement politique. Lipsitz (1994) partage l'idée de l'importance de la musique dans la construction d'une conscience africaine diasporique, notamment à travers sa capacité à transporter les images, idées et icônes. La production

<sup>181</sup> N.W.A, pour « niggaz with attitude », groupe originaire du quartier de Los Angeles, dans la banlieue de Los Angeles et l'un des groupes les plus connus du style « gangsta rap ».

<sup>182</sup> N.T.M pour « nique ta mère », groupe parisien, originaire de Seine-Saint-Denis, pionnier du rap français

d'une « musique noire » dans l'espace de l'Atlantique noir, ferait partie intégrante d'un sentiment d'interconnexion de part et d'autre de l'Atlantique, par la production d'un imaginaire sur l'essence racialisante et corporelle de la performance de la musique, créant des mécanismes spécifiques d'identification et de reconnaissance produits dans l'interaction intime entre le performeur et son public (Gilroy 1993).

Selon Raibaud (2010), le concept de « musique noire » est cependant problématique, car il se base sur l'hypothèse de l'existence d'un substrat de la « nature » africaine, qui se manifesterait, entre autres, par l'importance supposée du rythme dans ces musiques. Le compositeur Olly Wilson défend par exemple que la « musique noire » comporte « un ensemble distinct de qualités musicales qui sont l'expression des valeurs collectives des afrodescendants » (Wilson 1983 : 2, ma traduction<sup>183</sup>). En 1992, en comparant la musique du musicien de jazz américain Duke Ellington aux « talking drums » ouest-africains<sup>184</sup>, il identifie cinq propriétés de ces musiques qui, selon lui, valorisent un « heterogeneous sound ideal », un idéal de son qui combine des changements soudains de rythme et l'utilisation d'un éventail large de timbres sur une même ligne. Cependant, pour fonder sa comparaison, dénuée en outre de toute contextualisation propre à la production de chaque musique, le compositeur présuppose implicitement que celle-ci peut être pertinente parce que ces auteurs respectifs sont de « descendance africaine ». D'autre part, face à la création musicale actuelle, on peut se demander si ces conclusions ne valent pas aujourd'hui pour la plupart des genres musicaux. Pour l'ethnomusicologue Tagg (Tagg et al. 2009), impossible ainsi pour l'ethnomusicologue de dire ce qui est proprement africain dans la musique afro-américaine. Pour ces auteurs, la catégorie de musique « noire » sous-tend la couleur de peau supposée des musiciens qui la produisent ou la performent, mais également des contextes géographiques, sociaux et historiques.

L'analyse qui se base sur un imaginaire de la filiation entre l'Afrique et les Amériques par la traite négrière est souvent déterminée par des choix d'identifications. Un exemple en est la querelle scientifique et idéologique entre Herskovits (1941), qui défendait la continuité entre l'Afrique et l'Amérique, et Frazier (Frazier et Platt 1939), pour qui l'affirmation de cette continuité servait de prétexte à ne pas penser l'intégration des descendants d'esclaves aux États-Unis. Tandis que le premier accordait de l'importance à un patrimoine africain transcendantal, l'autre soulignait les « bricolages » identitaires et les stratégies d'instrumentalisation de la culture. De l'angle de vue porté sur la continuité entre Afrique et Amériques dépend ainsi, selon Chivallon (2004), la théorisation des relations qui survivent entre populations dispersées par l'esclavage. Ainsi, à l'idée de « survivance » d'éléments africains correspond une définition de la diaspora définie en termes primordialistes comme « ensemble de communautés liées entre elles par leur origine géographique, leurs attributs physiques similaires, leurs traditions culturelles et leurs dérivés » (Harris et Jalloh 1996 : 7<sup>185</sup>, cité par Chivallon [Ibid.]). Au contraire, à l'idée de réinvention des traditions dans les Amériques correspond la théorisation d'une diaspora hybride, réinventée par l'emprunt d'éléments divers qui rejette tout nationalisme noir. Enfin, à l'idée d'absence de relations correspond une théorie de l'aliénation qui souligne la perte d'identité et la déstructuration sociale des sociétés de la Caraïbe construites sur un modèle esclavagiste. L'aporie du discours de l'Atlantique noir, selon Chivallon (Ibid.), est de ne pas parvenir à s'extraire du discours anti-essentialiste de l'hybridité, et, par conséquent, de refuser de prendre en considération l'idéologie afrocentriste et sa réalité communautaire, en confondant catégories d'analyse et catégories de sens.

---

<sup>183</sup> Citation originale : “a distinct set of musical qualities which are an expression of the collective values of people of African descent”

<sup>184</sup> Instrument de percussion, il est connu sous de nombreux noms et utilisé dans de nombreux pays. En contexte sénégalais par exemple, il correspond à un instrument appelé tama utilisé dans les rites de circoncision sérères.

<sup>185</sup> Harris Joseph E. et Jalloh Alusine, 1996, *The African diaspora*, Texas A&M University Press, 174 p.

Selon White (2002), les musiciens africains utilisent une idéologie afrocentriste et panafricaine quand ils entreprennent de représenter l’Afrique, ou une partie de l’Afrique, par la chanson. La référence à l’Afrique est ainsi devenue une norme dans une grande partie du répertoire populaire africain, un nombre important de chansons ne faisant qu’énumérer les noms de villes africaines ou de pays africains, s’insérant dans un discours d’unité lié au passé héroïque de la lutte panafricaniste (ibid.). La portée du terme de musiques « noires » en tant que catégorie éémique, met en lumière les imaginaires et les discours projetés sur la naturalité des performances associées à ces musiques, dont peuvent tirer avantage des individus désignés ou se présentant eux-mêmes comme « noirs » (Raibaud 2008). À titre d’exemple, la revendication d’une identité raciale a longtemps soutenu une appropriation culturelle de la musique rap par les Afro-Américains aux États-Unis (Hodgman 2013), au détriment par exemple de la reconnaissance du rôle joué les pratiquants latino-américains dans l’histoire du genre musical (Flores 2004). Pour Freitas (2011), la production narrative de l’authenticité raciale des interprètes de rap est en partie fabriquée comme objet de consommation, au service de la promotion du produit musical rap auprès des populations des classes moyennes américaines, héritière de la marchandisation des musiques « noires » aux États-Unis<sup>186</sup>.

Ces éléments conduisent à une réflexion sur l’utilité idéologique et stratégique de la filiation des « musiques noires » par des artistes africains.

## 2. « Le rap vient d’ici » ?!

Dans l’album *New York Paris Dakar*, dont le nom établit des connexions entre des villes globales connues pour leur scène musicale rap, les membres du Positive Black Soul, Duggy Tee et Awadi, semblent vouloir établir à plusieurs reprises leur maîtrise musicale, notamment au travers de la présentation d’une sonorité particulière, « The Nubian Sound », le son de Nubie :

1. Duggy Tee is back/with a sick magical technique/
2. I kick don’t twist it/let me fix it and mix it/
3. With my African tradition/explosion/this new Nubian invasion/
4. this new Nubian invasion/let me give you some Nubian reason/
5. Cause Africans speak like drums/no bad habits/
6. no schism no racism/Just spiritualism and reason with pleasure/
7. With the Nubian sound/no guns no knives/<sup>187</sup>

La référence à la Nubie, ancien royaume africain situé sur les territoires de l’actuelle Égypte et de l’actuel Soudan du Nord, permet à Duggy Tee d’affirmer le style du groupe et d’asseoir leur crédibilité en tant qu’artistes de rap africains, maître d’une « sick magical technique » (ligne 1). Ce discours est aussi porteur d’une vision de l’africanité traditionnelle (ligne 3) et spirituelle (ligne 7). La revendication d’une ascendance nubienne ainsi que la déclaration selon laquelle les « Africains parlent comme des tambours » renvoient à deux références affirmant la continuité entre l’Afrique et les Amériques au travers de l’exil forcé de populations africaines dans les Amériques. Pour de nombreux

<sup>186</sup> A partir des années 20, les musiques associées aux noirs américains sont désignées sous le terme de « race music ». Les artistes signés par les labels consacré à la musique noire ne visaient que le public noir-américain. L’écoute par ces musiques par un public blanc revenait alors à transgresser une ségrégation raciale. En 1960, le label Motown met en place une stratégie pour vendre la musique « noire » à un public « blanc » afin d’accroître son potentiel commercial. Selon Freitas (2011 : 102) : « Gordy (le fondateur de Motown) a été l’instigateur d’un formatage de la musique noire américaine en inventant une nouvelle façon de fabriquer et de vendre un produit, dont la principale distinction était l’expression d’une identité raciale. »

<sup>187</sup> Positive Black Soul. 2002. «Nubian sound». *Paris/New York/Dakar*. Universal/Island Records Limited. CD. Retranscription effectuée par l’auteure.

musicologues, l'histoire des « musiques noires » commence par les chants des esclaves dans les plantations de coton, un récit qui mène des « chaînes en fer » (celles des esclaves) aux « chaînes en or » (celles des artistes de rap) (Vecchione 2008).

En 1984, le journaliste et musicien anglais David Toop, qui édite le premier livre paru sur le hip-hop en 1984, intitulé *Rap Attack : African Jive to New York hip-hop*, prend le parti d'étudier le phénomène à partir de ses origines africaines jusqu'à son émergence dans la ville de New York, dans le quartier du Bronx, aux États-Unis (Toop 1984). Cet auteur stipule que la musique rap serait née en Afrique de l'Ouest et proviendrait principalement des griots qui racontaient les généalogies des tribus africaines sous forme de chants. Dans *East African hip-hop Youth Culture and Globalization*, Mwenda Ntarangwi, au sujet du rap en Tanzanie, soutient aussi que « le hip-hop provient d'une tradition africaine, une ancienne tradition africaine de freestyle, poésie spontanée sur une structure rythmique », citant le Ghanéen Pangie Anno (Ntarangwi 2009 : 26, ma traduction<sup>188</sup>). Cette analyse afrocentrée est réappropriée par les acteurs eux-mêmes.

Faire mention de la capacité des Africains à « parler comme des tambours » chez Duggy Tee, c'est donc situer les Africains à l'origine des musiques dites afro-américaines, ici le rap. En revendiquant une position originelle, les artistes de rap revendiquent alors une capacité inhérente à rapper. D'autres artistes de rap au Sénégal revendiquent aussi l'origine africaine du rap en affirmant que les paroles scandées sur la musique étaient déjà un style caractérisant des formes musicales sénégalaises comme le taassu, le kassak et le taxuuran, comme pour justifier leurs capacités ou leurs affinités avec la musique. Patricia Tang s'est penchée sur ces discours en prenant pour exemple les paroles de chansons du Positive Black Soul. Pour elle, il s'agit de la réinvention par des musiciens africains d'éléments culturels afro-américains et africains en réponse à leurs propres objectifs. L'idée de continuité entre l'Afrique et l'Amérique leur permet ainsi de situer l'Afrique comme mère d'une invention contemporaine et comme un héritage historique, notamment par la figure du griot : « En invoquant le griot, les artistes hip-hop sénégalais construisent une nouvelle identité africanisée complexe qui s'inspire du rap américain, mais acquiert ensuite une plus grande légitimité grâce à ses racines dans une tradition historique africaine » (Tang 2012 : 90, ma traduction<sup>189</sup>).

Cuomo (2014) a mis en évidence des constructions identitaires similaires pour le rap au Burkina Faso, en montrant que l'énonciation d'une africanité authentique par les rappeurs burkinabés constitue une ressource utilisée sur un marché culturel transnational ainsi que dans des stratégies de différenciation artistiques. Pour Catherine Appert (2016), les discours sur l'origine africaine du rap au Sénégal sont, en réalité, exprimés par une minorité d'artistes de rap, ceux qui sont les plus connus sur la scène musicale internationale. Chez Bender (2007) et Moulard-Kouka (2014), il est reporté que des groupes de rap sénégalais au succès international comme le Positif Black Soul et Daara J Family peuvent ainsi, quand ils se produisent à l'étranger, arborer des tenues représentatives de leur « sénégalité » et plus généralement de leur « africanité » : les vêtements de bad boys dans lesquels ils s'affichent à Dakar sont troqués contre des boubous, des baye lahad (tuniques mourides amples et longues), des kour (bâton long) et des njeel (sorte de long collier avec cadre en cuir) lors de leurs concerts en Europe et aux États-Unis (cf. III, 1).

Le groupe Keur Gui renseigne sur un exemple à l'opposé de ces descriptions. Ainsi, selon le refrain de la chanson « discours préliminaire » de leur album *Encyclopédie* :

---

<sup>188</sup> Citation originale: "the source of hip-hop is an African tradition, an ancient African tradition of freestyling, which is spontaneous poetry to a rhythmic pattern"

<sup>189</sup> Citation originale : By invoking griotness, Senegalese hip-hop artists construct a complex, new Africanised identity that draws upon American rap but then gains greater legitimacy through its roots in a historic African tradition"

On a exporté notre rap dans le monde entier sans porter des chapeaux traditionnels.  
On est fous, on est vraiment fous.  
On met le feu partout où nous allons sans avoir à porter des boubous traditionnels.  
On est fous, on est vraiment fous !<sup>190</sup>

Littéralement, les paroles de la chanson illustrent la volonté de Keur Gui, dont les membres s'affichent comme des puristes, au niveau du respect de codes dits propres à la musique rap (voir plus loin), de ne pas avoir à « africaniser » leur musique et leur apparence pour plaire à un public international, et ainsi de refuser de jouer les règles du jeu imposées pour les artistes du Sud dans le marché musical mondial. L'apparence du groupe a longtemps fait l'objet d'un soin tout particulier<sup>191</sup> : les rappeurs apparaissaient torsés nus à leurs concerts, leurs baggys bas sur les hanches, pour rappeler leurs différents passages en prison dus à leur engagement politique, exhibant leur gri-gri, les cheveux afros en pétard, une montre autour du biceps pour signifier qu'il était l'heure de changer les choses.

Chez Da Blessed, dont j'ai discuté tantôt de l'adoption des pratiques vestimentaires, la démarche esthétique accompagne la croyance aux origines proprement américaines du hip-hop :

Le rap ou le hip-hop grosso modo est simplement né. Voilà il est né. Donc pour créer une identité va falloir remonter sur mille choses et chacun pourra dire voilà c'est passé par moi. (...) tu vois chacun peut le revendiquer. Mais ce que je peux dire par rapport à ça cette identité africaine c'est que si je parle des Américains je parle des Africains donc et c'est eux qui sont à l'origine même de ce mouvement. Tu vois ce que je veux (dire). C'est les percussions de ce mouvement donc ce que je peux dire c'est que même s'il est né aux États-Unis il a ses racines en Afrique. Ça n'a rien à voir avec il est né ici. Non il n'est pas né, parce que ce qu'ils disent, comme par exemple y'a une manière de trop parler et ici qui est un modèle, on dit ça le tassu c'est les griots qui le font et tout, mais ça, ça n'a rien à voir avec notre musique. On le considère pas comme du hip-hop, tu vois ce que je veux dire c'est autre chose c'est une autre identité. C'est culturel d'accord c'est notre culture, mais ça n'a rien à voir avec le rap.<sup>192</sup>

Ce rejet de l'association entre le rap et le griotisme répond alors à d'autres enjeux (cf. II, 4), notamment vis-à-vis d'une distinction entre le rap et un genre musical qui se définit comme authentiquement sénégalais : le mbalax.

### 3. L'Afrique par les Africains : le rap comme discours de « réafricanisation » des savoirs

Havard (2001) désigne l'africanité comme une thématique centrale du Bul Faale. Au niveau du rap, elle est particulièrement visible, par exemple, dans la dénonciation de la corruption des élites africaines ou par la revendication d'une africanité postcoloniale. Selon cet auteur, « le mouvement bul fallé renvoie à une conception ambivalente de l'africanité, entre une tradition mythique et une modernité idéalisée, importée des États-Unis. » (72).

La chanson « l'Afrique » du groupe Positive Black Soul commence par le court extrait de ce qui semble être une cérémonie festive. Les sons émergent de battements de mains ainsi que de chants répétitifs, qui semblent accélérés au mixage. Le son diminue pour laisser la place à une introduction progressive des sons d'acclamations d'une large foule dont le volume est réglé par vagues. Une courte introduction sonore est constituée d'une piste de percussions djembé, et de différentes pistes de chants et de sons humés. Le rap est délivré sur une rythmique de caisse claire en 4 temps avec l'apparition

---

<sup>190</sup> Keur Gui. 2014. « discours préliminaire ». *Encyclopédie*. Penku Side. CD. Traduction qui apparaît dans le documentaire MTV. Rebel Music.

<sup>191</sup> Ils ont aujourd'hui renoncé à apparaître torse nu.

<sup>192</sup> Da Blessed. 2014. Entretien avec l'auteur. Thiaroye, Sénégal. 25.09.2014

momentanée de la kora, mais surtout du xylophone. La chanson propose une expression musicale et intellectuelle du concept d’Afrique. Awadi discute ainsi des écrits du romancier sénégalais Cheikh Hamidou Kane, auteur de *L’aventure ambiguë* et de *Les gardiens du Temple*<sup>193</sup>, pour livrer un discours panafricain :

Mais mon frère ne perd pas/non ne perds pas tes repères/  
Il faut le croire qu’*amin*<sup>194</sup>/l’histoire est à refaire/  
Trouvons des bases nègres/non pas des textes décalqués/  
Trouvons des bases nègres/non pas de gestes singés/  
Trouvons des bases nègres/non plus de manipulations/  
Trouvons des bases nègres/Cheikh Anta Diop est une leçon/<sup>195</sup>

Auteur de *Nations Nègres et Culture*, réédité en l’année 2000, Cheikh Anta Diop, est un égyptologue sénégalais, dont l’une des thèses principales affirme l’origine négro-africaine des Égyptiens venus d’Afrique subsaharienne et de Nubie. Si ces travaux ont été considérés idéologiquement biaisés, car ils ont servi de support à l’idéologie afrocentriste, école de pensée qui s’est développée à la fin des années 60 et qui affirme le caractère premier de la civilisation africaine sur toute autre civilisation, Cheikh Anta Diop envisageait ses travaux comme destinés à l’entreprise d’historisation du continent africain, contre la vision coloniale de l’Afrique comme constituée de « peuples sans passé ». Quelques années après le discours de l’ancien président Nicolas Sarkozy, à l’Université qui porte le nom de l’égyptologue, affirmant que « le drame de l’Afrique c’est que l’homme africain n’est pas assez rentré dans l’Histoire », la figure de Cheikh Anta Diop reste d’actualité pour l’élaboration d’un discours postcolonial.

L’Histoire africaine et son enseignement deviennent ainsi un registre d’application de la conception du rap comme message et comme production de la connaissance :

Je pense qu’il faut vraiment repenser ce système-là (le système éducatif), c’est-à-dire qu’on nous enseigne une histoire qui nous ressemble, qu’on nous parle de nous-mêmes, parce que tant que nous ne connaissons pas, nous ne pouvons pas nous projeter dans l’avenir.<sup>196</sup>

L’une des premières chansons de rap sénégalaises à livrer une nouvelle version de l’histoire est *Africa for Africans* de Pee Froiss, qui raconte en plusieurs actes, à la manière d’une pièce de théâtre, le rapport de l’Occident avec l’Afrique. Xuman, en solo sur cette chanson, commence par raconter les débuts de la traite avec la mise en scène de la première rencontre entre un « homme aux yeux bleus aux cheveux blonds » et le « grand chef » d’un « village africain », la colonisation avec le partage de l’Afrique à Berlin, l’évangélisation, la globalisation et enfin la migration. Le discours sur l’Afrique sert ici à reconstruire l’histoire du point de vue des Africains dans une continuité de l’exploitation de l’Afrique par l’Occident.

L’artiste Neega Mass, vivant à Paris, livre en musique, et essentiellement en français, ses connaissances sur l’histoire africaine dans ses deux albums *Révélation* et *L’œil invisible*. Se

---

<sup>193</sup> Ces deux ouvrages romans racontent l’ambiguïté des identités africaines issues de l’expérience coloniale, entre « traditions » et modernité, affirmation de soi et fascination occidentale.

<sup>194</sup> Mot communément utilisé dans la tradition islamique pour appeler de ses vœux l’exaucement d’une prière. Peut se traduire par « qu’il en soit ainsi »

<sup>195</sup> Positive Black Soul. 2002. « L’Afrique ». *Paris/New York/Dakar*. Universal/Island Records Limited. CD. Transcription en annexe.

<sup>196</sup> La rappeuse Moona pendant l’atelier « Les cultures urbaines au Sénégal : expression des résistances et luttes citoyennes, vecteurs de changement ». Atelier « Acteurs culturels et acteurs médiatiques en Afrique : Moteur ». Panos-Afrique de l’Ouest, Dakar, 16-18.12.2014.



revendiquant comme kémite, à savoir comme descendant de l'Égypte antique<sup>197</sup>, l'artiste a choisi son nom d'artiste « Neega », en référence au nom donné au Roi d'Éthiopie.

Ses chansons « L'enfant du Nil », « les chaînes des miens » traitent respectivement de l'histoire de l'Égypte antique, sur la base des écrits de Cheikh Anta Diop, et de l'histoire de l'esclavage. Dans « l'enseignement », il aborde le manque de connaissance des Africains sur leur propre histoire :

Je vous confie ce message comme enseignement  
Vous affranchir de l'histoire des gagnants  
Et de voir clairement que cette enseignement  
J'étais jeune lorsqu'à l'école/on me parlait de l'Afrique/  
J'apprenais malgré moi/, mais au fond je reste sceptique/  
Ça résonne dans mes oreilles/j'entends du bruit et des critiques/  
Je lis entre les lignes/y'a un vrai problème d'éthique/  
(...)  
Et heureusement j'étais sage/à côté des élites/  
Très loin des enseignements/rédigés par des hypocrites/  
Il est temps de les évacuer/au plus profond des conduites/  
L'art de la parole naissante/de la vérité historique/  
Celui enseigné par les maîtres/de la parole griotique/<sup>198</sup>

La chanson articule le discours sur l'Histoire avec l'idéologie panafricaniste : puisque l'Histoire, telle qu'elle est enseignée, notamment à l'école, est celle des « gagnants » et qu'elle « ment », les frontières héritées de la colonisation n'ont pas de vérité historique. Le panafricanisme peut se définir comme une adhésion à la cause politique en faveur de l'unité du continent africain et rassemble tous les mouvements politiques ou intellectuels parmi les Africains et Afro-Américains qui contribuent au « sentiment de solidarité raciale et à une nouvelle conscience de soi », tout en faisant de l'Afrique « la patrie authentique sans nécessairement y envisager un retour physique » (Geiss 1974 : 3, cité par Chivallon 2004).

À partir d'analyses de paroles de chansons et d'un terrain ethnographique de longue durée au Gabon, Alice Aterianus-Owanga (2011 b) énonce le désir des artistes de rap de s'afficher comme les énonciateurs de connaissances se voulant, selon les cas, des alternatives au système scolaire, aux aînés ou à un dogme de connaissance eurocentré, orientée autour d'une recherche de « réafricanisation ». L'appel aux grandes figures africaines et afro-américaines inscrit la filiation des artistes aux figures révolutionnaires de la communauté noire, productrices d'une forme de savoir alternatif. Une démarche similaire existe parmi les acteur.trice.s de la scène rap sénégalaise, et plus largement au sein des pratiquants du hip-hop au Sénégal. Le graffeur Docta organise chaque année depuis 2009 le Festigraff, qui réunit chaque année des graffeurs de différents pays, dans une optique panafricaine et universaliste. « Unity in Diversity » est par exemple le thème traité par les graffeurs en 2017, mais une longue série d'éditions a porté sur des penseurs panafricanistes (Thomas Sankara<sup>199</sup> en 2013, Nelson Mandela en 2014, Cheikh Anta Diop en 2015). Pour l'album *Présidents d'Afrique*, Awadi est allé à la recherche des discours fondateurs des penseurs panafricanistes pour articuler ses messages : Thomas Sankara, Nkrumah<sup>200</sup>, mais aussi Obama et Martin Luther King. En 2016, le rappeur Nitdoff apparaît en

<sup>197</sup> Le kémite est aussi une religion qui s'inspire des pratiques de l'Égypte antique. Cependant, Neega Mass ne considère pas son kémite comme une appartenance religieuse et se déclare musulman.

<sup>198</sup> Neega Mass. 2016. « L'enseignement ». *L'œil invisible*. iMusician Digital. CD. Transcription en annexe.

<sup>199</sup> Premier Président du Burkina Faso et panafricaniste, il a notamment défendu l'annulation de la dette et l'autosuffisance alimentaire. Il est assassiné en 1987.

<sup>200</sup> Homme politique indépendantiste ghanéen, il devient le premier Président de la République du Ghana en 1960.

couverture de son nouvel album *Roi d'Afrique* avec une couronne sur la tête ainsi qu'avec des chaînes en or portant le continent africain en médaillon, devant de nombreuses personnalités panafricanistes (Bob Marley, Nelson Mandela, Thomas Sankara, Martin Luther King, Malcolm X, Mohamed Ali, etc.) Dans la chanson éponyme, l'artiste rappe :

1. Rien à foutre de l'indépendance/à la Charles de Gaulle/
2. L'heure est venue de changer/notre fusil d'épaule/
3. Ils ont falsifié l'histoire/depuis les bancs d'école/
4. L'indépendance n'était qu'une ruse/pour nous endormir/
5. Car de cette époque à maintenant/c'est encore pire/
6. Dans les coulisses/ils ont ficelé des coups d'État/
7. Tuant les résistants de Lumumba<sup>201</sup>/à Sankara/
8. Ce sont des nôtres/qui ont collaboré avec eux/
9. L'Afrique n'a connu que des pleurs/sous les coups de feu/
10. Les mises en scène/de nos élections truquées/
11. Téléguidée par les pays/colonisateurs
12. Donneurs de leçons/Assassins sanguinaires/
13. La démocratie n'est pas qu'un mot/dans vos dictionnaires/
14. Combien sont morts/assassinés par vos légionnaires/
15. Durant combien de décennies/vous avez vidé l'Afrique/
16. Déstabilisé, Divisé/maquillé tous vos plans fric
17. C'est à nous de changer les choses/défendre les causes/
18. Réécrire notre histoire/refonder les bases/
19. Nous sommes les seuls/à vouloir une Afrique éveillée/
20. Une Afrique unifiée, puissante/et conquérante/
21. Arrêtons de s'apitoyer/et de pleurnicher/
22. Nous sommes un peuple de rois/et de fiers guerriers/
23. Avec des valeurs nobles/précieuses et humaines qu'on a héritées/
24. Ô jeunesse d'Afrique/c'est à nous de corriger/
25. L'échec de nos dirigeants/marionnettes de l'Élysée/
26. Jeunesse de l'Afrique/engagez-vous pour changer des choses<sup>202</sup>

Ce couplet illustre les thèmes traités par la plupart des artistes de rap sénégalais au sujet de l'Afrique. Les paroles des chansons, de l'album *Présidents d'Afrique*, d'un artiste de rap tout public comme Awadi, des chansons « (in) dépendance » et « France à-fric » du groupe hardcore Keur Gui, ou encore des chansons « sen system » et « dépendance » du groupe underground Alien Zik, développent les mêmes thèmes que Nitdoff. Ces thèmes sont l'idée que les pays africains ne sont pas réellement indépendants (lignes 1-2 ; 4), avec la complicité des gouvernements africains (lignes 8,25), que l'éducation promeut une vision particulière de l'Histoire (ligne 3), et qu'il faut la refonder (ligne 18). Ces chansons articulent aussi une critique de régimes occidentaux comploteurs et fourbes (lignes 5-16), un appel à l'engagement (lignes 17, 19-21), notamment de la part de la jeunesse (lignes 24, 26), et une vision nouvelle, positive de l'Afrique (lignes 22-23).

Les chansons mentionnant l'Afrique sont en outre majoritairement rappées en français, pour les rendre accessibles à un public plus large. Ce sont aussi des chansons qui s'attaquent à la

---

<sup>201</sup> Premier Premier ministre de la République démocratique du Congo de juin à septembre 1960, Patrice Lumumba a été assassiné en 1961.

<sup>202</sup> Nitdoff. 2016. « Roi d'Afrique ». *Rois d'Afrique*. Gunzout Records. CD. Transcription disponible en ligne : <https://galsenlyrics.com/lyrics/roi-dafrique/>

dénonciation d'un « système », qualifié de Babylone, un terme évocateur de la musique reggae. Davantage que de produire un discours sur l'Afrique et sur une africanité, qui passe pour évidente<sup>203</sup>, ces chansons ont pour mission de critiquer les relations, jugées inégalitaires, entre l'Afrique et l'Occident.

Le dispositif du Journal Télévisé Rappé<sup>204</sup> permet à ses deux présentateurs/artistes de rap de livrer leur vision de l'Afrique, pour contrer une vision négative dont les médias d'information internationaux sont l'un des principaux producteurs (Moumouni 2003). L'objectif de ces artistes de rap est de rendre l'information accessible et attrayante à un public qui n'a pas l'habitude de suivre les informations. S'ils ne prétendent pas être une source d'information première, cette émission apparaît comme un média alternatif aux journaux d'information traditionnels sénégalais (Hackel 2013). Cependant, en proclamant « la vraie info c'est ici » à chaque fin d'épisode, ils souscrivent à la volonté de délivrer un point de vue critique sur l'actualité, indépendant des intérêts du gouvernement sénégalais, et qui puisse éduquer la population sénégalaise sur des thèmes qui la concernent directement. S'ils traitent de l'actualité politique, les artistes de rap abordent aussi des thèmes qu'ils jugent peu abordés dans les médias traditionnels et cherchent à donner la parole à des populations peu représentées dans les médias.

Le médium du Journal Télévisé rappé, sous la forme d'une vidéo hebdomadaire publiée sur YouTube et à la télévision, permet à ces deux artistes de rap de se prononcer sur l'actualité internationale, offrant une plateforme, largement diffusée et écoutée, pour faire entendre la voix de deux Africains. Un des derniers exemples en date est la réaction des deux artistes à la déclaration du Président français Emmanuel Macron lors du G20 de juillet 2017. Le Président y avait notamment déclaré, en réponse à une question sur l'aide financière du G20 au continent africain :

Le défi de l'Afrique, il est totalement différent. Il est beaucoup plus profond, il est civilisationnel aujourd'hui. Quels sont les problèmes en Afrique ? Les États faillis, les transitions démocratiques complexes, la transition démographique qui est, je l'ai rappelé ce matin, l'un des défis essentiels de l'Afrique. (...) Quand des pays ont encore aujourd'hui 7 à 8 enfants par femme, vous pouvez décider d'y dépenser des milliards d'euros, vous ne stabiliserez rien.

L'usage du terme de « civilisationnel » ainsi que son emphase sur la fécondité, comme premier problème du continent africain, ont été majoritairement analysés comme une réponse néocoloniale, une redite du discours de l'ancien président français Sarkozy à Dakar. En août 2017, le JTR livre sa réponse à la déclaration de Macron dans l'épisode 8 de la saison 4, intitulé ironiquement « Afrique le béberceau de l'Humanité ». Le rappeur Xuman, par l'usage d'un accent exagérément « africain », constitué de roulements de R et de tchip<sup>205</sup>, personnifie un père autoritaire qui gronde son enfant :

Hmm Afrique, Afrique mon Afrique/Enfant immature assis sur un sac de fric/  
Les guerres c'est toi/les génocides c'est toi/  
La misère et la famine/tchip c'est encore toi !/  
Même on dit que le lit du/pauvre est fertile/

<sup>203</sup> Dans « L'ennemi de l'Afrique », Nix rappe ainsi « il paraît que je suis africain » et dans « Voilà », réquisitoire de PBS contre le rap américain, Awadi rappe « L'africain te dit [merde] ». Nous voyons dans les deux cas qu'il ne s'agit pas d'un discours revendicateur mais une identité reprise en opposition à une altérité. Notons que quand Awadi prononce africain, il roule les R comme les stéréotypes de l'accent dit africain le décrit.

<sup>204</sup> Le Journal télévisé Rappé est une émission hebdomadaire, diffusée sur Youtube et sur la chaîne de télévision sénégalaise 2STV, dans laquelle deux artistes de rap, Xuman et Keyti, délivrent l'actualité sous forme rappée et en deux langues (le français et le wolof).

<sup>205</sup> Selon Ursula Baumgardt et Jean Derive, auteurs de *Littératures orales africaines*, il s'agit d'un registre propre à l'oralité qui exprime des éléments ne trouvant pas leur équivalent dans l'écrit. D'un point de vue phonétique, il s'agit, selon l'auteur, d'un « clic bilabial » ou d'une « ingressive vélaire ». Techniquement, il s'agit de produire un bruit de succion, modulé par le passage de la langue et la position des lèvres. Le bruit produit peut être rendu par l'onomatopée « tchip », la voyelle « i » pouvant être plus ou moins prolongée.

Pourquoi tu veux faire la course avec/l'Inde ou la Chine/  
 À cause de ça/Sarko nous a manqué de respect/  
 Et tu permets maintenant/à Macron de le répéter/  
 Tu es pauvre, mais pourquoi/tu fais autant d'enfants/  
 Ah c'est parce que tu es pauvre que/tu fais autant d'enfants/  
 À partir de désormais/jusqu'à dorénavant/  
 Selon les députés de la CDAO/super intelligents/  
 Il faut limiter, planifier/diminuer, baisser de moitié le taux de/  
 Natalité/sinon ce sont de futurs migrants qu'on est en train de fabriquer/  
 Tchiiip ah ! tcha dis donc, parce que  
 Macron dit qu'on est beaucoup trop/une maman africaine a à elle seule fait 8 baby<sup>206</sup>  
 Plus d'un milliard de populations/d'ici 2050 4 milliards de nouveau-nés  
 C'est trop c'est trop/mettez des préservatifs (égrène plusieurs autres moyens de contraception)  
 L'Europe vieillit vieillit/y'a que des mamies des papis/  
 Pendant que l'Afrique rajeunit/et puis on se multiplie/  
 L'Europe et le mariage pour tous/en Afrique c'est enfant pour tous/  
 Chaque seconde une femme accouche/nos bébés sont comme des graines de couscous/  
 Le nouveau boss de l'Élysée/dis qu'on est mal civilisés/  
 C'est pas facile de nous aider/faut penser à planifier/  
 Y'a beaucoup y'a beaucoup oh/de bouches à nourrir comme des trous oh  
 On a toutes les ressources qu'il faut/, mais est-ce qu'on a les hommes qu'il faut ? /  
 On est pas bien civilisés/Besoin d'être recolonisés<sup>207</sup>

En utilisant le 2<sup>e</sup> degré, au moyen de la parodie d'un homme africain d'un certain âge, le Journal Rappé rebondit sur les propos de Macron pour se moquer de la soumission des élites dirigeantes africaines à l'ancienne puissance coloniale. En tournant en dérision une question qui a été jugée comme primordiale par Macron, la natalité, les rappeurs en appellent à cesser de définir sa place dans le monde par rapport à des déclarations et à des objectifs extérieurs (se comparer à l'Inde et à la Chine), et à prendre en main son destin, un discours qui sera aussi tenu pour parler de migration (cf. III, 3).

Par ailleurs, une nouvelle esthétique « africaine » est en train de se développer dans le rap sénégalais. L'album « African Style » du membre de Alien Zik, Rex T, a été certifié disque d'or<sup>208</sup>. L'objectif de Rex T, comme du groupe Alien Zik dont il est membre, vise à montrer qu'une production musicale rap est possible au Sénégal, et en Afrique en général. L'africanité est ici mise au service d'un discours sur l'ouverture de l'Afrique au monde, en étant présenté comme une partie de leur identité compatible avec le respect des standards musicaux internationaux : « y'a pas d'appartenance ou d'identité qui fait que voilà, c'est eux qui doivent faire ceci, nous nous devons copier. Le bien peut venir de partout quoi »<sup>209</sup>.

Chez Goormak, l'utilisation d'une esthétique africaine intervient aussi dans une volonté de s'inscrire en tant qu'Africains dans le monde. Ainsi, le rappeur a choisi, pour la couverture photo de son premier album, de se montrer en habit peul. Pour lui, il s'agit d'assumer une identité sénégalaise, et africaine, dans la globalisation, en dehors de tout « complexe » :

<sup>206</sup> Début de la partie chantée sur la chanson « if » de l'artiste de rap nigérian Davido

<sup>207</sup> Xuman. 2017. *JTR Saison 4 Episode 8 : Afrique, le berceau de l'humanité*. Natty Dread Edutainment/Level Studio. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=lHVjloxxMnI>.

<sup>208</sup> Ce qui signifie qu'il a été vendu à 50 000 exemplaires.

<sup>209</sup> Fla the Ripper durant l'entretien de Alien Zik. 2014. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 03.12.2014

Je dis que on doit pas prendre tout tout tout des autres. Y'a des trucs cools qu'on peut prendre et pis si c'est pas cool on laisse. On doit pas avoir complexe et pis d'avalier tout ce qu'on te donne. Non non tu fais le tri. Si c'est bon OK si c'est pas bon tu mets à côté.<sup>210</sup>



Figure 2. Couverture de l'album *Niaxtu* de Goormak.

L'artiste Fata El Presidente, fervent défenseur d'un syncrétisme musical qu'il appelle l'« afrorap » (voir plus loin) décrit cette volonté comme le fait de « briser le rêve américain ». Il m'explique, alors que je le rencontre aux États-Unis, qu'il s'agit d'aller au-delà du rêve américain, qui ne représente pas l'idéal à atteindre. Autrement dit, il ne s'agit plus de faire « comme les Américains », mais bien de créer son propre style et de l'amener au monde. Il s'agit ainsi pour ces artistes, non pas d'adopter la modernité comme quelque chose d'extérieur, mais bien de proposer leur propre modernité africaine, au monde, à travers le rap.

Aux yeux de ces artistes, comme aux yeux d'Amadou Fall Ba, directeur du festival festa 2h, il s'agit de décoloniser les esprits, en assumant une africanité moderne qui n'est pas calquée sur un modèle occidental, mais qui en utilise les instruments pour défendre ses propres intérêts. S'affranchir de ce « complexe » africain, en récusant la subordination culturelle de l'Afrique à l'Occident, c'est aussi s'affranchir des hiérarchies raciales, en récusant la subordination du noir au blanc.

Tu sais James Brown il a dit que « Being black is not about color it's just (...) an attitude, attitude ». Tu vois, c'est ça qui est important. Malcolm l'a dit aussi même si vous pouvez parler avec votre bourreau dans sa langue faites-le pour qu'il vous comprenne, c'est tout. C'est juste pour qu'on se comprenne, c'est pas pour autre chose. Moi je parle pas français pour ressembler aux Français. Je parle français pour que les gens qui comprennent français savent ce que je suis en train de dire.<sup>211</sup>

En citant James Brown et Malcolm X, tous deux activistes américains de la fierté noire, Amadou Fall Ba illustre la manière dont les luttes pour l'émancipation raciale aux États-Unis sont réinterprétées dans le contexte africain pour servir de supports aux revendications identitaires néocoloniales. Cette décolonisation des esprits s'effectue aussi par la promotion de la beauté noire, telle qu'illustrée par

<sup>210</sup> Goormak. 2015. Entretien avec l'auteure. Lausanne, Suisse. 21.07.2015

<sup>211</sup> Fall Ba, Amadou. 2014. Entretien avec l'auteure. Pikine, Sénégal. 03.11.2014

différentes mobilisations contre l'utilisation de crèmes blanchissantes (qui fait suite à la publicité pour le produit « *Xess Pecc* » [« toute blanche »] placardée sur de nombreux panneaux de Dakar), et contre le défrisage des cheveux, en faveur du soin du cheveu afro, connu aux États-Unis sous le terme de « nappy hair ». La rappeuse Moona est une fervente militante de cette cause, tel qu'illustré dans la chanson « Qui », qui commence par le sample du discours prononcé par Malcolm X en 1962 sur la haine de soi de l'homme noir, et intitulé « who taught you to hate yourselves ». Le message de Malcolm X est traduit et développé par Moona à destination du public africain :

Quand paraître comme le colon devient le rêve du colonisé  
Nos petites filles veulent toutes ressembler à Barbie  
Surtout pas a leurs mères, des p'tains de « Has been »  
Trop primitives, qui s'raient un peu trop passives  
Comme des Mona Lisa ! Et pas assez mondialisées !  
Qui, qui, qui vous a appris à vous sentir inférieurs ?  
Penser qu'les autres sont meilleurs ?  
Que votre bonheur est ailleurs ?  
À tel point que vous pensez que vous êtes tous des maudits  
Qui, qui, qui, qui, qui, qui vous a menti ?

Qui vous apprend à détester vos cheveux crépus ?  
Qui vous apprend à détester le noir de votre peau ?  
Qui vous apprend à détester la forme de vos nez ?  
La forme de vos lèvres ? Qui ? Qui ?  
À détester la race dont vous êtes issus ?  
À tel point qu'un noir ne supporte plus son frère noir  
Qui vous a appris à détester c'que Dieu à fait de vous ?  
Qui ? Qui ? Qui ? Qui ? Qui ? Qui ? Qui ? Qui ?<sup>212</sup>

L'utilisation du rap comme instrument d'affirmation d'une identité africaine moderne n'est pas propre au Sénégal. Que ce soit au Cameroun, au Gabon, au Burkina Faso, en Tanzanie, au Ghana ou en Afrique du Sud, de nombreuses recherches ont exploré la question de constructions identitaires panafricaines à travers le rap (Aterianus-Owanga 2017). Le rap sénégalais a longtemps servi d'exemple pour les pays voisins, dans lesquels le rap était apparu plus tardivement. De nombreux réseaux panafricains unissent des artistes sénégalais à d'autres artistes du continent. Keyti, Moona et Xuman ont pris part à la tournée AURA (Artistes unis de rap pour l'Afrique) pour promouvoir le respect des droits des enfants. Le format du Journal Télévisé Rappé s'est exporté, entre autres, en Mauritanie et en Côte d'Ivoire, pays dans lesquels Xuman et Keyti se sont rendus pour former les artistes du Chi-Taari Rappé et du Journal Gbayé. Le groupe Keur Gui, après le succès rencontré par le mouvement y'en a marre, a collaboré avec d'autres mouvements créés par des artistes de rap, tels que le balai citoyen au Burkina Faso, et Filimbi en Congo RDC<sup>213</sup>. En regard à la répression qui prévaut dans d'autres pays africains, à l'image de la Gambie, les artistes de rap sénégalais apparaissent ainsi

<sup>212</sup> Moonaya (Moona). 2018. « Qui ». Sony Music

<sup>213</sup> En 2013, le groupe se rend au Burkina Faso donner une conférence à l'université de Ouagadougou et rencontrent les membres du balai citoyen, crée par deux artistes, Sam's K, reggaeman, et Smockey, rappeur. En 2014, la mobilisation des membres du balai citoyen contribue à renverser le gouvernement de Blaise Compaoré, au pouvoir depuis 1987, après la mort de Thomas Sankara. En 2015, le groupe se rend en République Démocratique du Congo pour assister au lancement du mouvement Filimbi avec des membres du balai citoyen. L'artiste Fou Malade ainsi que les journalistes Aliou Sané et Fadel Barro du mouvement y'en a marre sont arrêtés à Kinshasa et relâchés quelques jours plus tard, grâce à l'intervention du président Macky Sall. En 2016, le mouvement y'en a marre prend part à la première réunion des mouvements sociaux africains qui a lieu à Gorée en décembre.

comme une illustration de la liberté d'expression qui prévaudrait au Sénégal. Le rappeur gambien Killah Ace, auteur en 2015 d'une chanson dénonçant la corruption et la répression en Gambie, s'est réfugié au Sénégal. Un dernier exemple est le programme de coopération Forum des Cultures Urbaines du Sud (FOCUS), auquel participe Amadou Fall Ba. Ce programme rassemble des associations culturelles du Sénégal (Africulturban, Ghip hop, MCU), du Mali (Fondation sur le Niger), de la Mauritanie (Zaza Productions) et du Maroc (EAC L'Boulevard) pendant deux ans pour partager des ressources et des connaissances afin de renforcer le professionnalisme des acteurs des cultures urbaines et peser pour renforcer le soutien des industries culturelles par l'État.

Néanmoins, pour la plupart des artistes ayant fait du panafricanisme leur cause première, le Sénégal ne constitue pas le public principal de leur musique. Le groupe Daara J Family est l'un des rares groupes, avec l'artiste Nix, à concilier notoriété au Sénégal et sur le continent africain, au travers de leur musique. Ils ont en commun de rapper principalement en Français. Pour Neega Mass, le fait de résider à Paris est inséparable de sa capacité à développer son positionnement panafricain. Les réseaux associatifs panafricains et kémites de Paris lui permettent ainsi d'avoir accès à des salles et à public particulier (cf. III, 2). Par ailleurs, la renommée du rap sénégalais à l'échelle africaine, notamment au travers des tournées africaines du Positive Black Soul au début des années 2000, est aujourd'hui occultée par la réussite internationale du rap nigérian. P Square, Wizkid, Davido, ou encore récemment Falz (grâce à « this is Nigeria », une reprise de la chanson « this is America » de l'artiste américain Childish Bambino) s'imposent comme les principaux représentants des musiques urbaines sur le continent africain.

Que ce soit par le rattachement à certains codes de la Nation hip-hop (pratiques vestimentaires, pratiques de salutations et esthétique du corps ou encore rattachement aux origines du hip-hop) et à une esthétique africaine, j'ai défendu que les artistes de rap utilisent ces registres globaux avant tout dans le cadre de positionnements locaux, pour légitimer leur pratique du hip-hop et leur capacité à parler, en tant que sénégalais d'abord, au monde. Dans la prochaine partie, et le chapitre qui suivra, je m'intéresserais donc à ce qui constitue, selon les acteur.trice.s de la scène rap, la « sénégalité » de la scène rap.

## **Performer la Nation**

Nous sommes au stade Iba Mar Diop. Le concert de Keur Gui a commencé depuis quelques heures déjà et les 10 000 spectateurs attendent le groupe avec impatience. L'animateur Pape Sidy Fall, présentateur vedette de l'émission « Aaru Mbed » dédiée au hip-hop sur la chaîne 2STV, première télévision privée du Sénégal, se présente sur la scène. Il est là pour « chauffer » le public et introduire les stars principales dont les prestations seront rediffusées sur la chaîne de l'animateur. Alors que le concert dure depuis plusieurs heures, Pape Sidy Fall invite le public à chanter l'hymne national sénégalais. L'hymne s'enclenche et le public en reprend les paroles en cœur. L'hymne sert à introduire le groupe Keur Gui. Quand les rideaux s'ouvrent, rideaux mis en place pour cacher un nouveau dispositif scénique, les artistes rap se situent devant une bibliothèque. Deux drapeaux sénégalais sont disposés sur les étagères et les artistes rap font mine de lire des livres tout en déclamant leurs morceaux.





Photographie 10. Le groupe Keur Gui se produit devant une bibliothèque arborant des drapeaux sénégalais au stade Iba Mar Diop. Dakar, décembre 2014.

Ce n'est ni la première ni la dernière fois que j'ai pu témoigner de l'utilisation de symboles nationaux durant un concert de « rap galsen », que ce soit au Sénégal ou à l'étranger. Qu'est-ce que l'utilisation de ces symboles par les artistes, lors de concerts ou encore dans le cadre de leurs présentations visuelles (le drapeau sénégalais est par exemple en couverture du dernier album de Matador, *Rewgaal Nation*) dit sur l'ancrage national du rap au Sénégal? Quels sont les autres dispositifs utilisés par les acteur.trice.s de la scène pour rendre compte de leurs appartenances nationales? D'autres appartenances, ethniques notamment, apparaissent-elles ?

### 1. En quête d'un son propre

« Rumba congolaise<sup>214</sup> », « mbalax<sup>215</sup> », « kwaito<sup>216</sup> », telle est l'appellation donnée à des sons dont la création est expliquée par leurs contextes géographiques, architecturaux, socio-économiques et politiques (Connell et Gibson 2002 : chap. 5). L'existence d'un « son » est aussi le support musical à l'existence convenu d'une scène locale : chaque scène crée son propre son, dans la mesure où la musique est marquée comme un produit plus ou moins direct de conditions locales spécifiques.

Le wolof, langue parlée sur l'ensemble du territoire sénégalais (et en Gambie) a un statut particulier dans ce pays (cf I, 1). Le wolof est ainsi la langue majoritairement utilisée dans les chansons de rap. La langue est mélangée à des sonorités arabes, par l'emprunt de formules religieuses, ainsi que de mots en français, dont l'équivalent n'existe pas en wolof, et en anglais,

<sup>214</sup> Genre musical congolais, issu du mélange depuis les années 30 de la rumba cubaine et des musiques traditionnelles congolaises

<sup>215</sup> Genre musical sénégalais, issu du mélange de la salsa cubaine et de percussions sabar

<sup>216</sup> Genre musical sud-africain, créé dans les années 90 par un mélange de sonorités house, hip hop et africaines



en référence à des mots du champ lexical rap. Selon Auzanneau (2001), différentes langues sont utilisées par les artistes rap selon les thèmes abordés et les fonctions données aux langues : l'anglais et le français rempliraient « la fonction de communication sur le plan international » tandis que le wolof ainsi que d'autres langues locales rempliraient « une fonction emblématique relative aux valeurs du groupe, au village d'origine » (727). Riche en rimes et en expressions imagées, caractérisée par de nombreux mots constitués d'une seule syllabe et d'une syntaxe grammaticale flexible, la langue wolof se prête volontiers au rap. Les artistes de rap participent aussi à l'enrichissement du vocabulaire wolof en employant des mots peu utilisés dans le cadre urbain.

L'utilisation des langues locales est un élément largement évoqué pour signifier la réappropriation du rap par les artistes locaux dans différents pays, autant par les chercheurs, que par les artistes eux-mêmes :

Un moment donné on s'est dit que bon, on doit pas copier les Américains. Si on fait du hip-hop, le hip-hop c'est universel. Donc on doit le faire à la sénégalaise. Avant on rappait en français ou en anglais, quelque chose comme ça. Ensuite on a décidé de revenir aux sources, de rapper en wolof, en langues nationales. On a beaucoup fait pour ces langues nationales là. Créer beaucoup de rimes, on a parlé de beaucoup de choses donc, et les gens, la population a commencé à beaucoup s'intéresser sur ce qu'on faisait parce qu'ils se sont sentis dedans.<sup>217</sup>

Aujourd'hui, l'utilisation du wolof apparaît moins comme une revendication que comme une norme instituée pour qui prétend faire du rap au Sénégal. La prédominance du wolof apparaît ainsi comme une contrainte qui s'impose aux artistes dans leur pratique du rap au Sénégal, ressentie par ceux qui ont choisi de s'exprimer dans d'autres langues. Parmi ceux-ci, Fla the Ripper rappe en anglais tandis que Nix et Moulaye rappent en français. Les trois artistes m'ont longuement expliqué les malentendus qui avaient émergé de ces choix linguistiques. Depuis, les trois rappers ont tous trois sorti des chansons ou des projets en langue wolof (*Excuse my wolof volume 1 et 2* pour Nix, *Epik* pour Moulaye, et certaines chansons dans le cadre de l'album *Kanka Musa*<sup>218</sup> pour Fla the Ripper) pour répondre aux attentes du public et prouver leurs capacités à rentrer en compétition avec les artistes qui rappent en wolof. Le rôle de la prédominance du wolof, comme raison de la difficulté de cette musique à être écoutée au-delà des frontières du Sénégal, fait débat. Pour certains, le rap n'a pas besoin d'être compris pour être apprécié. En revanche, pour d'autres, et notamment les artistes que j'ai mentionnés, s'exprimer dans d'autres langues permet aux artistes de s'« adresser au monde ».

En comparaison avec le wolof, les autres langues nationales sénégalaises, telles que le sérère, le peul ou le diola, ne sont que peu utilisées. L'artiste peul Pul Art Bi, originaire de Saint-Louis, utilise par exemple régulièrement le peul pour parler de sa région d'origine, le Fouta, notamment dans la chanson « Fouta Paradise ». Cette démarche ethnique n'a pas laissé indifférent au Sénégal, comme l'illustre la remarque de l'animateur Pape Sidy Fall lors d'un épisode de « Aaru mbed », consacré aux artistes saints-louisien, qui insiste, lors de sa rencontre avec l'artiste, quoique sur le mode de la plaisanterie, sur son caractère « raciste »<sup>219</sup>.

Au cours de notre entretien, il m'a expliqué cette utilisation des langues locales de la manière suivante :

---

<sup>217</sup> Maxi Krezy. 2015. Entretien avec l'auteur. New York, Etats-Unis. 04.09.2015

<sup>218</sup> Chez Fla the Ripper, ce recentrement sur les langues locales se double d'une volonté de transmettre des connaissances sur l'histoire africaine. Le nom de l'album, *Kanka Musa* tire son nom du nom du roi de l'Empire du Mali (dont faisait partie le Sénégal actuel, la Gambie et le sud du Mali) entre 1312 et 1337.

<sup>219</sup> Pnd bou nhh. 2012. *Aaru Mbed Spécial à Saint Louis- 2STV- vol 2*. Diffusé le 26 novembre 2012, consulté le 26 novembre 2018 (En ligne) [https://youtu.be/AS3n2t\\_LpgI](https://youtu.be/AS3n2t_LpgI)

Oui c'est mon combat, le fait de, tu vois, au Sénégal c'est vrai, y'a beaucoup d'ethnies, y'a le sérère, y'a le toucouleur. C'est vrai le hip-hop la plupart a chanté en wolof, mais n'oublions pas aussi y'a d'autres langues aussi qui sont derrière, n'oublions pas y'a d'autres personnes qui sont pas à Dakar, qui sont dans les villages, qui comprend pas le wolof, donc si tu sors quelque chose, pour toucher plus de personnes aussi, il faut aussi chercher à chanter d'autres langues. Au Sénégal y'a beaucoup d'artistes qui sont pas des wolof, c'est des pular ou bien des diola, des sérères, mais ils chantent en wolof, même dans les (), mais il faut qu'ils essaient pour gagner comme on dit c'est une politique pour gagner plus de personnes, qu'ils écoutent, donc pourquoi pas même si moi je comprends pas le sérère, mais dans mes prochains projets tu vas entendre 2 mesures, 3 mesures de sérère et 4 mesures de wolof ou bien pour que les gens se disent ah nous aussi ça nous concerne on va écouter ce qu'il dit.<sup>220</sup>

Pour la plupart des artistes, cependant, la démarche est inversée. Il s'agit en effet de rapper en wolof afin de pouvoir être compris par une majorité de Sénégalais, ou du moins par ce qui est perçu comme les principaux auditeurs, majoritairement urbains, du rap. S'il est vrai qu'une majorité de Sénégalais peuvent comprendre, si ce n'est parler, le wolof, l'affirmation du wolof comme langue parlée par la majorité des Sénégalais est liée à la façon dont cette langue incarne le modèle national. La constitution du Sénégal reconnaît 6 langues nationales, parmi lesquelles le wolof, mais institue le français en tant que langue officielle, afin, selon Diédhiou (2017), que la nation sénégalaise ne soit pas assimilée ou identifiée à un groupe ethnique. Toute mention à l'ethnie est prescrite dans l'administration, sauf à des fins de recensement, et la question de l'identité ethnique n'a pas été soulevée lors des élections du président sérère Léopold Sedar Senghor, puis du président peul Abdou Diouf. Le constat d'une « harmonie ethnique » (Diouf 1994) au Sénégal est prédominant jusqu'au début des années 90. C'est le conflit en Casamance, conflit opposant le mouvement indépendantiste des forces démocratiques pour la Casamance au gouvernement central, qui, toujours selon Diédhiou, pose la question de l'identité ethnique au Sénégal. Si selon Diouf (op.cit), ce conflit tient à des particularités casamançaises, selon Momar-Coumba et Diouf (1990), c'est la domination d'un modèle islamo-wolof, hérité de la colonisation, qui pose problème à l'intégration nationale de groupes en dehors de ce modèle. Pour Diédhiou (2017), partisan d'une approche interactionniste de l'ethnicité, c'est l'hégémonie du wolof dans la société sénégalaise, renforcée depuis l'élection du président wolof Abdoulaye Wade, qui a imposé l'usage du wolof dans les discours médiatiques et politiques, qui suscite des mouvements de contestation de cette hégémonie, et l'émergence de conflits s'exprimant sur le mode de l'affirmation d'identités ethniques. L'une des illustrations les plus récentes de cette contestation apparaît au cœur d'une polémique déclenchée sur les réseaux sociaux. Répondant à une vidéo critiquant l'action du gouvernement du président Macky Sall, d'ethnie peule, accusant les Peuls de ne pas être de « vrais Sénégalais »<sup>221</sup>, une internautes sénégalaise postera une vidéo sur les réseaux sociaux pour soutenir Macky Sall, dont elle est une proche parente, en tenant des propos décrits comme insultants envers l'ethnie wolof. Seule la deuxième vidéo sera dénoncée et l'auteure sera poursuivie pour « injures à caractère ethniciste ». Les artistes rencontrés s'identifient quant à eux très fortement vis-à-vis du modèle national islamo-wolof, tout en dénonçant, à cette occasion comme à d'autres, des attitudes susceptibles d'attiser des conflits ethniques. De même, ces artistes, y compris les groupes de rap casamançais comme Hardcore Side, aujourd'hui installé à Dakar, se positionnent très largement

---

<sup>220</sup> Pul Art bi. 2017. Entretien avec l'auteure. Clichy, Île-de-France, France. 12.04.2017

<sup>221</sup> Le nombre important de commerçants peuls d'origine guinéenne, communément appelés « Peuls-Fouta » à Dakar, explique cette association croissante entre peuls et ressortissants guinéens. La présence guinéenne au Sénégal a commencé à être problématisée dans les débats publics après l'épidémie d'ébola qui s'est déclarée en Guinée-Conakry en 2013. En août 2014, le seul cas d'ébola au Sénégal a concerné un homme qui s'était rendu en Guinée, faisant craindre un risque de contagion et conduisant à la fermeture des frontières entre les deux pays par les autorités sénégalaises.

en faveur de la fin du conflit en Casamance et de l'unité du pays, tout en se plaçant du côté des laissés-pour-compte des décisions politiques, centralisées à Dakar.

L'utilisation d'instruments et de rythmes locaux dans les chansons de rap fait aussi l'objet de débats importants. L'utilisation de percussions *sabar*, qui caractérise la musique sénégalaise dite traditionnelle, ainsi que des formes musicales populaires contemporaines telles que le mbalax, sont restées rares dans les chansons de rap sénégalais. Le groupe de rap Bideew Bu Bess ou encore le rappeur Fata El Presidente, auteur d'un style qu'il qualifie d'« afro rap », ont tenté de tels mélanges, mal accueillis de la part du public et d'autres artistes de la scène rap. Fata a par exemple été hué lors de la scène du festival 72 h hip-hop en 2009 pour cette raison. Dans la chanson « Nguente », disponible sur l'album *Igra*, Fata rappe sur un riff de guitare électrique sur laquelle une caisse claire et une caisse basse viennent marquer les temps, un procédé assez répandu dans les chansons de rap. Différents éléments (la voix de Wally Seck sur le refrain, les interjections parlées de Mbaye Dieye Faye, la présence de percussions *sabar*) introduisent quelques éléments de mbalax. L'album *Igra* a pourtant été perçu comme appartenant davantage au mbalax qu'au rap. C'est qu'aux yeux de la plupart des artistes rap et du public rap, le mbalax comme musique répétitive et vide de contenu est antithétique au rap.

Ces mélanges s'associent à d'autres manières trouvées pour « africaniser » leur musique. La kora, sorte de harpe traditionnellement jouée par les griots de l'ethnie mandingue, est, par exemple, un instrument beaucoup plus usité dans les chansons de rap au Sénégal. À l'image de « DKR » du rappeur français d'origine sénégalaise Booba, la kora est un instrument utilisé dans de nombreuses chansons par son rattachement à un contexte ouest-africain (la kora est aussi jouée en Guinée, en Gambie et au Burkina Faso). Cette démarche est partagée dans d'autres contextes africains par référence au « tradi-moderne », qui consiste à s'inspirer d'éléments du « terroir » local, dans le but d'exporter la « culture » (Cuomo 2016).

Ces tentatives sont pensées comme amenant une touche « africaine » ponctuelle sans forcément aboutir à la production d'un rap dit « africain ». Ces tentatives révèlent cependant une volonté massive des acteur.trice.s du hip-hop sénégalais à développer un son propre :

Surtout du côté musical en fait. Dire que si notre hip-hop est à ce stade-là, il est un peu bloqué c'est parce qu'on a pas notre propre musique à proposer.<sup>222</sup>

Les débats sur la création d'un son local interviennent dans un contexte de numérisation de la musique, perçu comme vecteur d'homogénéisation. Parce que tout apprenti producteur peut facilement avoir accès à des bandes de son sur Internet, tous les sons se ressembleraient. Le son « trap », caractéristique du rap originaire du sud des États-Unis et marqué par l'introduction de sons techno et dub (qui domine actuellement dans les charts américains), dominerait la scène sénégalaise depuis la sortie de la mixtape de Canabasse *DK south* en 2007. Face à l'hégémonie américaine, le succès des industries musicales nigérianes, dont les artistes Davido et WizKid se sont fait connaître dans le monde entier grâce à leur mélange de rap et d'afrobeat, ou Ghanéennes, avec le style Azonto, apparaissent comme des exemples à imiter, et des exemples mentionnés par les artistes pour illustrer la perte de notoriété du rap sénégalais au niveau mondial.

Les artistes rencontr.e.s m'ont ainsi déclaré de façon répétée que les nouveaux artistes manquaient d'« originalité » et ne faisaient que « copier les Américains ». Pour Ama Diop, le rap sénégalais est encore à la recherche de son propre son, ce qui lui permettrait selon lui de faire mieux connaître cette musique à l'étranger :

---

<sup>222</sup> Maxi Krezy. 2015. Entretien avec l'auteur. New York, États-Unis. 04.09.2015

Nous, ce que nous comprenons pas, la musique américaine, le hip-hop américain, la base de la musique américaine c'est leurs traditions, c'est-à-dire le soul music, jazz, y'a des trucs c'est des trucs de tradition. Ils prennent ça, ils mettent ça dans le rap. Et ça marche ! Mais nous on fait pas ça. Donc tant que la base pour moi n'est pas façonnée, y'aura pas d'identité.<sup>223</sup>

Le producteur, qui suit des cours de musique à Baltimore, où il réside une partie de l'année, réapprend, après des années de travail en studio, les bases de la composition. Il m'a montré, en cours de mon séjour au studio TafSound Productions situé à Baltimore, le carnet contenant les morceaux qu'il devait savoir jouer au clavier, appartenant à plusieurs genres musicaux. Il m'expliquait que chaque genre avait sa propre base mélodique. Il ambitionnait de créer cette base-là pour le rap sénégalais. Pour lui, comme pour d'autres, la méconnaissance supposée des Sénégalais envers leur propre « culture » musicale, notamment le manque de reconnaissance des musiciens et du répertoire « traditionnel », expliquait la difficulté des artistes rap sénégalais à créer leur propre son.

Je ne manquais pas d'avoir avec Ama Diop des discussions sur le sens de la « tradition » et de la « culture ». Comment imposer une identité sonore à l'ensemble des artistes rap sénégalais afin que le rap sonne de façon « sénégalaise », lui demandais-je, alors qu'il existe près de 1000 groupes de rap rien qu'à Dakar ? Pour lui, le simple fait de connecter les Sénégalais avec leur « culture » aboutirait à la création d'une identité sonore, comme si la musique était le résultat naturel et extériorisé d'une « culture » intérieure et homogène.

Mon autre argument, implicite au premier, consistait à souligner le rôle de certaines tensions autour de la définition des standards du rap. Comme me le témoignera le DJ suisse DJ Klash, de passage au Sénégal pour le festival international Festa 2H et animateur de plusieurs soirées au Barramundi, club des Almadies : « le public hue toujours quand je passe les nouveaux morceaux à la mode. Ils veulent toujours entendre du Mobb Depp<sup>224</sup>. Ce sont vraiment des puristes »<sup>225</sup>. Les têtes d'affiches du festival durant les années 2015, 2016 et 2017 témoignent du succès rencontré au Sénégal par les artistes américains originaires de la côte est des États-Unis des années 90 : Das EFX<sup>226</sup> en 2015, Onyx<sup>227</sup> en 2016, M.O.P<sup>228</sup> et Onyx en 2017. La mise en récit historique du mouvement rap retient que le rap est né dans le Bronx. La mégalopole new-yorkaise représente le berceau du mouvement hip-hop, et un style de rap originel par rapport auquel les pratiquants postérieurs du rap affirmeront leur originalité : rap de la côte ouest (Los Angeles), rap d'Atlanta et du sud des États-Unis, rap du centre des États-Unis. Dire que le public du rap sénégalais exprime une préférence pour le rap venant de la côte est c'est affirmer les attentes du public envers un rap dit « originel », « pur », soit « oldschool » qui contraste avec les morceaux « à la mode », actuels et donc commerciaux, dit « new school ». Selon les artistes, le rap tel qu'il est écouté au Sénégal est donc comme « bloqué ». Il reste attaché à un modèle des années 90 et est réticent à l'« évolution » :

---

<sup>223</sup> Ama Diop. 2014. Entretien avec l'auteur. Médina/Dakar, Sénégal. 10.12.2014

<sup>224</sup> Groupe de rap américain, originaire de New York, figure du rap east coast. Ils sont mondialement connus pour l'album *The Infamous*, sorti en 1995, dont les deux chansons *Survival of the Fittest* et *Shook Ones II* sont considérées comme des classiques. S'ils continuent leur carrière, les deux membres ne rencontreront, en solo ou en groupe, plus le même succès par la suite.

<sup>225</sup> Navarro, Cécile. 2015. « Festa 2H 2015 ». Dakar, Sénégal. 09-13.06.2015

<sup>226</sup> Groupe de rap américain, originaire de Virginie, dont les principaux succès remontent aux années 1992 à 1998.

<sup>227</sup> Groupe de rap américain, originaire de New York, dont le plus gros succès commercial remonte à l'année 1993.

<sup>228</sup> Groupe de rap américain, originaire de New York, qui commence sa carrière en 1994.

(> PPS) : Ici c'est du boum bap, caisse et basse, eux ils, enfin les Sénégalais ici ils sont un peu en 1991 quoi aux États-Unis, à l'époque de Rakim<sup>229</sup> et du Wu Tang Clan<sup>230</sup>. Et il veut pas sortir de là-bas.

(> Flexo) : Ils veulent pas s'adapter à l'évolution à la nouvelle évolution culturelle

(> PPS) : Et quand tu

(>Auteure) : Sinon ils disent c'est pas du vrai hip-hop

(> Flexo) : voilà

(> PPS) : Et pour moi le hip-hop est un mouvement en perpétuelle mutation. Il faut tout le temps innover faut tout le temps amener du sang neuf

(> Flexo) : On parle en termes de révolution

(> PPS) : Comme Darwin le dit, ceux qui survivent ce sont pas les plus forts ni les plus intelligents, mais c'est ceux qui savent s'adapter. Même dans l'espèce c'est ça faut s'adapter.<sup>231</sup>

Dire que le hip-hop est en « perpétuelle mutation » c'est se présenter comme un artiste qui suit les dernières tendances, qui « sait s'adapter pour survivre », y compris en faisant des expériences musicales. Pour son dernier album, PPS a par exemple utilisé des instruments peu écoutés au Sénégal dans le rap, comme le violon. En revanche, se réclamer d'un rap « pur » ou se qualifier d'« orthodoxe », comme le groupe Keur Gui ci-dessous, c'est opter pour une définition restrictive de la musique rap, par le respect de certains « fondements intouchables » :

(>Auteure) : et quels sont les préceptes, dont tu parlais, sur lesquels vous revenez pas du tout, qu'ils sont intouchables

(>Thiat [Keur Gui]) : c'est les bases du hip-hop. Que ce ne soit pas une musique dénaturée d'abord. Que ce ne soit pas du rock ou du jazz ou du mbalax. Que ce soit hip-hop. Les temps du hip-hop, respecter des *kicks* (grosses caisses) vraiment balèzes quoi et hormis certains festivals où on t'exige, mais carrément, de jouer avec une bande, mais que nous on a été aussi exigeants nous, hip-hop pour nous, c'est avec un DJ. Honnêtement. Hip-hop c'est avec un DJ. Quoi qu'on puisse dire. Avec des *turntables* (des platines). Maintenant, on peut faire une basse une batterie, mais il faut avoir le DJ et le séquenceur à côté qui fait les séquences des *samples* (permet de jouer les extraits musicaux automatiquement) et autre. Pour avoir au moins un truc carré (...), mais nous hip-hop on est vraiment des orthodoxes quoi

(>Auteure) : puristes

(>Thiat) : puristes carrément, mais radical quoi.<sup>232</sup>

Les débats sur la fabrication d'un son local font donc émerger des tensions entre fabrication de la « modernité » et de la « tradition », mettant en jeu les rapports des artistes et des fans à d'autres genres musicaux populaires au Sénégal, comme le mbalax, à la scène rap mondiale, à l'Afrique, et finalement,

---

<sup>229</sup> Rakim est un rappeur américain originaire de New York. Le premier album du duo Eric B. & Rakim, *Paid in Full*, sorti en 1987, a été considéré comme le meilleur album rap de tous les temps par MTV en 2006.

<sup>230</sup> Le Wu Tang Klan est un collectif de artistes rap originaires de New York. Leur premier album sorti en 1993, *Enter the 36 Chambers* est toujours considéré comme un des « classiques » du rap.

<sup>231</sup> PPS 2014. Entretien avec l'auteur. Rufisque, Sénégal. 10.10.2014

<sup>232</sup> Keur Gui. 2014. Entretien avec l'auteur. Ouest Foire/Dakar, Sénégal. 20.10.2014

au monde. Le rap sénégalais ne s'en distingue pas moins du « rap américain », notamment, par un attachement national dans le texte et l'image. C'est l'objet de la prochaine partie.

## 2. « Sénégalais » et « Américains »

J'explorerais dans cette section, les processus de différenciation à l'œuvre par le genre musical entre « Sénégalais » et « Américains ». Les « Américains » deviennent ici l'Autre signifiant en ce qu'ils sont considérés comme dominateurs sur la scène rap mondiale, y inscrivant des codes et des normes avec lesquels les artistes se signalent en accord ou en désaccord.

En premier lieu, la catégorie « Américains » intervient pour remettre en cause tout ce que la majorité ne considérerait pas comme respectant les identités locales :

Donc si tu essaies d'amener un autre style, un autre genre musical, ils vont se dire automatiquement t'as volé ce style par rapport aux Américains et ils se disent si tu fais pas ce genre de style, si tu rappes pas comme ça, si tu parles pas comme ça, c'est pas beau.<sup>233</sup>

Le qualificatif d'« Américain », bien que le mode de vie américain soit par ailleurs valorisé, vient ici disqualifier toute tentative de sortir d'une certaine norme construite comme faisant partie du modèle sénégalais, limitant les marges de manœuvre des artistes pour définir leur art. La codification des spécificités du rap local co-construite entre les présentations des artistes et les attentes du public régit la manière de s'habiller, notamment pour les femmes (voir plus loin), la technique, les productions, mais aussi la langue utilisée et le contenu, des éléments significatifs de frontières à ne pas franchir pour être acceptés par le public.

Le rappeur Nix, initiateur d'un « rap blow », ou Canabasse, dont le nom d'artiste veut dire « l'Américain », ont souvent dû faire face à ce genre de disqualifications. Le clip de la chanson « blow » de Nix, un son purement *egotrip*, montre le rappeur se rendre en discothèque à bord d'une voiture 4x4. Le clip montre aussi plusieurs images de filles danser en discothèque et à bord d'une piscine. Parmi les nombreux commentaires élogieux sous la vidéo sur le site YouTube, l'internaute peut aussi lire des commentaires<sup>234</sup> comme ceux-ci :

Nix, l'imitation des clips américains est trop évidente ! Nix, ça manque sérieusement et gravement d'authenticité ! C'est pas le Sénégal ça !

C'est tout simplement un nouveau bas... Allez, les gars, réveillez-vous ! C'est exactement pourquoi nous sommes si loin derrière. Ce n'est pas nous j'ai toujours été si fier de dire à mes concitoyens africains et américains à quel point nous, les Sénégalais, étions si modestes et si respectueux de notre culture, et je le constate. Cette vie que Nix promeut n'a pour résultat que la honte, la perte de votre identité et, dans certains cas, la mort prématurée. Pensez-y, Nix ne laissera jamais sa mère, sa sœur ou sa fille figurer dans ses vidéos, alors pourquoi applaudissez-vous cela ? (ma traduction<sup>235</sup>)

Ces commentaires permettent d'illustrer deux types de discours sur la différenciation effectuée entre « Américains » et « Sénégalais ». C'est d'abord un discours sur l'imitation et donc sur le manque « d'authenticité » (le rappeur ne représente pas les « réalités » du Sénégal). C'est aussi, parfois, un

<sup>233</sup> Rex T (Alien Zik). 2015. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 02.02.2015

<sup>234</sup> Vidéo et commentaires disponibles en ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=TgXroRW7cUc>

<sup>235</sup> Citation originale: "This is simply a new low... Come on guys wake up! This is exactly why we are so far behind. This is not us. I was always so proud to tell my fellow Africans and Americans how we Senegalese were so modest and respectful of our culture and I see this. This life that Nix is promoting does not result to anything but shame, losing who you are and in some cases premature death. Just think about it Nix will never let his mother, sister or daughter be in his videos so why are you applauding this?"

discours sur la perte de valeurs (le non-respect de la « culture » et l'immodestie) qui apparaissent notamment dans la dégradation de l'image de la femme.

Interrogé à ce sujet, Nix me répondra :

De toute façon, quoi qu'il en soit, toutes ses réalités sont des réalités sénégalaises qu'on le veuille ou non, tu vois ce que je veux dire. Au final, la religion c'est une réalité sénégalaise, le vice c'est une réalité sénégalaise, la fête c'est une réalité sénégalaise, la danse c'est une réalité sénégalaise, les insultes c'est une réalité sénégalaise, euh, l'éducation c'est une réalité sénégalaise donc c'est normal que le rap puisse s'imprégner de tout ça.<sup>236</sup>

Canabasse, face à un présentateur télé qui l'interrogera sur son style américain, lui fournira une réponse similaire, en citant ce qui, sur le plateau, ne pouvait pas être considéré comme « sénégalais » : les caméras, l'habillement du présentateur, etc. La démarche de ces deux artistes, axée sur le divertissement, est ainsi plus subversive qu'il semble au premier égard. En effet, il ne s'agit pas à mon sens de regretter, avec de nombreux chercheurs, une émulation des codes du hip-hop américain, productrice d'une homogénéisation culturelle. Au contraire, en revendiquant une identité sénégalaise moderne, multiple, qui embrasse aussi des forces extérieures en venant rompre un bloc identitaire figé, ces artistes portent le modèle d'une Afrique urbaine et décomplexée, qui a accès à des modes de consommation dont rêvent de nombreux Sénégalais, notamment de jeunes hommes dakarois et de « banlieue » (Prothmann 2015a). Néanmoins, si ces artistes parlent de ce à quoi aspirent les jeunes, qui ont « aussi besoin d'entendre ce qu'ils rêveraient de vivre »<sup>237</sup>, pour la plupart des artistes, cette ostentation matérielle est qualifiée comme une façon de vendre de l'« illusion »<sup>238</sup>.

Chez PPS par exemple, la mise en scène de la richesse matérielle par des artistes rap sénégalais apparaît comme inauthentique puisque, par ailleurs, tout le monde connaît la difficulté des artistes de rap sénégalais pour vivre de leur musique :

Imagine un rappeur sénégalais qui te dit « yes I got a lot of hoes, lots of money, lot of cars » alors que les artistes rap ici n'ont même pas de voiture. C'est pas les réalités quoi (rires) on a pas de maison, on a pas de voiture, on a rien.<sup>239</sup>

De passage à New York, où nous dînions près du quartier de Little Senegal à Harlem, les artistes rap Xuman, Keyti et Maxi Krezy conversaient à propos de l'utilisation différente de l'ostentation matérielle chez les artistes rap américains et sénégalais. Pour Xuman, cette ostentation matérielle pouvait se comprendre chez les artistes rap américains en raison des difficultés affrontées par les Afro-américains aux États-Unis. Il s'agissait ainsi, par cette ostentation matérielle, de mettre en scène une participation à une société américaine qui valorisait la réussite matérielle. Pour Maxi Krezy, qui m'avait fait quelques remarques à propos de la façon de s'habiller des Américaines, cela ne pouvait être défendu. Keyti s'était alors moqué de lui, en lui disant que, de toute façon, il portait le même pantalon *baggy* depuis des années.

Aujourd'hui encore, l'accoutrement clinquant de certains rappeurs, notamment de la nouvelle génération, par le port de bijoux extravagants, contraste avec l'appel à l'humilité qui prédomine chez la plupart de mes interlocuteurs. Selon des propos rapportés par Fla the Ripper, certains artistes, dont lui-même, risquaient d'être qualifiés de *fake* (« faux ») quand ils étaient jugés « trop » bien

---

<sup>236</sup> Nix. 2014. Entretien avec l'auteur. Médina/Dakar, Sénégal. 17.10.2014

<sup>237</sup> Canabasse dans Cheikh Sene. 2012. 100% galsen: a documentary made in Senegal. Dakar : Optimiste Production

<sup>238</sup> Matador. 2018 « hip-hop, entre banlieues, prisons, stéréotypes, gentrification et embourgeoisement ». Jotaayu hip-hop. Célébration des 30 ans du hip-hop galsen. Goethe Institute/Dakar, Sénégal. 11 avril 2018.

<sup>239</sup> PPS 2014. Entretien avec l'auteur. Rufisque, Sénégal. 20.10.2014

habillés<sup>240</sup>. L'apparence vestimentaire des rappeurs, tout en montrant leur respect des codes du hip-hop, joue ainsi le rôle de revendication, tout comme de différenciation, artistique. L'un des exemples les plus marquants est le choix des membres du groupe Rap'adio d'apparaître en public avec le visage caché par des cagoules noires. Cet accoutrement, pouvant aisément les associer à la pratique du banditisme, était en réalité un positionnement contre la célébrité et le clinquant exhibé par d'autres rappeurs. Enfin, le discours sur l'humilité du vêtement est aussi un discours moral et religieux. À titre d'exemple, Daara J Family rappe, en refrain de la chanson « Waccel sa grif »<sup>241</sup> :

Tu te la joues c'est ta combine. Sois humble.  
Tu te montres avec tes bling-bling. Sois humble.  
Sois posé et discipliné. Sois humble.  
Sois prudent et change de comportement.<sup>242</sup>

La chanson appelle les auditeurs à ne pas prétendre être ce qu'ils ne sont pas, mis en image par le clip de la chanson au travers de différents personnages. Il s'agit par exemple d'un homme (en costume orange sur la capture d'écran) qui passe ses nuits en discothèque, exhibant ses beaux atours et ses possessions, payant des verres à de jeunes femmes. Or, le spectateur se rend compte à la fin du clip que celui-ci vit dans une maison en tôle, auprès de ses enfants et de sa femme qui leur prépare du riz sans sauce, détail synonyme d'extrême pauvreté. L'homme a ainsi pu paraître comme riche en empruntant son costume, sa montre ainsi que sa voiture, desquels il est dépossédé à la fin du clip.

Les valeurs d'humilité et de supériorité de la vie spirituelle sur la vie matérielle apparaissent alors dans les chansons de rap pour leur permettre de s'affirmer en tant que Sénégalais malgré l'adoption d'un genre musical perçu comme étranger. Le rap « américain » actuel, perçu comme structuré autour du refrain « money, sex, drugs », c'est autour de ses trois éléments que s'effectue la différenciation du rap sénégalais, qui lui, ne s'emparerait pas de ses sujets de façon célébratoire, « par respect des valeurs sénégalaises » ou « parce que ça ne correspond pas aux réalités sénégalaises ».

---

<sup>240</sup> Fla the Ripper. 2015. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 02.02.2015

<sup>241</sup> Du verbe wacc (descendre), waccel sa grif pourrait se traduire littéralement par « descend ta griffe », soit calme tes prétentions

<sup>242</sup> Daara J Family. 2011. « Waccel sa grif ». *School of Life*. Wrasse Records. CD (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=s-OgaZxbfw4>, Refrain. Traduction française tirée du documentaire de Chrestia, Elodie et Marthe Le More. 2012. *Daara J Family, une histoire du rap*. Traductions par Mamadou Lamine Seck et Abdou Fatha Seck.



## Synthèse : Le rap galsen, une pratique glocale

Dans ce chapitre, j'ai me suis proposée de rendre compte des registres d'identification multiples, par référence à des échelles spatiales, utilisées par les acteur.trice.s pour affirmer une identité propre du rap sénégalais. Cette scène se définit alors comme un collectif qui pratique une certaine forme de rap, tant vis-à-vis d'une forme de rap définie comme globalisée que d'autres formes musicales pratiquées au Sénégal. J'ai montré que la pratique du rap au Sénégal se nourrissait d'éléments syncrétiques, en référence à la reprise locale de codes rattachés à une pratique globale du hip-hop, telle que différentes postures corporelles et idéologiques (manières de parler, de saluer, de se vêtir, mais aussi de penser). Dans une deuxième partie, j'ai discuté de l'importance du référentiel africain tel qu'il apparaît dans différents types de discours : la continuité entre l'Afrique et les Amériques, la question de l'origine africaine du hip-hop et le discours de réafricanisation des savoirs par lequel le rap, en se faisant l'écho de figures panafricaines et afro-américaines, se présente comme un moyen de réécriture de l'histoire africaine par des Africains.

Ces références à des registres dépassant le « local » sont cependant insérés dans des processus de légitimation locale par lesquels les acteurs de la scène rap sénégalaise s'affirment à la fois comme ancrés dans la pratique du hip-hop, africain et sénégalais, registres d'appartenance qui sont parfois présentés comme antithétiques. Les pratiques vestimentaires rattachées au hip-hop ont par exemple fait l'objet d'un travail discursif pour les rendre compatibles avec l'expression d'une appartenance sénégalaise, que ce soit en repoussant les catégorisations associant vêtements hip-hop et gangstérisme chez Da Blessed ou en dénonçant le bling-bling comme un manque d'humilité chez Daara J Family.

Pour finir, l'inscription des acteurs au sein d'une scène attachée à une localité passe par l'inscription de symboles nationaux sénégalais dans la pratique du rap, que ce soit par la référence à une symbolique nationale ou par la recherche d'un son spécifique, encore objet de nombreuses interrogations. La recherche d'une identité propre au rap sénégalais est l'objet de nombreuses tensions, car elle est porteuse d'enjeux économiques et idéologiques. Car, de l'affirmation d'un rap proprement sénégalais découle des processus de reconnaissance à la fois locaux et internationaux. Au niveau local, se dire rappeur « sénégalais » c'est être reconnu comme un citoyen comme les autres et faire accepter le mode de vie découlant de la pratique artistique du rap. Au niveau international, porter un rap « sénégalais » c'est pouvoir proposer une originalité qui permettrait à la musique de mieux « s'exporter » et faire entendre sa différence.

Parler de la scène du rap galsen, c'est donc davantage que de parler « de Sénégalais qui font du rap »<sup>243</sup> en ce que les acteurs utilisent cette dénomination pour signifier des différences et des aspirations de ce que le rap sénégalais devrait être. C'est donc une catégorie de pensée et d'action par laquelle les acteur.trice.s formulent ce que c'est qu'être « Sénégalais » tout en faisant du rap. Dans le chapitre qui suit, il sera question de développer les différentes composantes de l'expression de la « sénégalité » par le rap comme moyen d'expression de différences significatives entre le « nous » et le « eux ».

---

<sup>243</sup> Cheikh Sène. 2012. 100% galsen. A hip-hop documentary made in Senegal. Optimiste Production.

## Chapitre 3 : « Être sénégalais » : les registres identitaires du rap galsen

### Un rap musulman ?

Selon les chiffres officiels du gouvernement sénégalais, près de 94 % de la population sénégalaise est de confession musulmane<sup>244</sup>. La pratique des 5 piliers de l'islam (la profession de foi, la prière, la charité, le jeûne et le pèlerinage à la Mecque) y est massivement respectée. Dans le cadre de mon terrain, l'heure de la prière avait pour conséquence directe la cessation des activités en cours. Les rendez-vous avec mes interlocuteurs.trice.s étaient ainsi fréquemment fixés en fonction de celle-ci, et avaient généralement lieu soit après la prière de 13 h (prière de Dohr) soit après celle de 16 h (prière de Asr). Cette mise en suspens intervenait aussi au rythme des cérémonies religieuses annuelles qui dépendent du cycle de la lune, Korité<sup>245</sup> et Tabaski<sup>246</sup>. La singularité religieuse sénégalaise, lieu d'un islam sunnite soufi confrérique<sup>247</sup>, est particulièrement mise en exergue durant la célébration des fêtes religieuses. Le Magal de Touba<sup>248</sup> célèbre le départ en exil au Gabon, en 1895, de Cheikh Ahmadou Bamba du fait de l'autorité coloniale<sup>249</sup>. À ses occasions, les disciples mourides entreprennent par milliers un pèlerinage qui vide Dakar de ses habitants et rend le silence, inhabituel dans cette ville qui « ne dort jamais », assourdissant. Durant ces cérémonies se succèdent les prières et les chants religieux, autour du repas offert par les héritiers actuels de ses hommes considérés comme des saints<sup>250</sup>.

Les chants religieux, audibles aussi lors des cérémonies de mariage ainsi que lors de séances de prières hebdomadaires collectives, jusque tard dans la nuit, sont une caractéristique de l'expression religieuse soufie. Car alors que la musique est considérée *haram* (« pêché »), pour de nombreux théologiens islamiques, elle permet selon le soufisme d'entrer dans une transe qui permet à l'adepte de se rapprocher de Dieu.

Selon McLaughlin (1997), la composante musicale de l'expression religieuse soufie ainsi que la tradition griotique sénégalaise a fait émerger un nouveau genre de chansons populaires au

---

<sup>244</sup> Le reste de la population est majoritairement chrétienne catholique. D'autre part, des croyances animistes sont partagées par une majorité de la population et se manifestent par diverses pratiques (port de gris-gris, divination par les cauris, superstitions, croyance en la sorcellerie, etc.)

<sup>245</sup> Fête qui marque la fin du ramadan connue ailleurs sous le nom de *Aid El-Fitr*.

<sup>246</sup> Fête qui célèbre le sacrifice d'Ibrahim dans le Coran, Abraham dans l'Ancien Testament, connue ailleurs sous le nom de *Aid el-Adha*. A cette occasion, les familles musulmanes sacrifient un animal, de préférence un bœuf, en offrande à Dieu et en preuve de leur soumission à Sa Volonté. Le repas est partagé en famille et dans le voisinage, notamment auprès des familles trop pauvres pour s'acheter un animal entier (un bœuf coûte de 500 000 à un million de FCFA (entre 1000 et 2000 francs)), et avec les familles chrétiennes, illustration du vivre ensemble interreligieux au Sénégal.

<sup>247</sup> Selon l'encyclopédie de l'Islam, au tournant du 20<sup>ème</sup> siècle émergent au Sénégal, après des siècles d'islamisation progressive du pays depuis le 11<sup>ème</sup> siècle (Triaud 1997 : 145-146), les confréries derviches sénégalaises et les ordres soufis. Le soufisme ou *Tasawwuf* désigne le phénomène de mysticisme en Islam. Les premiers mystiques, que l'on trouve parmi les compagnons du Prophète pratiquent l'ascétisme et le renoncement à l'existence matérielle, ce qu'ils signifient en portant des habits en laine (*suf*). Les mystiques sont donc appelés *sufi* ou *mutasawwifa*. (Massignon et al. 2000 :313). Le concept de *Tarika* désigne « la façon de se comporter » d'une personne à imiter. Cette conception coranique a été adoptée par les Sufis pour lesquels *Tarika* désigne une « voie » qui mène l'homme de la *sharia* (la loi manifestée) à la *Hakika* (réalité divine) et à Dieu lui-même (Geoffroy 2000 : 243-244). La confrérie désigne alors l'ensemble des disciples qui suivent la « voie » enseignée par un chef religieux. Les confréries les plus importantes sont la Muridiyya fondée par Cheikh Amadu Bamba, qui promeut une approche de l'Islam basé sur la prière et l'assemblée pacifique ainsi que « la sanctification à travers le labeur » (Triaud 1997 : 146) et la Tidjaniyya, qui se divise entre plusieurs branches et plusieurs tendances. Le Sénégal compte aussi d'autres confréries soufies et organisations musulmanes. (Triaud *ibid* : 137-148).

<sup>248</sup> Ville fondée en 1888 par Cheikh Ahmadou Bamba, la ville est devenue une ville sainte (où tout comportement contraire à la *sharia* est proscrit) et la capitale de la confrérie mouride.

<sup>249</sup> « Souvent pièces-maîtresses dans le dispositif organisationnel du colonisateur (notamment au travers de l'agriculture arachidière) (...) certains de ces marabouts, comme Shaykh Ahmadou Bamba, fondateur de la Mouridiyya, furent parmi les premiers à jeter les bases d'une résistance idéologique contre le colon, ce qui lui a valu une longue période d'exil au Gabon et en Mauritanie. » (Cissé 2008 : 43)

<sup>250</sup> Les marabouts actuels revendiquent leur légitimité par ascendance biologique en tant que fils ou petit-fils du marabout ou de ses descendants directs, à quelques exceptions près (Cissé 2008). La mort des chefs religieux entraîne ainsi de nombreux conflits pour la succession.

Sénégal. Il s'agit de chansons dédiées aux louanges de marabouts ou de leaders religieux. Ces chansons rencontrent un fort succès populaire local, comme le montrent les chansons de superstars comme Youssou Ndour, Ismaël Lô, Fatou Guewel, mais aussi de chanteurs de mbalax, populaires auprès des jeunes, comme Wally Seck et sa chanson « Sante Yalla » (« Grâce à Dieu ») — qui a récolté plus de 6 millions de vues sur YouTube en 2018.

Par extension, cette spiritualisation de la musique populaire au Sénégal fait aussi question pour la musique rap sénégalaise, par le succès rencontré, par exemple, par la chanson du groupe Bideew Bu Bess, « Allah Baye » (« Dieu notre père »), une des seules chansons dont j'ai observé la reprise à l'unisson par 10 000 spectateurs, au cours du concert du groupe au stade Iba Mar Diop. Ces succès questionnent sur la façon dont la musique rap est le lieu d'expression d'appartenances religieuses en contexte sénégalais.

### 1. Le rap sénégalais en tant que « prédication »

C'est au sociologue sénégalais Abdoulaye Niang que l'on doit l'analyse de l'émergence d'un rap dit « prédicateur » au Sénégal, à savoir de chansons de rap dont les paroles ont un caractère religieux. La rencontre de ces pôles, selon lui conflictuels, débouche sur ce que l'auteur appelle une hybridité « qui se construit à la croisée du local et du global, en puisant à la fois dans ce qu'elle pense être la source d'une affirmation différentielle en termes de modèles (ceux du hip-hop), tout en étant des "Sénégalais authentiques" attachés à leur religion considérée dès lors comme une valeur intrinsèque. Le hip-hop représente ici, à certains égards, un extérieur réapprivoisé, tandis que l'Islam se rapporte à un intérieur réapproprié » (Niang 2010a : 66).

Si la question de la musique en Islam est souvent objet d'interrogations, notons que de nombreux artistes rap sont musulmans (aux États-Unis, beaucoup d'artistes rap sont affiliés à la Nation of Islam) ou sont familiers avec cette religion (Mohaiemen 2008)<sup>251</sup>. Aidi (2014) entreprend par exemple de montrer le rôle joué par la musique, le hip-hop, le reggae et le jazz, dans la diffusion de références islamiques, notamment au Brésil. D'autre part, différents chercheurs ont montré comment la musique rap soutenait l'expression d'appartenances religieuses, en tant que musulmans européens chez El-Asri (2015) et en tant que membres d'une communauté islamique (*Umma*) hip-hop transglobale chez Alim (2005).

Niang relève dans son article les discours ambivalents d'hommes, de femmes, de musiciens et d'autorités religieuses sur l'autorisation de la musique en Islam. Ce débat est au cœur de l'article de Joseph Hill (2016) qui traite de la façon dont les artistes rap « prédicateurs » se présentent comme représentants légitimes de l'Islam. Il identifie cinq modes de raisonnement religieux établissant cette légitimité. Il s'intéresse d'abord aux artistes rap disciples de Baye Niass, une des sous-confréries de la confrérie Tidjaniyya, à cause du nombre de productions musicales produites et du nombre d'artistes rap talibés Baye Niass. Dans le cadre de mon terrain, les artistes rap Simon Kouka et Maxi Krezy, le groupe Daara J Family, le producteur Ama Diop et la rappeuse Déesse Major sont disciples de cette confrérie. « Niass Coumba Abdallah », « Allah Baye », « Baye Niass » et « Baye your side » sont parmi les nombreuses chansons dédiées au fondateur de cette confrérie, Cheikh Ibrahim Niass. Reprenant le titre de l'article de Hill, Baye Niass serait le leader spirituel des artistes rap tandis que Cheikh Ahmadou Bamba serait le leader spirituel des artistes de mbalax, en raison du nombre de chansons de

---

<sup>251</sup> Je laisse volontairement de côté ici la question du rap chrétien (voir par exemple Tinajero 2013 sur cette question).

mbalax consacrées à ce dernier. Cependant, de nombreux artistes de rap sont aussi *Baye Fall*<sup>252</sup>, à l'exemple des groupes de rap Da Blessed et Wagëblë.

L'objet de l'article de Hill est plus précisément de comprendre les processus d'« authentication » (Deeb 2006), à savoir la façon dont le hip-hop est devenu acceptable comme véhicule d'expression de croyances religieuses authentiques. Selon Niang (Ibid.) et Hill (Ibid.), la musique rap est considérée comme plus efficace que la prédication classique, pour communiquer le message divin auprès d'une population peu atteinte par les prêches classiques, y compris dans des endroits jugés profanes comme les discothèques et les salles de concert (Hill Ibid.), ou parce que les personnes interrogées y sont plus réceptives (Niang Ibid.). Les autorités religieuses, telles que le Cheikh Aziz Ndiaye, interrogé par Hill, juge les pratiques de ces artistes de rap licites, car elles véhiculent des leçons morales et amènent le sacré dans les lieux profanes. La musique rap serait acceptée parce que « la priorité est donnée à l'utilité et à l'efficacité du message, que le support utilisé soit "classique" ou musical » (Niang Ibid. : 86). Les artistes de rap sont aussi acceptés comme disciples par le résultat de leurs actions en tant que disciples. Leurs chansons contribuent à attirer de nouveaux membres dans la confrérie et à en diffuser les messages. D'autre part, ces artistes montrent leur respect des enseignements, notamment au travers d'actions en faveur de la communauté et de ses leaders. De nombreux artistes, y compris en dehors du cadre de la « prédication », organisent des *ndogou* (rupture du jeûne pendant le mois de ramadan) de solidarité, destinés à leurs fans et aux habitants de leur voisinage.

## 2. La religion musulmane, un registre de différenciation et de légitimation

Mes données de terrain suggèrent ainsi que la présence du registre religieux dans les chansons de rap sénégalais ne s'exerce pas que sous l'angle de la prédication. D'autres références peuvent au contraire, par exemple, échapper à la plupart des auditeurs :

Un membre de la structure Africulturban a fait une digression sur le fait que les artistes rap écrivaient parfois des textes trop spirituels qui étaient difficiles à comprendre pour le reste de la population. Je lui ai demandé en quoi ils étaient spirituels. Il m'a expliqué qu'il y avait par exemple une expression qui signifiait en wolof *leer bi leer*, « la lumière claire », que les artistes de rap utilisaient. Mais ce qu'il fallait savoir c'est que cette expression se référait à un passage de la sharia dans lequel il serait écrit que pour juger quelqu'un coupable d'adultère il y aurait besoin de 5 témoins, ce qui équivaudrait à ne pas respecter l'intimité de cette personne. Après recherche, il semblerait que cette expression fait référence à la sourate 24 du Coran dans lequel il est écrit que : « ceux qui lancent des accusations contre des femmes honnêtes, sans pouvoir produire 4 témoins, seront punis de 80 coups de fouet et ne seront plus jamais admis. » La sourate traite de la punition de Dieu face aux calomnies et aux rumeurs. Si je ne sais à quelles chansons le membre d'Africulturban faisait référence, il serait logique qu'elle soit utilisée pour faire face aux calomnies, par exemple en réponse à une insulte proférée par un autre rappeur.<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> Les Baye Fall sont, comme leur nom l'indique, « Ceux qui prétendent appartenir au Père (Baye en wolof) Fall » et qui suivent la voie de leur guide Cheikh Ibra Fall. Reconnu comme le premier disciple de Cheikh Ahmadou Bamba, Ibra Fall s'est distingué par son style de vie ascétique et son dévouement envers son chef religieux, se consacrant à organiser la vie des disciples afin que Bamba puisse se consacrer à la prière et à la méditation. Alors que Bamba est emprisonné en Mauritanie, Ibra Fall est considéré comme son premier lieutenant par les autorités coloniales françaises. Il développe la culture arachidière, dans laquelle sont tenus de travailler ses disciples. L'indépendance financière tirée de cet agriculture conduit ces disciples à se dévouer totalement à leur cheikh en échange du renoncement à leurs devoirs culturels, en faisant valoir l'importance primordiale du travail, de la soumission au marabout, du développement personnel et de la renonciation de soi. Les pratiques spécifiques des Baye Fall sont critiquées par d'autres membres de la confrérie mouride, ainsi que par l'opinion publique sénégalaise, à cause de leurs pratiques jugées peu orthodoxes et leur apparence, symbolisant le renoncement aux aspects matériels (Salzbrunn 2014b). Voir aussi Pezeril (2008) sur la stigmatisation du mouvement Baye Fall au Sénégal.

<sup>253</sup> Navarro Cécile. 2015. « Visite à Africulturban » Pikine, Sénégal. 24.01.2015

Selon les explications du producteur Marius Ngoye, notées dans mon journal de terrain, au sujet du succès de la nouvelle chanson du jeune rappeur sénégalais Meth boy, récemment signé sur son label, cette difficulté de l'auditeur à décrypter le message spirituel ou religieux sous-jacent n'est pas un problème :

Le troisième titre était très différent et les chaînes de télévision se battaient déjà pour en avoir l'exclusivité. Il s'agissait d'une chanson sur les mauvaises pratiques dans l'Islam, la franc-maçonnerie, rien de nouveau, mais dit d'une façon très énigmatique. Pour parler des illuminati, il parlait par exemple d'un œil unique. Il le faisait ainsi de façon à ce que les gens se demandent ce qu'il avait voulu dire dans la chanson<sup>254</sup>.

En marge du phénomène du rap « prédicateur » ou « religieux » qu'ont abordé entre autres Niang (2010a ; 2014), Joseph Hill (2016) et Mamadou Dramé (2004), la présence du religieux dans le rap peut donc faire partie d'un langage codé que seuls quelques initiés peuvent comprendre. Plus généralement, je défends que les références à la religion font partie des contenus réguliers des chansons de rap au Sénégal, en ce qu'elles constituent des références communes à l'ensemble des artistes de rap sénégalais pour montrer leur supériorité à la fois artistique et spirituelle.

Plus rarement, la présence du religieux dans le rap peut aussi se manifester sous la critique du système religieux sénégalais. Moulard-Kouka (2008) et Niang (2010a) abordent ces discours critiques envers la confluence d'intérêts entre les marabouts et les politiques, dénoncés notamment dans la cassette Politiciens.

Dans la chanson « Def Ci Yaw » du groupe de rap Wa BMG 44, le deuxième couplet déclame :

Je ne laisserai pas tranquilles ces marabouts corrompus<sup>[SEP]</sup>  
Entraînant leurs disciples ignares sur ton chemin<sup>[SEP]</sup>  
Cela suffit de les respecter, mais ils feraient mieux<sup>[SEP]</sup>  
De faire attention quand ils parlent<sup>[SEP]</sup>  
Certains d'entre eux ont prévu que le parti socialiste allait gagner<sup>[SEP]</sup>  
Et que s'est-il passé ?<sup>[SEP]</sup> Dieu me pardonne<sup>[SEP]</sup>  
C'est pitoyable pour un homme, cette sainteté<sup>[SEP]</sup>  
Ils oublient la richesse spirituelle pour se préoccuper des richesses terrestres à la place<sup>255</sup>

Les lignes 5 et 6 font mention du *ndigel* électoral proclamé par certains marabouts en faveur du parti socialiste. Cette chanson, écrite après les élections présidentielles de 2000, marquée par la première alternance au pouvoir depuis l'indépendance du Sénégal, permet de revenir sur les imbrications entre domaines religieux et politiques au Sénégal. Le *ndigel* est une consigne de vote que le marabout émet à ses disciples. Audrain (2004) retrace comment la victoire d'Abdoulaye Wade au détriment du candidat sortant, Abdou Diouf, a été analysée comme le symptôme de l'effritement du *ndigel*. Depuis l'indépendance, Senghor, premier président du Sénégal et de confession chrétienne, puis Abdou Diouf, successeur de Senghor, de confession musulmane et tidjane, ont usé de la bonne entente avec les confréries religieuses, et notamment mouride, pour légitimer le système du parti unique, puis la conservation du pouvoir politique par le Parti socialiste. Le khalife général des mourides, Serigne Abdoul Ahad Mbacké, a notamment explicitement appelé à voter pour Abdou Diouf en 1983 et 1988, deux élections marquées par des soupçons de fraude et des soulèvements, consolidant la réputation des mourides en tant que « faiseurs de rois ».

<sup>254</sup> Navarro Cécile. 2015. « Terrain East Coast 3 : Washington DC ». Washington DC, Etats-Unis. 13.09-02.10.2015

<sup>255</sup> Wa BMG 44. 1998. « Def ci yaw ». *Def Ci Yaw*. Casette. Traduction réalisée par Sophie Moulard-Kouka (2008)

Ces évènements, et le rôle joué par les chefs religieux dans la victoire d'Abdou Diouf, furent une prémisse à la remise en cause par les artistes de rap du *ndigel* électoral, expression visible du rejet croissant de cette pratique par une frange croissante de la population, et notamment des jeunes électeurs. Chez Wa BMG 44, la critique du politique est donc liée à une critique des rôles des marabouts dans un système de nantis qui ne s'occuperaient pas vraiment du peuple.

Les Wa BMG 44 ont reçu des menaces de mort pour ces paroles. Critiquer le système religieux semble en effet un exercice périlleux. La rappeuse Moona m'a d'ailleurs parlé des marabouts comme du seul sujet tabou dans le rap sénégalais, et de nombreux autres artistes rap ont mentionné que la religion était une affaire « délicate » et « sensible ». Questionné à propos des paroles suivantes « Ça jette des sorts pour sortir du lot/chacun son marabout/si t'as du cash t'auras le dernier mot » de la chanson « Ghettos d'Afrique<sup>256</sup> », Nix, de confession chrétienne, s'est défendu de « critiquer la religion » :

On a le droit de les critiquer. Si tu fais quelque chose de pas bien, on a le droit de te critiquer. Après, on touche pas à la religion, tu vois ce que je veux dire. Parce que la religion, elle est là, elle bouge pas. Après, nous les hommes on est vulnérables, donc on manipule la religion, mais parfois on fait des bêtises, tu vois ce que je veux dire. Parfois on fait des pêchés, parfois on déborde, on fait un truc qui est pas bien, ah ben, on a le droit de te critiquer hein. J'ai pas critiqué la religion, j'ai critiqué les marabouts parce que, et j'ai pas critiqué tous les marabouts, j'ai critiqué certains marabouts.<sup>257</sup>

La prédication dans le rap compte aussi ses contradicteurs. Selon Hill (2016), des artistes rap comme Fou Malade ou Matador s'opposeraient à l'idée d'un rap prédicateur par les divisions qu'il entraînerait parmi les gens du milieu, chacun pensant détenir la meilleure voie spirituelle. Matador a déclaré qu'il était vu comme un rappeur qui n'a pas de religion, car sa religion est le hip-hop<sup>258</sup>.

D'autre part, comme le défend le rappeur OnePac, parler du religieux dans le rap, si cela permet à certains artistes rap de conquérir un nouveau public, a aussi l'effet inverse d'aliéner une partie du public sénégalais et international, qui ne se reconnaît pas dans ses croyances :

Chacun a le droit de croire à ce qu'il croit, mais c'est pas intelligent de faire du rap religieux quoi. Non c'est pas intelligent ! Parce que y'a des gens qui écoutent la musique qui croient pas en ce que tu crois, donc c'est pas intelligent de dire faut croire en ce que je crois. Moi je veux que mon public soit un peu, là-dessus je veux être écouté par tout le monde. Pas juste par les musulmans ou les chrétiens. Il faut que le message soit universel quoi au lieu d'être... parce que la religion, chacun a sa religion. Donc c'est un peu sensible quoi. Moi je fais pas du rap religieux.<sup>259</sup>

Niang (2010) comme Mamadou Dramé (2004) ne cachent pas que des artistes rap puissent être instrumentalisés par les chefs religieux pour accroître le nombre de leurs fidèles, et à l'inverse, que les artistes rap s'appuient sur la prédication pour gagner en notoriété et en respectabilité. C'est ce que Niang appelle « une stratégie de marketing basée sur l'idolâtrie » (Niang 2010a : 88-89). Les références religieuses peuvent ainsi revaloriser les artistes au travers de leur statut de croyants : « Les seuls musiciens qui jouissent de la considération générale sont ceux qui se produisent lors des fêtes religieuses ou au sein des confréries. Cette apparente exception s'explique par le fait qu'en eux, on considère d'abord et surtout le croyant, qui exerce de surcroît son habileté musicale pour la gloire de Dieu. » (Hassan 1980 : 107-108, cité par Miliani 2016).

<sup>256</sup> Nix ft Good D Man. « Ghettos d'Afrique » By Nix. *Rimes de vie*. Summer Edition, 2010. CD. Transcription en annexe.

<sup>257</sup> Nix. 2014. Entretien avec l'auteur. Médina/Dakar, Sénégal. 17.10.2014

<sup>258</sup> Matador. « From Zero to Hero: Senegalisisher hip-hop als soziale & politische Bewegung ». *Hollyhood. hip-hop & social justice*. FilmFestival. Potsdam, Allemagne. 12.03.2017

<sup>259</sup> OnePac. 2014. Entretien avec l'auteur. Liberté 6/Dakar, Sénégal. 15.11.2014

Ici, l'identité de croyant musulman est utilisée comme ressource pour les artistes afin de se positionner dans l'espace public en tant que citoyen respectable et membre de la société sénégalaise. Comme le dit Niang (2010a), la religion est considérée comme une valeur intrinsèque de la « sénégalité ». Maxi Krezy argumente cette filiation en termes religieux : « C'est le prophète qui l'a dit. Il a dit qu'aimer son pays fait partie de la Foi »<sup>260</sup>.

Cette utilisation du registre religieux à des fins de légitimité ressort aussi de la mise en scène du soi par le dispositif médiatique. Le documentaire *Daara J Family : une histoire du rap* montre les deux artistes rap, Faada Freddy et Ndongo D, se rendre en pèlerinage chez leur marabout à Kaolack, à médina baye, ville sainte pour les disciples niassènes. Le marabout qui les accueille leur déclare son soutien :

Un talibé doit être proche de son guide. Il doit s'enquérir de ses nouvelles très souvent, comme vous le faites. Vous vous déplacez souvent de Dakar pour venir à Kaolack faire la ziarra<sup>261</sup>. Il doit s'enquérir des nouvelles de la descendance de Cheikh Ibrahima Niass. La musique que vous faites est honorable, on ne voit rien de négatif ou mauvais à cela. On prend l'exemple du Prophète Mouhamed (Paix et Salut sur lui) lors de son exil, il a été accueilli en musique à Médine.<sup>262</sup>

Les deux membres se déclarent ainsi, par l'intermédiaire de la voix du marabout, comme de bons disciples. Plus loin, le rappeur Ndongo D explique : « Notre combat c'est quand même de permettre aux nouvelles générations de savoir aujourd'hui la vraie puissance, c'est la connaissance divine »<sup>263</sup>. Les artistes de rap font régulièrement la démonstration de cette obédience religieuse, que ce soit sur scène, en mentionnant Allah dans des interviews, ou encore en le remerciant sur les pochettes de leur album ou en postant des contenus sur Facebook (heures de prière, lecture du Coran).

À titre d'exemple, le rappeur Nitdoff, dont l'apparence (t-shirt blanc moulant, muscles saillants, crâne rasé, bandana sur la tête), et ses démêlés avec le rappeur Canabasse, l'a plus d'une fois amené à défendre sa religiosité auprès des médias sénégalais, a participé au Coran challenge, défi consistant à poster une vidéo de soi en train de lire un passage du Coran en arabe sur Facebook et à nommer trois autres personnes pour relever le défi.

S'afficher en tant que bon croyant, par le respect dû à Allah et aux institutions religieuses, notamment les confréries musulmanes, c'est montrer sa respectabilité en tant que Sénégalais, d'autant plus quand la réputation de l'artiste est entachée par des rumeurs concernant son train de vie. L'image du rappeur (et de l'artiste en général) est en effet toujours associée, à tort dans la majorité des cas<sup>264</sup>, à un mode de vie dissolu contraire à une pratique religieuse.

Le registre religieux est ainsi apparu comme un registre d'articulation de processus de boundary making de l'appartenance sénégalaise, ce que je discute à continuation à partir de l'exemple d'un événement particulier, survenu au cours de mon terrain au Sénégal. Les réactions suscitées au Sénégal par les attentats de Charlie Hebdo en janvier 2015, lues au travers des positions prises par des artistes de rap dans l'espace public et dans l'intimité, permettent d'analyser la reproduction sociale de l'islamité comme caractéristique centrale de la sénégalité.

---

<sup>260</sup> Maxi Krezy. 2015. Entretien avec l'auteur. New York, Etats-Unis. 04.09.2015

<sup>261</sup> La ziarra (ou ziara) est une visite pieuse périodique — souvent annuelle — que les musulmans rendent à leur marabout ou à un lieu saint.

<sup>262</sup> Chrestia Elodie et Le More Marthe. 2013. « Daara J Family : une histoire du rap ». Documentaire (en ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=p0-SwNrte5w>

<sup>263</sup> Ibid.

<sup>264</sup> La grande majorité des artistes rap que j'ai côtoyé ne consommaient pas (ou plus) d'alcool ni de drogues au moment où je les ai rencontrés, leur seul vice étant présenté comme la cigarette. Cette question sera discutée plus loin.

### 3. « Nous contre eux » : l'exemple de Charlie Hebdo

L'attentat perpétré, au mois de janvier 2015, sur les journalistes du journal satirique Charlie Hebdo<sup>265</sup> a suscité au Sénégal, comme ailleurs dans le monde, des réactions contrastées.

Lorsque les attentats ont eu lieu, le 7 janvier, la majorité des chefs politiques, tel que le relève une analyse des articles publiés durant cette période, ont condamné les attentats et ont exprimé leur solidarité avec les journalistes de Charlie Hebdo (Bocandé 2015). C'est suite à la participation de Macky Sall à la « marche de solidarité », qui a lieu à Paris le dimanche 11 janvier 2015, sous l'initiative du président français Hollande, que le débat prit de l'ampleur. La participation du président à la marche a été analysée comme un signe d'allégeance à la France. Certains médias ont aussi souligné le traitement politique différentiel de réaction aux attentats terroristes selon la nationalité des victimes ainsi que le gaspillage de l'argent du contribuable que ce déplacement a entraîné<sup>266</sup>. D'autre part, le statut de victime des journalistes tués est rapidement remis en cause.

Une semaine après l'attentat, Charlie Hebdo publie des caricatures de Mohamed, pour leur premier numéro après l'attentat. Par ce geste médiatique, le journal se réaffirme en tant que chantre pour la liberté d'expression, malgré les risques que cette liberté implique pour la vie de ses rédacteurs. Selon la vision du journal, qui s'imposera dans le cadre de l'expression de sentiments de solidarité envers les victimes de l'attentat<sup>267</sup>, la défense de la liberté d'expression prévaut sur les limites posées par le respect de la croyance religieuse. Publier des caricatures de Mohamed, dont la représentation est interdite en Islam, c'est exercer sa liberté à critiquer toutes les religions, sous l'angle de l'instrumentalisation de la religion à des fins politiques, sans pour autant s'attaquer à la liberté de croyances.

Dans les pays à majorité musulmane, comme au Sénégal, la publication des caricatures est au contraire vécue comme une insulte envers la communauté et la religion musulmanes. Le vendredi 16 janvier 2015, les imams des différentes mosquées, sous l'appel des chefs des confréries religieuses, s'adressent à leurs fidèles sur le thème des caricatures. L'imam d'une mosquée d'une banlieue de Dakar s'exprime dans la presse : « Blasphémer le Prophète, c'est signer son acte de décès. Ils ont eu ce qu'ils méritent » et dit, au sujet de la participation de Macky Sall : « Se ranger du côté des ennemis de l'Islam, c'est prendre position contre ses frères musulmans »<sup>268</sup>. Le chef religieux de la confrérie mouride publie un décret officiel selon lequel : « Au nom du khalife général des Mourides, Touba est en phase avec les auteurs de la tuerie de Charlie Hebdo »<sup>269</sup>.

Les fidèles sont ensuite encouragés à manifester. Certains manifestants se rendent au siège de la première chaîne de télévision publique où ils brûlent un drapeau français et exigent des excuses publiques de Macky Sall pour sa participation à la marche. Macky Sall a dû faire des déclarations pour justifier sa participation, qui n'avait « aucune connotation religieuse ». Durant ces événements, Macky Sall fut appelé à prouver qu'il était un bon musulman, critiques qu'il doit affronter depuis une déclaration effectuée durant la campagne présidentielle de 2012, selon laquelle « Les Marabouts ne sont que de simples citoyens » (Gifford 2016).

---

<sup>265</sup> Cet attentat, revendiqué par Al-Qaïda dans la péninsule arabique, a été perpétré par les frères Chérif et Saïd Kouachi. Armés de fusils d'assaut, ils se sont rendus dans les locaux du journal à l'heure de la conférence de rédaction hebdomadaire, et y ont tué 11 personnes.

<sup>266</sup> El hadj Fallou Faye. « Participation à la marche de la liberté à Paris : Macky gagne en diplomatie mais perd en sympathie ». L'Observateur. 13 janvier 2015.

<sup>267</sup> En 2006, lors de la publication par le journal des premières caricatures de Mahomet réalisées par un journal danois, Charlie Hebdo avait fait l'objet de plusieurs procédures pour « injures publiques à l'égard d'un groupe de personnes en raison de leur religion », et plusieurs hommes politiques, dont le président Jacques Chirac, avaient, en 2006, appelé le journal à faire preuve de retenue.

<sup>268</sup> Chimère Junior Lopy. Marche contre Charlie Hebdo: Le drapeau de la France brûlé, des excuses publiques de Macky Sall exigées. L'Observateur. 17 et janvier 2015

<sup>269</sup> Abdoulaye Bamba Sall. « Touba approuve la sanction infligée à Charlie Hebdo. » L'Observateur. 17 et 18 janvier 2015



Le débat suscité par cette succession d'évènements, posé en termes de limites de la liberté d'expression, révèle de façon sous-jacente le rôle joué par la croyance religieuse dans l'expression de sentiments d'appartenance nationale. Les artistes de rap, par ailleurs chantres de la liberté d'expression, notamment vis-à-vis du pouvoir politique, ont à cette occasion soulevé l'importance des limites de la liberté religieuse au nom de la croyance religieuse. J'ai illustré, précédemment, l'existence de limites à la critique du système religieux dans le rap sénégalais. En cela, les évènements suscités par l'attentat de Charlie Hebdo n'ont fait qu'éclairer, d'une lumière vive, ces processus d'autocensure d'une part, et les processus par lesquels la croyance religieuse devient un instrument de critique d'un impérialisme occidental.

Lors d'un concert à la discothèque Just4u, quelques jours après la polémique, le rappeur Fla the Ripper en appela à faire preuve de respect envers les croyances religieuses, dans un climat de respect mutuel, en rappelant que les questions de religion sont des questions sensibles qui peuvent heurter la sensibilité des gens. Il fustigea aussi la liberté d'expression comme une manière d'imposer des points de vue, dans un climat de terrorisme et de montée des injustices, et comme une manière d'attiser des conflits.

Lors de l'entretien avec Fla The ripper et Rex T du groupe Alien Zik, la thématique de Charlie Hebdo réapparut au détour d'une question sur la signification du terme de « Babylone » :

(>Fla) : et nos dirigeants sont sous l'influence de ses personnes, de ses États (occidentaux). Aujourd'hui, on a vu récemment Macky Sall partir en France, même s'il est musulman il a entendu qu'on a insulté

(>Rex T) : le Prophète, Paix et Salut soient sur lui

(>Fla) : (...) le gouvernement français a été irresponsable, il pouvait gérer cette crise d'une manière à ne pas arriver là. C'était plus facile de dire, de respecter la croyance des autres que de laisser à Charlie Hebdo insulter le Prophète tout en sachant que la conséquence risquait d'être dramatique. Je pense qu'un État responsable

(>Rex T) : doit prendre ça en considération

(>Fla) : (...) Donc moi, le premier responsable, je dis pas les terroristes c'est les responsables, mais je dis c'est le gouvernement français.

(>Rex T) : et je pense que pour moi que c'est une manigance hein. Ils ont fait ça exprès

(>Fla) : c'est une manipulation

(>Rex T) : c'est juste pour montrer une mauvaise image de l'Islam

(>Fla) : diaboliser et comme si on parle de liberté d'expression, nous en tant que musulmans on peut avoir nos

(>Rex T) : faut pas insulter le Prophète des autres et dire que c'est une liberté d'expression. Tu peux pas faire ça, parce que

(>Fla) : ils se cachent derrière ça,

(>Rex T) : ils ont pas de valeurs

(>Fla) : ils se cachent derrière liberté d'expression, mais ce n'est pas, c'est pas en fait c'est pas la peine d'insulter un Prophète pour montrer qu'on a une liberté d'expression, ça n'a aucun sens. Tu vois ce que je veux dire. Et ça montre que, eux, ils n'ont eu, ils ont toujours ce complexe de supériorité vis-à-vis des autres. Et ce qui fait que les gens se rebellent, parce que quand on te méprise, quand on te montre qu'on a aucun respect pour ta personne, tu représentes rien, comment peux-tu respecter la personne qui te traite comme ça ?

(>Rex T) : c'est juste pour dire, ce qui nous fait vivre nous, une personne a besoin de croire en quelque chose. À besoin de Foi, a besoin d'objectifs, de dire que moi j'ai une croyance. Si t'as pas de croyance, si t'as Foi en rien, mais t'es pas une personne. Tu es comme les animaux. Il faut croire en quelque chose c'est ce qui nous donne l'envie de vivre, l'envie de reconnaître ce qui est bien, ce qui est mal. C'est ça nos valeurs. Et Babylone comme je dis, et les Occidentaux, on voit qu'ils ont plus ça. Tu peux te permettre d'insulter, être un chrétien et parler du mal de Jésus (...)<sup>270</sup>

Les évènements de Charlie Hebdo sont ainsi apparus comme catalyseurs et révélateurs d'un discours d'opposition des artistes de rap contre l'Occident sur la base des pratiques et des croyances religieuses. La participation de Macky Sall à la marche est ainsi expliquée comme une preuve de la soumission des élites africaines aux États occidentaux. Voici ce qu'exprime par exemple le rappeur Simon, membre du collectif Y'en a marre, lors de la manifestation du 17 janvier : « Nous estimons qu'on ne s'attaque pas à la foi des gens et dire que c'est au nom de la liberté d'expression. Nous sommes venus confirmer qu'on n'est pas Charlie. Aussi il n'est pas normal que Macky soit Charlie alors que le peuple ne l'est pas ».

Ainsi, si les artistes ne revendiquent pas forcément une identité musulmane, leurs œuvres, destinées à un public local, font référence à un contexte culturel islamique qui s'inscrit dans une polarisation géopolitique croissante (Dakhliya 2006) opposant monde musulman et monde occidental. Apparaissant fréquemment dans la littérature sous l'angle de la résistance à l'oppression comme médiateurs entre des contextes locaux et des phénomènes de globalisation, les artistes de rap peuvent aussi se positionner en continuité plutôt qu'en rupture avec les constructions identitaires qui modèlent l'État-nation sénégalais. C'est aussi le cas des rapports de genre et des rapports intergénérationnels.

### **Masculinités et les féminités dans le rap sénégalais<sup>271</sup>**

Les études genre distinguent « le genre » du « sexe », pour souligner la façon dont les différences entre hommes et femmes sont naturalisées comme liées au sexe biologique alors qu'elles sont le produit de rapports de pouvoir basés sur une binarité catégorielle et hiérarchique entre hommes et femmes. Le genre, le fait d'être « homme » ou « femme », est une construction sociale en ce que sa définition découle de représentations sociales sur les rôles, comportements, attitudes et apparences liées à chacun. Il est ainsi possible de « performer » le genre (Butler 1990), soit d'« incorporer » les caractéristiques liées à l'autre genre comme s'ils étaient naturels, ce qui a pour effet performatif de faire devenir « homme » ou « femme ». Malgré l'inscription de la question du genre dans des rapports de pouvoir relationnels, ce n'est que récemment que la théorie du genre a commencé à interroger la production des masculinités, notamment dans le contexte francophone. Ainsi, tout comme « on ne naît pas femme, on le devient » (Beauvoir 1949), devenir « homme » est le résultat d'un apprentissage. C'est l'objet

---

<sup>270</sup> Fla the Ripper et Rex T (Alien Zik). 2015. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 02.02.2015

<sup>271</sup> Certains éléments de ce sous-chapitre ont fait l'objet d'une publication, voir Navarro (2018b).

des masculinity studies ou men's studies, dont l'un des travaux pionniers, *Masculinities* (Connell 2005 [1995]), a œuvré à la reconnaissance des multiples formes que prend empiriquement l'expression du masculin. Ces expressions se confrontent à une « masculinité hégémonique », définie comme une « configuration des pratiques de genre qui incarne la réponse socialement acceptée à un moment donné au problème de la légitimité du patriarcat et qui garantit (ou qui est utilisée pour garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes » (Connell *ibid* : 77).

Ma discussion sur la représentation des masculinités et des féminités dans le rap sénégalais s'insère dans une conception dynamique et relationnelle du genre, au travers de laquelle la question du statut minoritaire des femmes dans le rap sénégalais est articulée à la définition du rap comme genre musical producteur d'un certain idéal de masculinité. Dans un deuxième temps, je discuterai de la présence des femmes dans le rap sénégalais et de l'expression des féminités possibles dans le rap sénégalais. Dans un troisième temps, dans la continuité de ma réflexion sur les catégories identitaires du « rap galsen », il sera question de comprendre comment les artistes donnent à voir, à travers le rap, l'expression d'une masculinité hégémonique rattachée à la sénégalité.

## 1. La construction des masculinités dans et par le rap

À l'inverse de ce qui prévaut pour les études genre dans leur ensemble, où la question des masculinités n'est encore que marginale, les processus de construction des masculinités à l'œuvre dans le rap ont fait l'objet d'un intérêt marqué, notamment aux États-Unis (White M. 2011 ; Cheney 2005). Ces analyses ont notamment porté sur ses aspects les plus visibles et les plus outranciers, à savoir les mises en scène de la violence contre les femmes et la récurrence de représentations misogynes dans les paroles et les vidéos de rap américaines (Berry 1994 ; Armstrong 2001 ; Sharpley-Whiting 2007). La discussion de l'expression des identités raciales dans le rap américain (cf. II, 2) se poursuit ainsi à l'intersection du genre et de la sexualité, les artistes de rap étant majoritairement conçus comme des hommes, noirs et hétérosexuels<sup>272</sup>.

Ces représentations viriles du rappeur, notamment dans le « gangsta rap »<sup>273</sup>, ont été interprétées comme une stratégie d'inversion des stéréotypes sur les corps sexualisés noirs (de Genova 1995) ou comme le résultat de la marchandisation de la musique populaire noire afin de plaire à un public majoritairement blanc (Hooks 1992). L'association médiatique entre rap et sexisme cache aussi un mépris de classe et de race envers l'expression de masculinités marginales, subordonnées à une masculinité hégémonique plus respectable.

En dehors des États-Unis, cette prédominance masculine a été observée dans différents contextes de réappropriation de ce genre musical : au Japon (Condry 2006), à Cuba (Fernandez 2003), en Afrique de l'Est (Ntarangwi 2009) ou chez les jeunes Palestiniens des camps de Jérusalem (Greenberg 2009). L'affirmation de nouvelles masculinités y a alors été présentée comme la réponse à des désirs de réappropriation de pouvoir, dans des situations d'occupation ou de dépossession de la souveraineté. Au-delà de cette constatation de prédominance, le terrain permet d'identifier les

---

<sup>272</sup> A partir des années 2000, des rappeurs ouvertement homosexuels comme Cazwell commencent à obtenir des succès populaires. Au cours des dernières années, tenir des propos homophobes dans des chansons de rap est devenu de moins en moins toléré, participant au *coming-out* de nombreuses personnalités dans le rap américain (tel que le rappeur américain Frank Ocean) et européen (telle que la rappeuse britannique Azaelia Banks).

<sup>273</sup> Le « gangsta rap » désigne un sous-genre de rap ayant émergé à la fin des années 1980 sur la Côte Ouest des États-Unis, notamment à Los Angeles. Ses représentants les plus connus sont Dr.Dre, Tupac, Snoop Dogg ou encore le groupe N.W.A. Les paroles des textes de gangsta rap se distinguent par la volonté de ses interprètes à mettre l'accent sur les aspects les plus violents et crus de l'expérience de vie dans les quartiers afro-américains (le trafic de drogue, le fonctionnement des gangs, les meurtres, la prostitution), souvent présentés sous l'angle de la célébration d'un certain style de vie qui valorise l'argent et la réussite à tout prix.

dynamiques à l'œuvre derrière la construction des masculinités (et des féminités). Car, si l'on peut constater cette prédominance masculine dans des contextes aussi différents, les constructions de genre diffèrent. À titre d'exemple, si Aterianus-Owanga (2013) insiste sur le rôle des « groupies » ainsi que sur la démonstration de virilité dans les chansons de rap gaboma<sup>274</sup> par l'utilisation de métaphores sexuelles, la rareté du thème du sexe dans les chansons de rap sénégalais interroge les démonstrations de masculinité acceptées en contexte sénégalais. En effet, selon mes interlocuteur.trice.s, le thème du sexe est difficile à aborder, un élément confirmé par sa rareté dans les chansons de rap au Sénégal.

(>Canabasse) : (...) quand je traite des thèmes je les traite de façon à les faire accepter par les Sénégalais, parce que y'a des réalités ici, y'a certains mots que tu ne peux pas dire dans les morceaux, y'a certains thèmes que tu vas traiter d'une certaine manière si tu veux pas heurter les sensibilités

(>Auteure) : par exemple ?

(>Canabasse) : mmmm (réfléchis) quand tu parles de sexe par exemple, tu dois être très tu vois...

(>Auteure) : mais toi tu oses en parler ? C'est pas un sujet tabou ?

(>Canabasse) : ouais j'ose en parler, mais à ma manière. J'en parle de façon à ne pas trop choquer ceux qui écoutent, parce que ma mère elle écoute mes morceaux, dès que le morceau sort, elle le télécharge elle l'écoute. Elle c'est mon premier baromètre donc quand j'écris, ben je la prends en considération.

(>Auteure) : et comment tu fais alors dans ce cas

(>Canabasse) : comment je fais, ben j'essaie de mettre de l'eau dans mon vin c'est tout, de traiter un peu, parler de tout, mais de façon à ne jamais dépasser les limites (...) <sup>275</sup>

Dans le discours des artistes rap interrogé.e.s, cette difficulté de parler des relations entre femmes et hommes de façon explicitement sexuelle est expliquée par la réception de leur musique en contexte musulman. Elle rejoint l'idée de la musique comme devant exprimer les « réalités » des pays dans lesquels elle est produite. Le tabou autour du sexe serait une donnée de la religion associée à une « sénégalité », tout en leur permettant de revendiquer leur rôle en tant qu'artistes rap « conscients » et ainsi revendiquer une authenticité contre les dérives commerciales de l'industrie du rap mondiale, et notamment du rap américain. J'ai déjà mentionné comment la mention au sexe par des artistes sénégalais comme Nix était reçue comme un manque d'authenticité ainsi que comme une perte de valeurs (Cf II, 2).

Cette réserve sur le thème des relations sexuelles s'est longtemps appliquée au sujet des relations amoureuses. Selon les artistes de rap « hardcore », qu'il est coutume d'appeler en wolof *rap bu goor rap bu dëgër bi*, à savoir « un rap d'homme, un rap dur », le « vrai » rap se définit en opposition d'avec un « rap pour filles » :

(> PPS) : avant en fait, au début du rap, on chantait beaucoup l'amour ici déjà, ici c'était les diante bi (groupe de rap) les... avant

(> Flexo) : les sunu flavor (groupe de rap)

(> PPS) : sunu flavor c'est tout le temps l'amour. Rap'adio est venu en 98

---

<sup>274</sup> Nom donné au rap gabonais

<sup>275</sup> Canabasse. 2014. Entretien avec l'auteure. Dakar, Sénégal. 14.11.2014

(>Auteure) : ouh la la eux ils ont fait de ces chansons !

(> PPS) : (rires) voilà ils sont venus ils ont dit y'a qu'un pédé qui serait là à pleurnicher pour une fille quoi faut rapper faut parler des problèmes de la société, les gens ont faim y'a des inondations<sup>276</sup>

Cette vision concorde avec l'expression de la masculinité telle qu'analysée par Jeffries (2011) sur la base d'une analyse de la réception de la musique rap par un ensemble d'amateurs, de jeunes hommes afro-américains et blancs aux États-Unis. Selon cet auteur, le « vrai » rap est perçu sous un angle fort et masculinisant tandis que le rap « commercial », décrié, est perçu comme faible et féminin (parce qu'il plairait davantage aux femmes).

Dans « guddi town<sup>277</sup> », le rappeur Daddy Bibson, alors membre du groupe Rap'adio, rappe :

Je suis le maître du micro  
Le tueur, le chanteur hip-hop<sup>[SEP]</sup>  
Donc laisse, que je revienne avec le style qui désignera qui sont les homosexuels  
et qui sont les prostituées, car les flics sont corrompus<sup>[SEP]</sup>  
« Bang-bang-bang aux culs des mauvais garçons »<sup>[SEP]</sup>  
C'est ce style qu'on attendait et qui était notre espoir<sup>[SEP]</sup>  
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<sup>[SEP]</sup>Rap'Adio –  
Sen Kumpë — Nonni Nonne ou d'autres groupes  
C'est à la source que l'on devrait combattre les putes, bastonner les pédés<sup>278</sup><sup>[SEP]</sup>

Les paroles de la chanson proclament le pouvoir du rap, dont le rappeur se désigne le « maître (du micro) », à apporter la moralisation de la vie publique en chassant « les putes et les pédés des rues de Dakar » pour que « la vie soit saine comme la musique underground de Rap'adio ». La musique rap hardcore est décrite par son pouvoir sanitaire et sécuritaire, axé contre le vice des politiciens corrompus (cf. II, 4), des marabouts qui se sont détournés du droit chemin (voir plus haut), des « putes » et des « pédés » et plus généralement de tous ceux dont les mœurs seraient perverties. Mais c'est bien le rappeur, en tant qu'homme, qui s'affirme en tant que redresseur de torts. Cette interprétation concorde avec celle de Mamadou Diouf selon lequel les femmes apparaissent dans les chansons de rap sénégalaises comme particulièrement sujettes à la dépravation morale (Diouf 2002 : 284). Dans la chanson, une femme apparaît comme celle qui prive le rappeur de sexualité en lui exigeant l'argent qu'il n'a pas, acceptant ainsi de ne donner/vendre son corps qu'en échange des récompenses matérielles que lui proposent le blanc ou l'homme âgé. Biaya (2001) retrace l'émergence d'un nouvel idéal masculin avec la promotion politique de pratiques culturelles populaires. Durant le régime d'Abdou Diouf, les élites développent des pratiques culturelles « alliant le culte du plaisir à la dépense ostentatoire et à l'adhésion pharisaïque au code religieux islamique » (Biaya 2001 : 76). À titre d'exemple, durant des soirées organisées par des personnalités du show-business (animateurs, stars de la chanson, promoteurs), le coût d'entrée peut atteindre des sommes importantes — en moyenne 10 000 à 20 000 FCFA (le salaire mensuel moyen au Sénégal est de 115 000 FCFA en 2017<sup>279</sup>). L'habillement, ainsi que les pratiques de célébration, qui consistent à jeter des billets sur

<sup>276</sup> PPS 2014. Entretien avec l'auteur. Rufisque, Sénégal. 10.10.2014

<sup>277</sup> Que l'on peut traduire par les nuits (guddi) de la ville (town) ou comme Moulard-Kouka (2008) par « les nuits de Dakar »

<sup>278</sup> Rap'adio. 1998. « Guddi town » *Ku weet xam sa bopp*. Fitna Productions. Cassette. Traduction française de la chanson « guddi town » par Moulard-Kouka (2008 (vol.3) : 62).

<sup>279</sup> Selon l'Agence nationale de la statistique et de la démographie du Sénégal

scène aux musiciens, mettent en valeur l'importance de l'ostentation dans la performance d'un certain statut social. Cet élément, associé à la crise de l'urbanisation et au rôle des migrants dans le développement de nouveaux loisirs, en investissant par exemple dans des bars, des discothèques et des restaurants, crée selon cet auteur de nouvelles formes de sexualité. Selon l'auteur, les jeunes filles jouent stratégiquement de leur pouvoir de séduction pour avoir accès à des pratiques de loisirs en dehors de leurs moyens : « Les ressources érotiques — dont la séduction constitue l'une des armes décisives — plus que le mariage ou la maternité, qui les aident à se positionner dans un champ social dominé par un besoin d'argent » (Biaya 2001 : 84). Chez Fouquet (2011), ces jeunes femmes sénégalaises, qui fréquentent des lieux de loisirs et s'engagent dans diverses formes d'échanges economico-sexuels, sont décrites comme des « aventurières de la nuit », par opposition à la dénomination de « filles de la nuit » qui associent leurs pratiques à de la prostitution, afin d'envisager leur stigmatisation sociale, mais aussi l'existence de performances identitaires et de narrations de soi, nourries par des désirs de l'ailleurs.

Selon Diouf (2002), tandis que la musique mbalax construit le corps de la femme à la fois comme objet de jouissance et dépositaire des valeurs de la société sénégalaise, le rap construit la femme comme sujet de toutes les dérives (Diouf 2002 : 284). Selon Neff (2015), le genre mbalax en tant que musique dansée notamment par les femmes contredirait les politiques masculinisées du rap. La pratique de la danse *sabar* sur la musique mbalax, parce qu'elle implique des pas de danse qui dévoilent certaines parties du corps féminin, est ainsi jugé impudique par une grande partie des rappeurs interrogés.

En se présentant comme les gardiens de bonnes mœurs, les rappeurs sénégalais « hardcore » dressaient une masculinité fondée, non sur une domination sexuelle de la femme par l'homme, mais sur un contrôle social qui détermine ce que l'homme attend de la femme et du rôle qu'elle doit tenir dans son foyer et dans la société. Selon Dial (2008), la société sénégalaise est basée sur l'idée d'une masculinité hégémonique enracinée dans la religion et la tradition, deux répertoires qui ont servi de frontières symboliques dans la construction et l'affirmation d'un mythe national sénégalais pendant et après l'ère coloniale. Un exemple illustratif en est l'héroïsation des chefs religieux qui ont résisté, au nom de l'islam, aux colonisateurs français (Salzbrunn 2012). Si la Constitution sénégalaise garantit la laïcité de l'État, les leaders religieux et politiques entretiennent depuis longtemps des relations complexes, comme je l'ai discuté plus haut au sujet du *ndigel*, ainsi que discuté par Loimeier (2009), Salzbrunn (Op. Cit.) et Gifford (2016). Cette forte imbrication des deux domaines n'est pas sans conséquence sur les politiques entreprises par l'État sénégalais en matière d'égalité des sexes. Sow (2003) souligne comment une montée récente de l'intégrisme religieux au Sénégal était en conflit avec la promotion des droits des femmes. Par exemple, bien que le gouvernement de Macky Sall ait réussi en 2012 à appliquer la loi sur la parité homme-femme, selon laquelle les listes électorales doivent présenter un nombre égalitaire d'hommes et de femmes (voté par l'ancien président Abdoulaye Wade en 2010), les autorités de Touba ont catégoriquement refusé de l'appliquer et n'ont pas été contraintes de le faire par le gouvernement.

L'importance de la migration masculine (Mondain et al. 2012), ainsi que les crises économiques et démographiques qu'a connues le Sénégal depuis les années 80 (Biaya 2001) ont également transformé les rapports de genre. Les artistes de rap, en tant que citoyens sénégalais, affirment des masculinités ancrées dans ces transformations des normes de genre, entre volonté d'être représentatif du Sénégal et expression de nouvelles normes sociales en vigueur chez des jeunes en quête de modernité.

Le succès de chansons comme « *sama choice* » (« mon choix » [de femme]) ou « *I am sorry* » (« je suis désolé »), qui ont contribué à la popularité du groupe Akhlou Brick Paradise, a par exemple montré comment le thème de l'amour était redevenu abordable dans les chansons de rap au Sénégal. Alors qu'en 2014, lors de la sortie de chanson « *deloussil* » (« reviens »), le groupe Daara J Family admettait avoir attendu 2 ans avant de sortir cette chanson d'amour, en craignant qu'elle ne soit mal reçue par le public rap, les chansons de rap traitant d'amour se sont multipliées depuis 2017.

L'émergence d'une nouvelle génération, qui prendrait ses distances par rapport au style « hardcore », et qui rendrait compte de nouveaux rapports entre hommes et femmes, permettrait peut-être expliquer le retour des chansons sur le thème de l'amour. Le vote de la loi sur la parité en 2011 ou la modification du code de la nationalité, votée en 2013, permettant aux femmes de transmettre la nationalité sénégalaise, sont deux exemples démontrant que la question du droit des femmes est inscrite parmi les préoccupations politiques.

Les débats publics, tels que montrés dans le cadre de micros-trottoirs diffusés sur Internet ou dans le cadre de l'émission « Entre nous » diffusée par SenTv, font eux aussi état d'une discussion de plus en plus ouverte sur la polygamie et sur l'indépendance économique des femmes. La fréquence des couples hors mariage et la multiplication des divorces (trois couples sur cinq selon Dial [2008]) illustrent aussi la transformation des rapports amoureux. Omar Sylla (in Platteau et Sylla 2009) note une volonté plus prononcée de la part des « jeunes » en Afrique de vivre un amour « libre », où les deux individus se choisissent librement sans intervention de la famille, au-delà notamment des considérations de caste<sup>280</sup>, et manifestent plus librement leur affection. À titre d'exemple, dans le clip de la chanson « Na gnou dem »<sup>281</sup> (« partons ensemble »), l'artiste Canabasse met en scène sa fuite avec sa copine suite au désaveu de leur relation par les parents de la fille.

La manifestation publique de l'affection entre hommes et femmes, si elle est de plus en plus présente dans les productions culturelles (dans les clips notamment), est encore contrariée dans le quotidien. « On n'est pas en Europe ici », nous disait-on lorsque mon futur mari me tenait la main dans l'espace public dakarois en 2012.

Cette tension est perceptible dans les opinions exprimées par les artistes de rap qui oscillent entre « conservatisme » et « modernité ». Suite à notre entretien par exemple, le rappeur Rex T d'Alien Zik m'exprimait ne trouver convenables les relations intimes que dans le cadre ou dans l'objectif du mariage. La rappeuse Moona ainsi que le rappeur Keyti me faisaient part quant à eux des représentations normées des femmes dans les chansons de rap :

Les artistes rap sont hyper conservateurs alors qu'ils sont censés représenter une nouvelle façon de penser, une nouvelle façon d'aborder le monde. Mais aujourd'hui, c'est dans les chansons de rap que tu vas le plus entendre oui, une femme qui porte des jupes courtes, etc. C'est des conneries !<sup>282</sup>

Dans la chanson « *sama choice* »<sup>283</sup> par exemple, la femme idéale est ainsi celle qui est douce et fraîche (« *dafay sweet, dafay fresh super* »), qui est intellectuelle (« comme qui veut gagner des

<sup>280</sup> Se transmettant par le père, l'appartenance à une caste renvoie à des catégories socio-professionnelles, indépendamment de l'activité exercée par la personne. Les artisans et les griots font partie d'une caste inférieure tandis que les nobles (*geer*), considérés souvent comme étant hors caste, sont destinés à exercer l'autorité dans les domaines politique et religieux. L'importance de la notion de caste au Sénégal apparaît encore aujourd'hui dans le cadre du mariage, tel qu'illustré par la série *Amours Interdites*, produites par Arte ou par la série sénégalaise *Dudu fait des vidéos* (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=DFnrmmWrcPE>, et a été confirmé par les témoignages de certains interlocuteurs pendant le terrain, qui m'ont par exemple expliqué comment des projets de mariage avaient échoués, avec comme prétexte, parmi d'autres, la différence de caste.

<sup>281</sup> Canabasse. 2015. « Na gnou dem ». *4 the buzz 3*. BuzzLab. Mixtape (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=esU9NnHP2aE>

<sup>282</sup> Keyti. 2014. Entretien avec l'auteur. *Liberté 6/Dakar, Sénégal*. 09.12.2014

<sup>283</sup> Akhlou Brick Paradise. 2015. « Sama choice ». *Raise*. HOSIDE Studio. CD. Transcription disponible en ligne : <https://www.musixmatch.com/fr/paroles/Akhlou-Brick-Paradise/Sama-Choicerapdjolof.com>

millions day doon intellectuelle »), qui est pieuse (« Yeah man sama choice day pray matin ba guewe »<sup>284</sup>) et cultive une beauté naturelle (« soxawul copier Gaga am na beauté naturelle »<sup>285</sup>). Dans la chanson « Yow Lë », le rappeur Elzo Jamdong se fait l'écho des idéaux du masculin et du féminin :

Guiss na ci say beut xaar nga ba sooy/  
*J'ai vu dans tes yeux que tu as longtemps attendu*  
Guissulo ku sérieux tax ne ngay joy/  
*Tu n'as pas vu un homme sérieux, c'est pourquoi tu pleures*  
Say rangoñ fer na maye kiley yoor/  
*Tes larmes se sont tarées, je suis celui qui va te gérer*  
Niom ay xolu xeer leñ yor man mey or (ah)/  
*Ils ont un cœur de pierre tandis que le mien est en or*  
Wone ngama fula ak jom/  
*Tu m'as montré de la dignité et du courage*  
Woon ngama wone ngama ndiub ak ngor/  
*Tu m'as montré de la droiture et de l'honneur*  
Suba ak ngone dina jubo ak yow/  
*On sera en bons termes matin et soir*  
Yama taxeu bëgg jur ay doom/  
*Tu as fait que je veux avoir des enfants*<sup>286</sup>

Selon les paroles de la chanson, l'homme idéal est un homme « sérieux », prêt à s'engager dans une relation amoureuse par un mariage qui se concrétisera par des enfants, qui la traitera avec considération (l'artiste promet qu'il ne sera pas de ceux qui la battront), et veillera à son confort affectif, mais surtout financier (afin qu'elle puisse être « rassasiée et en pleine forme »). Il lui promet aussi de se rendre à la mosquée tandis qu'il attend d'elle dignité, courage, droiture, honneur et obéissance.

Dernier exemple, dans la chanson « wudou wudou », l'artiste MASS fait l'éloge du pagne traditionnel comme vêtement mettant le mieux en valeur le corps de la femme tout en préservant sa dignité. Comme je le développerai plus loin, le contrôle de l'apparence vestimentaire, d'abord féminin, mais aussi parfois masculin, est au cœur du dispositif prescriptif exprimé dans le rap sénégalais au sujet des rapports de genre.

Le public féminin, qu'Aterianus-Owanga (2013) aborde par référence aux « groupies », qui jouent selon elle le rôle de baromètre de la notoriété des artistes de rap gabonais, n'est que peu apparu dans le cadre de mon terrain. Le public féminin était en effet peu présent lors des concerts de rap, à l'exception des concerts qui avaient lieu dans des restaurants et des bars branchés. Le rôle joué par la célébrité dans la multiplication des aventures amoureuses d'un soir par les acteurs du rap sénégalais est un secret de polichinelle dans un contexte où le sexe avant le mariage est jugé « inacceptable » par une majorité de la population<sup>287</sup>. Les acteurs interrogés, s'ils ne nient pas l'attrait suscité par leur célébrité sur le genre féminin, nient cependant l'intention d'utiliser leur célébrité pour multiplier les

<sup>284</sup> « Yeah mon gars mon choix prie du matin au soir », traduction par l'auteure

<sup>285</sup> « Elle n'a pas besoin de copier Lady Gaga, elle possède une beauté naturelle », traduction par l'auteure

<sup>286</sup> Elzo Jamdong. 2016. « Yow lë ». *Freengdom*. Oven Entertainment. CD, transcription et traduction par El Hassane Diouf (disponible en annexe)

<sup>287</sup> Selon l'enquête du think tank américain Pew Research Center, « Global Views on Morality », 63% des Sénégalais interrogés déclarent que le sexe avant le mariage est inacceptable (contre 6% qui le juge acceptable et 26% déclarent que ce n'est pas un sujet de morale). (En ligne) <http://www.pewglobal.org/2014/04/15/global-morality/country/senegal/>



conquêtes féminines et renvoient ce genre de pratiques à d'autres artistes qui, eux, feraient un genre de rap destiné aux filles.

Implicitement, ces discours restaurent leur position en tant qu'authentiques amateurs de rap, exercé par amour de la musique et non pour ce que le statut d'artiste pouvait leur procurer comme d'avantages. Ce n'est qu'à Paris, à l'occasion du concert « rap galsen : je pose mon empreinte », en avril 2017, que j'ai pu observer au grand jour des interactions entre des fans féminins et des artistes rap. Au cours de la soirée, j'ai remarqué la présence croissante de femmes bien habillées cherchant à rencontrer les artistes, soit en se rendant dans les espaces VIP<sup>288</sup>, bientôt surpeuplés et vidés par les membres de la sécurité, soit en les abordant alors qu'ils traversaient la salle avant ou après leur prestation. De nombreuses photos de ces rencontres entre femmes du public et artistes ont été prises pendant le concert et partagées sur les réseaux sociaux<sup>289</sup>.

Les masculinités à l'œuvre dans le rap sénégalais semblent ainsi se confronter autour de la place laissée au féminin en tant qu'objet de désir sexuel, que ce soit par la mise en scène ou non de relations amoureuses au travers de la musique, et par la visibilité des rapports que les artistes entretiennent avec le public féminin.

La mise en scène des masculinités et des représentations de la femme, au travers de la musique, permet de montrer l'impact des idéaux masculins construits par le rap global et la manière dont ils sont réappropriés en contexte sénégalais, source de nouvelles images potentielles de la femme. Ces masculinités sont aussi le reflet des constructions et des transformations des rapports de genre dans la société sénégalaise dans son ensemble. La réapparition de chansons d'amour dans le rap sénégalais pointe aussi à des changements de statuts des artistes rap eux-mêmes, plus fréquemment à même de se marier et de fonder une famille, ou à collectionner les petites amies en raison de leur statut de « stars ».

La multiplication des rappeuses féminines et des débats sur la place des femmes dans les métiers du rap interroge aussi la transformation de ces masculinités à l'œuvre.

## 2. Femmes et féminités dans les métiers du rap

Partant du constat de la prédominance du masculin dans le rap, de nombreuses études se sont penchées sur les représentations des femmes dans le rap (Hobson et Bartlow 2007), mais aussi sur l'agency des femmes impliquées dans la production de ces représentations, qu'il s'agisse de rappeuses (Thomas 2009 ; Oware 2009 ; White 2013) ou de femmes, choisies pour leur physique, qui apparaissent dans les clips vidéo et qu'on désigne communément les *video vixen* (Ramdani 2011 ; Balaji 2010). Cette prise en considération de l'agency des femmes, au sein de l'analyse d'un genre musical majoritairement décrit sous l'angle de la domination du masculin, a permis de défendre une vision du rap comme moyen possible d'émancipation (Keyes 2000) et nouvel horizon du féminisme (Pough 2007).

Peu d'études s'intéressent, en revanche, aux difficultés rencontrées par les femmes dans les métiers du rap, et des stratégies qu'elles utilisent pour être crédibles en tant que femmes dans cet univers masculin (Aterianus-Owanga 2016).

Dans leur revue de la littérature sur « genre en musique », Prévost-Thomas et Ravet (2007) s'intéressent aux recherches qui se sont attachées à mettre en lumière la place des femmes dans les métiers de la musique et retiennent quelques grands axes : la question de la création musicale au féminin, les difficultés affrontées par les femmes dans le travail artistique et finalement, la question de

---

<sup>288</sup> Dans la salle Pullman du Dock Eiffel dans laquelle avait lieu le concert, les espaces VIP étaient accessibles par deux escaliers qui partaient depuis la fosse. Il était ainsi très facile d'observer pendant le concert qui se rendait ou non à l'espace VIP.

<sup>289</sup> Pour un exemple, voir (En ligne) <http://terangactu.net/18-photos-revivez-rap-galsen-dock-haussman-de-paris/>

la voix parlée et chantée comme marqueur, de pratiques, d'usages et de représentations sociales, inscrit dans la binarité féminin/masculin.

Au Sénégal, si des femmes exercent divers métiers du rap (choristes, danseuses, DJ, rappeuses, managers), elles sont fortement minoritaires, et même absentes des métiers techniques (ingénieur du son, technicien du son, producteur), un constat partagé par Armstrong (2005) au sujet de la musique techno. Selon elle, « en tant que domaine essentiel d'une masculinité construite socialement, la technologie agit comme une sorte de "garde-barrière" » (34).

Au Sénégal, le hip-hop est principalement considéré comme un passe-temps de jeunes hommes, destiné à être abandonné avec les responsabilités qui viennent avec l'âge. Malgré la légitimité montante des rappeurs (Niang 2013), le rap est encore majoritairement considéré comme une musique transgressive dont la pratique est davantage tolérée chez les hommes que chez des femmes appelées à élever les enfants. L'analyse de Awa Diop (2012) montre ainsi comment la transgression est associée à l'expression d'une certaine masculinité, ce qui induit aussi une intensification du contrôle moral quand il y a confrontation à la transgression féminine. L'expression wolof « *liggey y ndey aña doom* » (« le travail d'une femme se reflète dans le comportement de ses enfants ») illustre comment la reproduction sociale, à travers l'éducation des enfants, est pensée comme une tâche généralement dévouée à la femme. C'est sur cette croyance que repose par exemple la fondation de dahiras féminines mourides, consacrées à la mère de Cheikh Ahmadou Bamba, Mame Diarra, consacrée comme mère exemplaire en raison de la sainteté de son fils (Evers Rosander 2003). C'est sans doute la raison pour laquelle les femmes sont davantage soumises au contrôle social : la transgression faite par une femme, en facilitant la transgression future de ses enfants, représenterait une menace plus grande pour la reproduction de l'ordre social. La transgression revendiquée par les rappeurs comme acteurs du changement social n'est ainsi pas encore admise quand cette même transgression est réalisée par une femme. Ces notions interrogent aussi la question de la prise de parole féminine dans l'espace public, qui peut elle aussi être perçue comme transgressive.

Quand j'ai interrogé des rappeuses sénégalaises sur leurs débuts dans le rap, elles ont toutes dit que leurs familles pensaient que le rap était pour les hommes. L'une d'entre elles m'a parlé des réactions de sa tante (qui l'avait élevée) chaque fois qu'elle disait qu'elle allait rapper :

Ma tante me disait : « Toi tu es folle ». Tu vois ? « Comment peux-tu choisir une musique comme le rap ? Tu es une femme ».<sup>290</sup>

Il est devenu clair au cours de mon travail sur le terrain que les femmes font également face à des obstacles spécifiques à la réussite dans cette industrie. D'abord, les femmes sont généralement considérées comme moins talentueuses que les hommes. Ensuite, sur la base de mes observations sur le terrain, les rappeuses étaient majoritairement absentes ou fortement minoritaires dans les programmes de radio et de télévision dédiés au rap, ainsi que dans les concerts. Sur les 27 concerts et événements auxquels j'ai assisté au Sénégal et à l'étranger sur le rap sénégalais, seuls 9 comptaient au moins une rappeuse (à l'exception des événements dédiés spécifiquement aux femmes dans le rap sénégalais). De ces 9, seulement 2 comptaient plus d'une femme, l'un étant le concert de la rappeuse Toussa et l'autre étant organisé par un programme du département d'État américain. Autrement dit, aucun concert organisé par un rappeur ne comptait plus d'une rappeuse invitée.

Comme l'a déclaré Buscatto (2008a) pour les femmes musiciennes de jazz, les défis pour les femmes dans le rap sénégalais peuvent également être résumés comme se rapportant à tenter (la

---

<sup>290</sup> Déesse Major. 2015. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 26.01.2015

pratique du rap), entrer (s'engager dans une pratique artistique) et rester (construire une carrière artistique sur la longue durée).

Malgré ces obstacles spécifiques, certaines femmes artistes ont réussi à établir une carrière. En 2017, la rappeuse Moona devient la première artiste sénégalaise à signer un contrat avec Sony Music Entertainment. Au cours des cinq dernières années, de nombreuses autres femmes ont émergé dans la musique rap et les disciplines liées au hip-hop : Toussa, OMG, Mamy Victory, Mina La Voilée, Eve Crazy, le groupe de rap féminin GOTAL, la graffeuse et interprète de slam Zeinixx, DJ Zeyna, DJ Nina et d'autres encore. Une grande partie d'entre elles a bénéficié de formations ou de programmes d'échanges culturels mis en place par l'association Africulturban pour la promotion des femmes dans le hip-hop (voir plus bas).

Dans ce milieu majoritairement masculin, les artistes femmes sont généralement parrainées par un artiste masculin, dans un fonctionnement similaire à celui décrit par Aterianus-Owanga (2016) pour le Gabon. Les trois rappeuses qui ont participé à la recherche ont ainsi été soutenues par un homme : le producteur et rappeur Fou Malade pour Déesse Major, le rappeur Awadi pour Moona et le rappeur PPS pour Toussa. Dans les trois cas, ces appuis, même temporaires, ont permis à ces trois rappeuses d'acquérir une crédibilité à travers le soutien d'un mentor mieux positionné qu'elles dans les réseaux du rap sénégalais. Les faveurs sexuelles que des parrains masculins exigeraient en échange de leur soutien ou de leur mise à disposition de ressources font partie de rumeurs largement répandues. Si quelques femmes ont évoqué des expériences de harcèlement dans les médias et dans leurs chansons, aucun homme n'a été accusé.

Le parrain peut en tout cas avoir un rôle décisif dans la direction artistique d'une artiste. Dans le cas de rappeuse Déesse Major, son parrain, Fou Malade, lui aurait conseillé de cultiver une apparence féminine et de parler de thèmes relatifs à la femme, afin de se différencier de la plupart des autres rappeuses. Voici le récit qu'elle fait de cette rencontre au studio Youkounkoug dont Fou Malade est le propriétaire lors de l'enregistrement d'une compilation :

Quand je suis venue pour enregistrer le son, j'ai enregistré 4 mesures. Fou Malade quand il a entendu le son, il m'a dit : « tu es qui ? » je lui ai dit « moi je suis Déesse ». Il m'a dit : « tu as du style ». Moi j'avais rasé ma tête tu vois. D'habitude je rase ici, je crêpe au milieu et tout. J'avais rasé ma tête. Il m'a dit : « tu as du style et tu es féminine et tout, tu t'habilles comme une fille, tu es féminine, tu es différente des autres filles qui s'habillent comme des garçons et aussi tu as du style, pourquoi pas te professionnaliser, faire quelque chose. » Je lui ai dit « non je travaille avec Ama Diop, j'ai déjà enregistré une chanson qui s'appelle Assalamaleikum c'est ça que je dois faire une, euh la vidéo pour me faire connaître ». Il m'a dit : « donne-moi le son je vais écouter ». Il m'a donné rendez-vous le lendemain, il m'a mis en rapport avec son frère, il m'a dit « demain à 16 h viens au studio j'appelle mon frère on va écouter ce que tu fais. » Le lendemain je suis venue, avant 16 h j'étais là-bas. Je suis venue (rires) parce que tu sais j'avais (le stress ?) surtout quand je vois Fou Malade. Avant quand je voyais Fou Malade j'avais tellement envie de lui rencontrer. Le truc que je t'explique c'était en 2012 que je t'explique comme ça. J'avais envie de rencontrer Fou Malade. Quand je l'ai rencontrée, il était tellement modeste, très cool, il m'a dit : « demain à 16 h », très spontané. « Demain à 16 h tu viens ». Avant 16 h j'étais là-bas, parce que comme je vois il était intéressant et tout. Je me suis dit que c'est un plaisir de faire quelque chose avec lui. J'ai, après son frère est venu, il m'a dit : « fais-moi écouter ton son Assalamaleikum ». Quand il a entendu le son que j'ai fait avec Ama Diop, il m'a dit : « le son est très nice. » Et c'était du slam, du slam mélangé à du rap. Le son était très nice et très engagé. Mais il m'a dit « c'est tellement hard, c'est hard quoi. C'est du hardcore. Pourquoi en tant que fille je veux faire du hardcore ? » Il m'a dit « Assalamaleikum garde ça pour ton album tu vas mettre ce son dans ton album, mais pour ton premier single, si tu veux sortir, les Sénégalais te connaissent pas, fais quelque chose de plus féminin, que ça soit pas hardcore. Tu es une femme, chantes quelque chose qui parle de la femme, pour sortir ton premier single. » Je lui ai dit : « ah bon ». Il m'a dit :

« t'as un texte qui parle de la femme ? » J'ai dit oui. Je lui ai montré il a dit « c'est bon, mais change ça change change change change ». Il a dit à son frère : « essaies de faire un beat », son frère a fait le beat, le beat était très nice j'ai adoré. Il m'a dit : « écris le texte, écoute le beat tu écris le texte, tu fais une chanson qui parle de la femme. » J'ai écrit le texte. Quand j'ai écrit, il m'a dit : « change ça change ça change ». J'ai beaucoup changé il m'a dit : « c'est ça le texte. Essaie de parcourir ça, après tu l'enregistres, je dois aller en voyage demain, je pars aux États-Unis, mais tu peux enregistrer avec mon technicien. » Il m'a laissé là-bas j'ai composé le son je l'ai enregistré.<sup>291</sup>

Le discours rapporté de Fou Malade sur la mise en scène de la féminité de Déesse Major aux buts de se faire connaître par le public rejoint d'autres prescriptions sur l'expression de la féminité acceptée dans le rap. Aux yeux de nombreux témoignages, il était important pour les artistes hommes que les femmes artistes « s'habillent comme des femmes » :

(> Flexo) : Le hip-hop n'a pas de sexe.

(> PPS) : c'est vrai

(> Flexo) : sois une fille

(> PPS) : reste une fille. (...) elle elle (rappeuse A) est plus un peu sexy que (rappeuse B). (rappeuse B) elle est masculine quoi.<sup>292</sup>

Lors de notre rencontre, la rappeuse Moona fut rappelée par son ingénieur du son pour reprendre un couplet, dont le débit était jugé trop « agressif ». Dernier exemple, en juin 2018, lorsque le directeur du Festa 2H, Amadou Fall Ba me fit écouter le dernier morceau d'une rappeuse sur son téléphone portable. « J'aime bien », me dit-il, « mais qu'est-ce qu'elles ont à rapper comme des hommes ? ». L'apparence, la manière de rapper ainsi que le talent des femmes sont ainsi jugés à l'aune de la prédominance masculine pensée comme normale dans une binarité, conçue comme complémentaire, entre masculin et féminin.

Dans cette configuration, les rappeuses à l'allure « masculine » sont marginalisées tandis que la même stratégie, adoptée dans d'autres contextes, par exemple chez Casey en France et chez KTgorique en Suisse, a permis, selon ces rappeuses<sup>293</sup>, de s'affirmer dans un milieu masculin en montrant leur capacité à ne pas correspondre à leurs assignations de genre, et d'être assimilées à des hommes. Les rappeuses au Sénégal sont ainsi renvoyées à leur sexe biologique et sont acceptées en tant que femmes dans le rap tant qu'elles correspondent à leurs assignations de genre. Par exemple, Toussa, par sa façon de s'habiller jugée trop masculine, apparaîtrait comme « trop féministe » en raison du refus de l'artiste à se conformer à certains canons du hip-hop sénégalais et aux catégories genrées prescrites par la société islamique (Neff 2015). La rappeuse a réussi, pendant un temps, avant son clash avec OMG, à fédérer un réseau solidaire de femmes sur la scène rap en faisant partie du groupe féminin GOTAL, et en créant son propre studio à Guédiawaye, dont le nom est Fam, faisant référence à la fois au mot « femme » et à la famille.

En revanche, la mise en scène de la rappeuse en tant que « femme émancipée » constitue l'expression de la féminité la plus acceptée par les acteurs du rap. Cette émancipation se manifeste par la capacité de la femme à « s'imposer » par le travail et le talent, sans avoir pour autant besoin d'un

<sup>291</sup> Déesse Major. 2015. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 26.01.2015

<sup>292</sup> PPS 2014. Entretien avec l'auteur. Rufisque, Sénégal. 10.10.2014

<sup>293</sup> Ces deux artistes se sont exprimées sur ces questions au cours de la conférence « Les voix féminines engagées dans le rap ». Urban Women Day. Festa 2 H. Institut français/Dakar, Sénégal. 10.06.2015

référent masculin. Selon Moona, le système de parrainage, qui est pourtant une des seules voies pour une femme artiste de se faire connaître, équivaut ainsi à une mise sous tutelle :

ici, les femmes quand elles quittent la tutelle du papa, c'est pour aller sous la tutelle du mari, c'est-à-dire que même la femme se conçoit toujours sous tutelle. C'est pour ça quand elle vient dans le milieu du hip-hop, elle se met aussi sous tutelle. Moi, Didier (Awadi, rappeur sénégalais), quand tu vois les rapports qu'on a, Didier parfois il me dit « eh je suis pas ta nounou hein », chaque fois que je lui demande des trucs. C'est parce que c'est quelqu'un qui te forme, il te donne pas du poisson, mais il t'apprend à pêcher. Et je pense que l'éducation fait que y'a beaucoup de femmes qui attendent qu'on leur donne le poisson. Et moi je suis une Amazone. Je suis née je suis grandie au Bénin, je suis une amazone. Donc je suis toujours allée chercher mon poisson. (Rires)<sup>294</sup>

Une autre dimension de l'expression de cette émancipation proviendrait de la capacité de la femme à repousser les sollicitations sexuelles et à rester professionnelle. Les femmes qui ont fait leur place sur la scène rap, comme Ina d'Africulturban ou Kenaïcha Sy du label Wakh'art Music sont ainsi décrites comme ayant du « caractère » et comme sachant remettre en place les hommes qui dévièrent des attitudes professionnelles.

D'autre part, si le mariage est reconnu comme une contrainte pour la poursuite de la carrière des femmes — de nombreux hommes, même quand ils sont eux-mêmes artistes, refusant que leur femme poursuive cette activité — l'échec de la carrière artistique est imputé aux femmes qui ont succombé à la prescription du mariage. Selon Moona, s'il n'y a pas davantage de femmes dans le hip-hop, c'est parce que beaucoup préfèrent arrêter par peur de ne pas pouvoir trouver un bon mari. En d'autres termes, les femmes qui ne s'établissent pas comme des artistes reconnues sont accusées de préférer rentrer dans le moule plutôt que de s'émanciper de ses normes sociales aux fins de poursuivre une carrière artistique qui les place dans une situation de marginalité et de vulnérabilité.

La figure de la « femme émancipée » a ainsi l'avantage, pour les acteurs du rap masculins, de ne pas s'attaquer frontalement aux inégalités de genre en montrant comment certaines femmes peuvent réussir, à force de talent et de travail, sans provoquer de changements plus larges sur le fonctionnement de la scène rap et sans remettre en question les hiérarchies du genre. Cette même dynamique transparaît de Urban Women Week, festival de promotion des femmes dans le hip-hop qui a lieu chaque année pendant une semaine autour du 8 mars. Le festival est organisé depuis 2014 par Ina, la seule femme de l'équipe permanente de l'association Africulturban.

Depuis sa première édition, l'objectif du festival a été de permettre aux femmes de s'impliquer dans les cultures urbaines et de faciliter « l'expression de soi, la visibilité et la prise de responsabilités dans l'espace public » afin que les femmes puissent « s'investir dans le milieu, le hip-hop, en termes de visibilité, d'expression artistique, de leadership et d'entrepreneuriat » (Ina citée par Black Milk 2016). Cette mission globale facilite l'implication des femmes dans le hip-hop en caractérisant la musique comme un instrument de changement social, en promouvant le rôle des femmes dans la société dans son ensemble.

Les objectifs secondaires d'UWW sont plus directement liés à la promotion des femmes sur la scène musicale rap sénégalaise : découverte de nouveaux talents, aide à la reconnaissance des droits des femmes artistes, inventaire des femmes participant à la culture hip-hop et création d'un réseau pour aider les artistes à devenir plus « professionnelles » et à commercialiser leurs produits. En donnant aux rappeuses un espace sûr pour s'exprimer, le festival reconnaît et visibilise la présence des femmes. De cette façon, il contribue à renforcer la légitimité des femmes dans le hip-hop. Le festival est aussi

---

<sup>294</sup> Moona. 2015. Entretien avec l'auteur. Amitié 2/Dakar, Sénégal. 20.01.2015

un lieu où l'information et les ressources sont partagées. Enfin, le festival a pour objectif de favoriser l'autonomie des artistes femmes en leur procurant des modèles féminins, à travers le coaching de leadership.

Malgré ces objectifs, l'équipe du festival se distancie de manière récurrente d'un engagement « féministe ». Lors de la conférence de presse du festival en 2018, Ina a déclaré que le festival n'avait pas pour but de « rivaliser » avec les hommes ou de « séparer les hommes et les femmes », mais de promouvoir la représentation et l'expertise des femmes. Le message a été répété tout au long de la conférence de presse, apparemment en réponse aux critiques négatives attendues inévitablement de la perception de l'évènement comme étant « pour » les femmes.

Le festival, bien qu'associé à des initiatives internationales visant à promouvoir l'égalité des sexes dans le secteur de la musique<sup>295</sup>, reste fermement ancré dans les significations nationales de ce que la promotion de la femme devrait impliquer. Cet ancrage est principalement signifié par une rupture avec un mouvement féministe interprété comme étant un discours exclusif pour les femmes, basé sur une guerre entre les femmes et les hommes et d'inspiration occidentale.

Dans un entretien avec Thérèse Locoh et Isabelle Puech, la militante sénégalaise des droits des femmes et universitaire Fatou Sow partage les défis d'être féministe au Sénégal :

La question des inégalités entre les hommes et les femmes était longue à venir, les femmes africaines n'étaient pas prêtes à la tenir en public, contre l'exploitation coloniale et postcoloniale. Le discours « contre les hommes » était perçu comme un discours contre l'Afrique, contre les valeurs culturelles africaines (Fatou Sow dans Locoh et Puech 2008 : 12).

Elle explique également comment le féminisme africain a progressivement émergé à travers deux revendications : le droit pour les femmes africaines de parler de leurs propres conditions ; et la sensibilisation aux différences de réalités et de priorités entre les femmes africaines et occidentales.

Dans le discours des acteurs du rap, ces différences de « réalités » entre femmes occidentales et femmes africaines sont évoquées pour justifier les obstacles posés à l'égalité de genre en Afrique. Selon ces discours, les femmes africaines ne disposeraient pas de suffisamment de compétences ni de qualités personnelles pour réclamer leur place au sein de la société. Il s'agirait de « conquérir » sa place et non de se la voir « offrir », un combat que les acteurs du hip-hop estiment avoir accompli.

L'émancipation des femmes par la musique rap est ainsi conçue en continuité avec les luttes féministes africaines, sous l'angle de la promotion des relations d'interdépendance, de complémentarité et de partenariat entre hommes et femmes, sans viser à la remise en cause de la domination masculine. Ainsi le Conseil sénégalais des femmes (CoSEF) préfère-t-il parler de lutte pour « l'équité des genres » plutôt que de lutte « pour l'égalité des genres ».

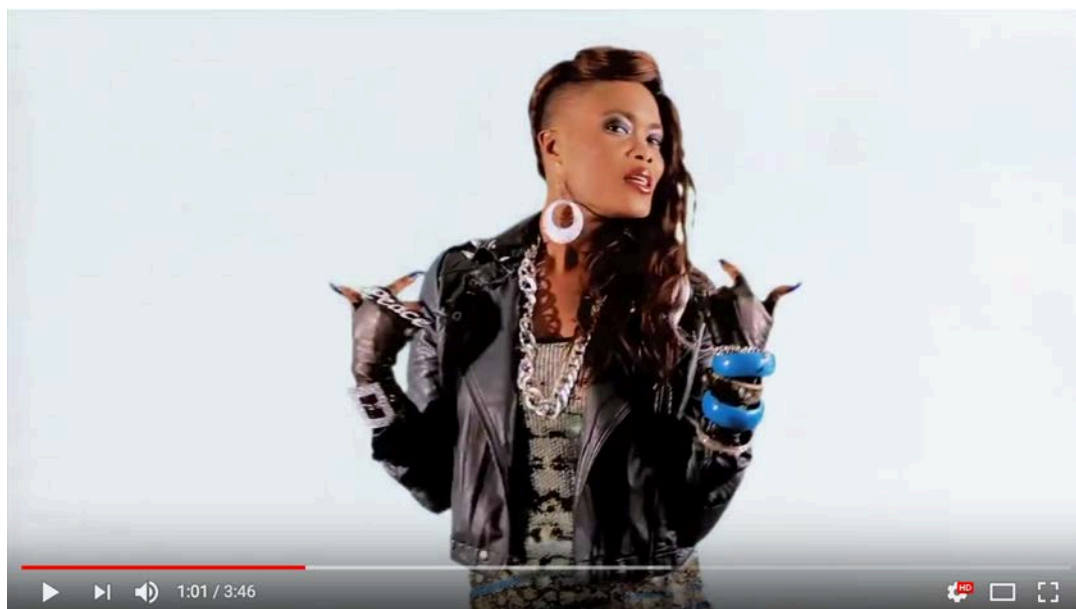
En d'autres termes, l'affirmation des masculinités et des féminités par le rap sénégalais s'inspire des figures idéales de l'« homme sénégalais » et de la « femme sénégalaise ». Comme défendu par Mwangi (2004) au sujet du rap en Afrique de l'Est, l'affirmation des masculinités est centrale à l'affirmation d'une identité nationale par la musique. Dans la prochaine partie, j'explore comment les discours sur le genre et la sexualité sont utilisés dans le cadre d'affirmation d'un modèle national.

---

<sup>295</sup> En 2017, le festival se joint par exemple à l'initiative de l'ONG danoise FreeMuse, qui dédie la journée Freedom Music Day, un évènement international qui célèbre chaque année la liberté d'expression dans la musique, à la cause des femmes dans le musique.

### 3. « Nous contre eux » : les controverses de Déesse Major et Wally Ballago Seck

Déesse Major est une rappeuse qui se distingue par un look « féminin » et à la mode au Sénégal : crâne rasé sur les côtés, chevelure lissée et blonde, bas résille, talons aiguilles, ongles manucurés et blanchissement de la peau<sup>296</sup>. Son look est valorisé par rapport aux autres rappeuses, généralement jugé trop « masculin ». C'est d'ailleurs sur cette base qu'elle se décrit comme « féministe »<sup>297</sup>.



Capture d'écran 10. Extrait du clip de Déesse Major, « Mu Nice ». YouTube.

En octobre 2014, la rappeuse est invitée dans le cadre du Show Of The Year, concert de rap organisé chaque année autour du rappeur Nitdoff. Présente au concert, mais n'étant pas restée jusqu'à la prestation de Déesse Major, survenue au petit matin, c'est par les médias et les déclarations d'autres artistes lors de nos conversations que j'ai eu connaissance de la polémique provoquée par l'habillement porté par la rappeuse. Selon ces témoignages, la tenue de Déesse Major était décrite comme indécente et osée.

<sup>296</sup> Le blanchissement de peau, « xessal », réalisé au travers de crèmes éclaircissantes est combattu par de nombreux acteurs pour les dommages sanitaires qu'il entraîne. Néanmoins, l'usage de ces crèmes est symptomatique du teint clair comme symbole de beauté.

<sup>297</sup> Déesse Major. 2015. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 26.01.2015



Figure 3. Déesse Major au Show off the Year. Senego.com

Sur Internet, les commentateurs étaient divisés entre, d'une part, ceux qui l'accusaient de ne pas tenir compte des réalités sénégalaises en s'habillant « comme une Américaine », de l'autre ceux qui la soutenaient, minoritaires, en définissant son habillement comme un habillement adéquat dans le milieu artistique.

Des associations religieuses, rassemblées au sein d'un « Comité De Défense des Valeurs Morales au Sénégal », se sont fait l'écho de cette réprobation publique et ont porté plainte contre la rappeuse pour « attentat à la pudeur » et « atteintes aux bonnes mœurs », des délits passibles d'emprisonnement au Sénégal. Les représentants du Comité ont justifié leur plainte dans une déclaration à la presse :

Pour ces délits d'attentat à la pudeur, d'atteinte aux bonnes mœurs et pour avoir profondément heurté nos sensibilités religieuses et morales, nous demandons que la justice soit appliquée à cette chanteuse, qui risque de créer de graves troubles à l'ordre public et d'autres incidents malencontreux si elle ne met pas fin à sa provocation, en heurtant délibérément nos consciences et nos valeurs intrinsèques.<sup>298</sup>

Pour éviter la prison et la fin de ses contrats artistiques, elle a accepté de présenter ses excuses publiquement pour la tenue portée ce jour-là. Cependant, afin de ne pas renoncer à l'image sexy qu'elle s'était construite, elle m'a confié avoir en réalité personnellement renoncé à porter uniquement le vêtement incriminé durant cette prestation. Par son habillement, Déesse Major joue volontairement sur une image sexy de la femme qui la place du côté des figures féminines transgressives qu'Awa Diop (2012) nomme « les scandaleuses ». Ce qualificatif désigne des femmes dont le comportement est jugé

<sup>298</sup> Dakaractu. 2014. Attentat à la pudeur et atteinte aux bonnes mœurs : un groupe d'associations porte plainte contre « Déesse Major », [https://www.dakaractu.com/Attentat-a-la-pudeur-et-atteinte-aux-bonnes-moeurs-un-groupe-d-associations-porte-plainte-contre-Deesse-Major\\_a77412.html](https://www.dakaractu.com/Attentat-a-la-pudeur-et-atteinte-aux-bonnes-moeurs-un-groupe-d-associations-porte-plainte-contre-Deesse-Major_a77412.html), diffusé le 29 octobre 2014, consulté le 20 août 2018.



comme transgressant une norme sociale, ici, la bienséance devant caractériser l'apparence de la femme dans l'espace public.

Selon l'historienne Diana Crane, l'habillement est « l'un des marqueurs les plus visibles du statut social et du genre et par conséquent, indique comment les individus, à différentes époques » — y compris donc de nos jours — « ont perçu leur place dans les structures sociales et ont négocié les frontières de leur statut social » (Crane 2000 : 1). Rajoutons que l'habillement peut aussi apparaître comme significatif de l'âge, la sexualité, la nationalité, la pratique religieuse, de modes de vie. Selon Diop (Op. Cit.), un modèle féminin idéalisé s'exprime au Sénégal à travers l'habillement comme instrument de mesure de la vertu féminine. L'injonction au port de l'habillement traditionnel se pratique différemment selon les circonstances — elle est par exemple extrêmement présente lors des cérémonies religieuses — l'âge — les écarts à la norme sont le plus souvent tolérés chez les jeunes filles — et le statut — l'habillement des femmes mariées étant plus contrôlées que les autres. Si ce modèle mobilise différents référentiels avec des apports à l'Islam et au modèle culturel wolof, cette représentation est aussi surtout nationale, voire nationaliste (Diop Ibid.). L'exemple qui suit adresse la façon dont les normes vestimentaires régissent aussi l'expression de l'idéal national masculin.

La mode *pinw* désigne une mode masculine diffusée par les chanteurs de mbalax. Pantalons serrés, t-shirts près du corps, accessoires extravagants et clinquants font partie des pratiques vestimentaires de cette mode très populaire auprès des jeunes.

En janvier 2016, l'artiste de mbalax Wally Ballago Seck, fils de la star Thierno Seck, raconte, dans son dernier clip, l'histoire d'un prince tombé amoureux d'une femme de ménage. Dans son costume trois-pièces, il tient négligemment par la main ou posé à côté de lui un sac Gucci, supposé représenter la richesse et le raffinement de l'héritier princier.

Suite à la sortie du clip, des photos d'hommes portant des sacs à main sont diffusées sur les réseaux sociaux. Par le port d'un accessoire féminin, le sac, l'artiste est accusé de faire la promotion de l'homosexualité et de la « culture gay » (Touré 2016). On reporte dans la foulée des incidents de jeunes hommes portant des sacs agressés par une foule en colère (Ndiaye 2016).

Au Sénégal, l'homosexualité<sup>299</sup> est passible, selon l'article 319, paragraphe 3 du Code pénal, d'une sentence de prison allant jusqu'à 5 ans et d'une amende de 100 000 FCFA à 1 500 000 FCFA (=de 150 Euros à 2300 Euros). Les homosexuels sont désignés par l'appellation dénigrante et discriminatoire de *goor-jigeen*<sup>300</sup> (soit littéralement homme-femme). Broqua (2017) retrace l'histoire de cette appellation. Originellement, le *goor-jigeen* désignait un « homme biologique, paré de vêtements et d'attributs féminins (maquillage, dépigmentation de la peau, etc.), agrégé au monde des femmes, principalement celles de la haute société (et qui) occupait au Sénégal, durant la majeure partie du XX<sup>e</sup> siècle, la fonction de maître de cérémonie lors de mariages ou de baptêmes par exemple, notamment grâce à son savoir-faire culinaire (...) Il se chargeait plus ordinairement d'égayer le quotidien de ces dames, en empruntant certaines de leurs manières et façons d'être, mais aussi de les conseiller » (Broqua Ibid : 169-170). Pour cet auteur, c'est la visibilisation et la médiatisation de l'homosexualité à partir des années 90 qui a entraîné une association entre le port d'attributs féminins

---

<sup>299</sup> La question des droits des personnes LGBTQIA (lesbiennes, gays, bisexuelles, transgenres, queer, intersexes et asexuelles) ne semble être énoncée au Sénégal que sous l'angle de l'homosexualité. C'est en effet cette dernière qui semble plus directement mettre en danger un idéal de société fondé sur un modèle wolof et islamique patriarcal et hétéronormatif. Si les femmes qui ne se sont pas engagées dans une relation hétérosexuelle stable à un âge avancé peuvent être soupçonnées d'être lesbiennes, cette question n'est pas aussi politisée que l'homosexualité.

<sup>300</sup> Selon Niang et al. (2003), les hommes qui ne s'identifient pas à leur catégorie de genre se désignent eux-mêmes comme *ibbis* et *yoos*, *ibbis* désignant les hommes qui « tend to adopt feminine mannerisms and be less dominant in sexual interactions » tandis que « Yoos are generally the insertive partner[s] during sex and do not consider themselves to be homosexuals » (2003 : 505).

chez un homme et la pratique d'une sexualité particulière, d'où l'association entre la mode *pinw*, jugée comme efféminée, et la pratique de l'homosexualité.

Comme ailleurs sur le continent africain, l'homosexualité est faussement perçue comme endogène (Aarmo 1999). Pour Gning (2013), le rejet de l'homosexualité au Sénégal apparaît alors comme « nécessaire à la revendication d'une identité nationale sénégalaise » (23). La popularité de la mode *pinw* est expliquée par une perversion de la jeunesse sénégalaise, influencée par des modes venues de l'Occident, un Occident dans lequel l'homosexualité serait acceptée et même promue. À plusieurs reprises, lors de la rencontre du président sénégalais Macky Sall avec ses homologues occidentaux, et alors qu'il était interrogé sur les droits des homosexuels au Sénégal, Macky Sall a exprimé ses réticences à une dépénalisation de l'homosexualité et a appelé à respecter les « croyances » et les « convictions » des Africains<sup>301</sup>.

Wally Seck a expliqué qu'il portait un « cartable », et non pas un sac, dans le clip, comme accessoire de « mode » et que son goût de la mode lui venait d'Italie où il avait passé une partie de sa vie avant de développer sa carrière au Sénégal. Finalement, pour faire taire la polémique, l'artiste a entrepris de découper un sac de façon publique, pour signifier son rejet de l'homosexualité.

La façon dont le journal télévisé Rappé relate les événements renseigne sur l'interprétation de cet événement par des rappers :

Le Sénégal serait victime de terrorisme sexuel/attaqué par des femmes sexuelles et par des hommes sexuels/

On connaissait les extrémistes de Daech ou Boko Haram/voici maintenant les efféminés du groupe sakku haram/

(...)

Mais la goutte d'eau qui a fait déborder le/sac c'est bien le cartable de Wally Ballago Seck/

Est-il victime de trop de buzz ou victime de la mode ? /pour certains il abuse, bientôt il mettra une robe/

(le beat change ici pour reprendre le beat de la chanson « Coller la petite » de l'artiste camerounais Franko)

Mon ami je dis hein/tu n'entends pas le bruit ? /

Il est décrété que/certains accessoires appartiennent aux filles/

(...)

Tous les hommes avec un sac efféminé/ont l'obligation de le découper/

Si tu veux faut le garder/mais si tu te fais chopper/

Même la police ne pourra pas te sauver/les plus chanceux sont hospitalisés/

Si tu veux la paix/fais comme Wally/

Suis son conseil/et puis fais comme lui/

Récupère-moi le sac/vide-moi le sac/

Dépose-moi le sac/et maintenant coupe-moi le sac ! /<sup>302</sup>

Les paroles du Journal Télévisé Rappé, clairement homophobes, semblent pourtant traiter avec dérision des réactions disproportionnées que le port d'un sac a provoquées. Cette touche humoristique provient notamment de la superposition des paroles avec le rythme de la chanson « Coller la petite<sup>303</sup> »,

<sup>301</sup> Itélé. « Macky Sall est l'invité de 18h politique. Sénégal les droits humains » <https://www.youtube.com/watch?v=rMpNdZ4mAOc>

<sup>302</sup> Xuman. 2015. *JTR Saison 3 Edition spéciale: Na Goré*. Natty Dread Edutainment/Level Studio (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=DjKUJHQv-1c>. Transcription en annexe.

<sup>303</sup> La chanson a été interdite à la vente, à la diffusion et à la promotion par le gouvernement camerounais, ce qui a eu pour conséquence d'accroître sa popularité. A ce jour (août 2018), la chanson, disponible sur Youtube, a été visionnée plus de 50 millions de fois. Franko. 2016. « Coller la petite ». Wagram Music (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=LndrL0LJgrs>

une chanson d'un artiste camerounais suggérant à son auditeur masculin de « coller la petite » en discothèque, à savoir de se frotter à son partenaire de danse féminin. Le message du Journal sous-tend l'impossibilité des artistes de faire entendre des voix critiques au sujet de l'homosexualité<sup>304</sup>. Le rejet par les rappeurs de l'homosexualité a déjà été commenté par Moulard-Kouka (2008 : 355) : « les rappeurs, 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. » Interrogé par TV5 monde<sup>305</sup>, Wally Seck a expliqué son geste et la réaction des Sénégalais :

(>Wally Seck) : C'est normal, y'en a qui disent que c'est un sac de femme, c'est qu'ils comprennent pas. Donc, à un moment donné, ils ont touché un point sensible. Mon guide spirituel, mon très cher marabout Cheikh Ahmadou Bamba *Khadimoul Rassoul* (« Serviteur du Prophète »), c'est ce qui m'a poussé à déchirer le sac (...)

(>Journaliste) : vous vouliez pas de polémique, mais au fond vous ne regrettez rien

(>Wally Seck) : non j'ai jamais regretté d'avoir porté un sac parce que je sais que c'est un sac d'homme

(>Journaliste) : mais pourquoi est-ce si gênant d'être différent ?

(>Wally Seck) : parce que on est africains. (...)

(>Journaliste) : C'est-à-dire qu'on peut pas tout faire ?

(>Wally Seck) : tu peux pas tout faire quand tu es artiste. Ils confondent des fois la personnalité et le personnage

(>Journaliste) : mais ça montre aussi que les homosexuels ont du mal à afficher leur différence (...)

(>Wally Seck) : non, chez nous, c'est interdit, les homosexuels<sup>306</sup>

Déesse Major comme Wally Seck ont eu une réaction comparable à ces attaques, en choisissant d'afficher leur respect des convictions religieuses sans pour autant se contraindre à modifier leur comportement de façon durable. Pour Déesse Major, la polémique liée à son habillement est expliquée au regard des limites de la création artistique au Sénégal :

En fait nous on est des artistes, aussi on est Sénégalais dans un pays où les gens n'essaient pas de faire la part des choses. L'artiste et la personne. Le personnage et la personne. Nous on est artistes on joue un rôle. (...) Mu nice c'est une chanson un peu sexy, wow, qui provoque et tout. C'était ça le style de Déesse qui est un peu provocatrice tu vois. Trop sexy et tout, parce que Mu nice, Mu nice parlait de ça. Il fallait que je m'habille comme ça, il fallait que je joue le rôle.

Comme Wally Seck, Déesse Major effectue une distinction entre la personnalité et le personnage, entre la personne et l'artiste. Aux yeux des artistes, ces polémiques sont révélatrices de l'injonction de l'artiste à se conformer aux attentes sociétales et semblent mettre en tension deux définitions de l'artiste : celui qui fait réfléchir par la provocation, en adossant au besoin les traits d'un personnage, et

---

<sup>304</sup> Le journal télévisé *rappé* avait lui-même été accusé de faire la promotion de l'homosexualité car Keyti avait déclaré qu'il ne verrait pas d'inconvénient à laisser un homosexuel s'exprimer dans le cadre du journal. Le soutien financier d'OSIWA au journal est apparu comme un argument supplémentaire pour illustrer la main-mise d'intérêts étrangers dans le positionnement du journal et donc comme renforçant ses soupçons. Leral.net. 2013. Keyti : « Les défenseurs des Homos ont droit à la parole au JT Rappé » (En ligne) <http://www.leral.net/Keyti-Les-defenseurs-des-Homos-ont-droit-a-la-parole-au-JT-Rappea92965.html>

<sup>305</sup> TV5 Monde. 2015. L'Invité : Wally Seck, Emission du 8 février 2016 (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=mejErAVcS7U>

celui qui se veut représentatif de sa société. À travers le prisme de la dimension symbolique du vêtement sur l'identité de genre, cette polémique révèle les tensions rencontrées entre inscription dans le référent national et volonté d'insertion dans le monde. Si, comme le réclament ces deux artistes, l'artiste devrait pouvoir apparaître comme un personnage excentrique dont la singularité transparaît aussi dans son habillement (Heinich 2012), la réaction médiatique, artistique et populaire qu'ils ont suscitée, témoigne du contrôle social exercé sur les comportements artistiques. Dans ce contexte, les positionnements des artistes de rap expriment leur volonté de s'inscrire dans les normes acceptées de ce qui est jugé « sénégalais » ou non.

Le rappeur Simon a par exemple écrit plusieurs chansons sur cette question vestimentaire. Dans le clip vidéo<sup>307</sup> de la chanson « mode pinw », le rappeur Simon Kouka déclame son message en dévisageant un homme habillé en mode *pinw* dans un magasin de vêtements. Puis devant une salle de classe, un homme et une femme sont montrés portant le même vêtement. Les hommes présents dans la salle se moquent de l'homme, lui jettent des objets et le bousculent. Tel que cela apparaît dans le clip, le port vestimentaire associé au rappeur est présenté comme normal tandis que les hommes habillés en mode *pinw* sont ridiculisés et agressés pour leur apparence vestimentaire.

Un message similaire peut être trouvé dans le clip « Mbalax dé na »<sup>308</sup>, que l'on peut traduire par « le mbalax est mort », où est mise en scène l'agression physique d'un homme habillé en mode *pinw*. Le rappeur le tire par l'écharpe qu'il porte autour du cou. On le voit peu après, couché par terre. À la fin du clip, l'ancien *mbalaxman* est habillé en rappeur.

Après la sortie de sa chanson « sacs yi » (« les sacs ») en réaction à la polémique du port de sacs par des hommes, Simon déclarera au journal d'investigation Enquête :

C'est une manière d'alerter et de dire qu'au Sénégal, on a nos propres réalités. On n'est pas en France ou aux États-Unis où on a légalisé l'homosexualité. On est certes un pays laïc, mais qui croit en Dieu et qui a des valeurs. Donc, ce sont ces valeurs-là que nous voulons préserver pour dire que l'on n'acceptera aucunement une certaine dépravation des mœurs. (...) Nous ne devons pas être les seuls dans ce combat pour la préservation de nos valeurs.<sup>309</sup>

Se greffant aux chefs religieux, le rappeur Simon se présente ainsi, et les artistes rap à travers lui, comme gardien de l'ordre moral ou selon la formule de Becker (1985) comme entrepreneur moral, car il participe à attirer l'attention sur un comportement jugé comme une déviance morale, contribuant au passage à légitimer son propre modèle vestimentaire comme modèle de masculinité. Ces processus montrent comment le rap tente aussi, à travers sa critique du *mbalax*, de se présenter comme une musique sénégalaise, si ce n'est la musique qui incarne le mieux les modèles sénégalais, tout en étant aussi en rupture avec d'anciens modèles.

Si Wally Seck n'a plus été inquiété, pour l'instant, Déesse Major, qui a continué de porter les mêmes tenues sur scène, a été mise en garde à vue en juin 2016 pour les mêmes charges d'accusation. Si la majorité des artistes rap avait critiqué son accoutrement — le rappeur PPS ayant par exemple évité d'apparaître sur scène avec elle alors qu'ils devaient interpréter leur chanson « Gueum sa bopp » —, son emprisonnement a suscité une vague de mobilisations pour sa libération, notamment sur les réseaux sociaux. Elle a finalement été relâchée.

<sup>307</sup> Simon Kouka. 2014. « mode pinw ». *Ababagn batt kagn.* 99 Records. CD (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=FoiMeyKHot4>

<sup>308</sup> Simon Kouka. 2013. « mbalax déna ». *Ababagn batt kagn.* 99 Records. CD (En ligne) [https://www.youtube.com/watch?v=W0Nv\\_lpLzil](https://www.youtube.com/watch?v=W0Nv_lpLzil)

<sup>309</sup> Faye, Aminata. 2016. « Simon sur son nouveau single sacs yi: "je n'ai indexé personne, c'est juste une alerte" » EnquêtePlus, 21 janvier 2016 (en ligne) [http://www.enqueteplus.com/content/simon-sur-son-nouveau-single-"sacs-yi"-je-n'ai-indexé-personne-c'est-juste-une-alerte](http://www.enqueteplus.com/content/simon-sur-son-nouveau-single-)

Pour Déesse Major, sa future liberté artistique repose sur les jeunes générations :

On s'habille tous à la modernité, on porte des pantalons, des cheveux naturels, des trucs parce que c'est la modernité. On est pas obligés, mais on est jeunes. C'est pas obligé, c'est pas obligatoire, mais on est jeunes, on fait ça parce que on aime faire ça. (...) Moi je me dis une artiste doit dépasser son monde. Si t'es dans une génération, tu dépasses pas cette génération t'es pas une artiste. Parce que aujourd'hui je peux faire ça, les gens me critiquent. Mais attends d'ici dix ans. Tu verras ça les Sénégalais vont accepter<sup>310</sup>.

Tout en associant la jeunesse à la modernité, et à une marche vers un progrès, associant le conservatisme actuel à une génération d'aînés, Déesse Major tait l'accueil reçu par sa démarche et celle de Wally Seck par la plupart des acteurs de la scène rap au Sénégal. Peut-on conclure à une scène rap coupée des dynamiques de la jeunesse sénégalaise ?

## Une musique de « jeunes » ?

### 1. « Cultures jeunes »

La jeunesse est devenue une focale évidente pour qui s'intéresse aux musiques dites populaires. Je propose de revenir sur cette association héritée des Cultural Studies et dont les présupposés sont nombreux. Ainsi, si les auteurs traitant du rap sénégalais le qualifient souvent comme mode d'expression de la jeunesse urbaine, aucun ne l'ancre dans une discussion de la notion de « youth culture ».

La « jeunesse » est apparue comme catégorie émergente dans l'Angleterre de l'après-guerre, comme l'une des « manifestations les plus visibles et impactantes du changement social pendant cette période » (Hall et Jefferson [eds.] 2006 : 9). L'objectif de ces auteurs, dans leur livre *Resistance through Rituals*, était de contrer les représentations médiatiques généralement stigmatisantes portées sur la jeunesse, construite comme problème social (Bennett 2001), contribuant ainsi à instituer la jeunesse, et les « sous-cultures jeunes » comme objet légitime en sciences sociales (Vacheron 2008). Ces « sous-cultures jeunes », dont le punk, qui émerge précisément dans les années 70, sont issus d'un contexte d'autonomisation de la génération post baby-boom. Les nouvelles formes d'autorités parentales et l'augmentation du pouvoir d'achat expliqueraient l'émergence d'un marché de biens culturels segmentés en fonction de l'âge, où des marqueurs identitaires, comme l'habillement ou le port de certains signes distinctifs, permettent aux « jeunes » de se différencier de leurs parents et les uns des autres. Les termes de « sous-culture », de « contre-culture » et de « sous-cultures juvéniles » émergent de ces questionnements nés dans un contexte particulier. Les mouvements « jeunes » furent rapidement associés à des problèmes de drogues, à l'insécurité, à la délinquance ou à la dépravation des mœurs (Vacheron Ibid.).

L'émergence de mouvements de jeunesse africaine a, elle aussi, posé un défi pour des autorités inquiètes par les risques de violence et de délinquance urbaines, et les tensions entre générations, notamment dans des pays où la transition démographique n'est pas encore achevée. Contre l'idée d'une jeunesse soumise à des rapports de pouvoir inégaux entre aînés et cadets sociaux<sup>311</sup> (Meillassoux 1995), d'autres acteurs ont insisté sur l'agency de ces jeunes,

---

<sup>310</sup> Déesse Major. 2015. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 26.01.2015

<sup>311</sup> Dans cette conception les « cadets sociaux » se définissent comme ceux qui ne disposent pas de statuts de pouvoir dans la société sénégalaise qui eux sont, généralement, selon un modèle patriarcal wolof et islamique prédominant, des chefs de famille. La catégorie des « cadets sociaux » regrouperait donc les femmes, les enfants et les hommes célibataires.

notamment par leur capacité à s'approprier de nouveaux produits culturels, apportés par les processus de mondialisation, afin d'inventer de nouvelles pratiques culturelles distinctes, support à de nouvelles identités générationnelles (Comaroff et Comaroff 2006 ; Samper 2004). Dans la même veine, en associant le rap à des mouvements de mobilisation de la jeunesse, les analyses perpétuent l'idée que les « jeunes » aspirent forcément au changement par l'innovation et l'indépendance et à la remise en cause des traditions établies. En contexte africain, ceci se traduit par un discours sur les jeunes en tant que facteurs de développement et de modernisation des sociétés africaines. Or, ce travail a montré à de nombreuses reprises que les artistes se situent aux interstices entre rattachements au local, fixité de l'identité, conservatisme et aspirations à la modernité. De plus, en suivant Gomez-Perez et Leblanc (2012), je constate aussi que ces analyses tendent à dresser le portrait d'une « jeunesse » monolithique et en rupture avec le reste de la société. Or, comme je le discute à continuation, mes données de terrain suggèrent au contraire un positionnement des acteur.trice.s du rap en continuité avec le reste de la société, par la médiation de la famille notamment. Ces éléments montrent que la « jeunesse » fait partie, comme les autres catégories d'âge, de « construits référentiels : la jeunesse existant en relation avec et à travers la catégorie des aînés » (Gomez-Perez et Leblanc 2012 : 14).

## 2. « Jeunes » au Sénégal

Selon des calculs effectués à partir des chiffres fournis par l'Agence Nationale de la Démographie et de la Statistique, la population sénégalaise de moins de 19 ans, approximativement celle qui n'est pas encore en âge de voter, représente 52,42 % de la population sénégalaise en 2015. L'accès de cette population, soumise à l'autorité de leurs aînés, au vote, est donc crucial pour l'avenir du pays. Lors des élections législatives de juillet 2017, des milliers de cartes d'identité biométriques nécessaires au vote n'ont pas pu être délivrées à temps, notamment aux 700 000 jeunes en âge de voter cette année-là. Les opposants au gouvernement de Macky Sall ont saisi cette question pour attiser les soupçons de fraude et tenter d'invalider l'élection.

La catégorie d'âge des 20-35 ans (24,1 % de la population sénégalaise) est confrontée soit à l'entrée dans le monde du travail et à un chômage important, soit aux problèmes du système universitaire sénégalais (universités surpeuplées, diplômes peu reconnus, grèves, etc.). Or, tout en disposant du droit de vote, ses « jeunes » sont encore largement soumis à l'autorité des aînés, car ils se trouvent, pour beaucoup, dans l'impossibilité de construire leur propre foyer. C'est cette catégorie d'âge qui est à la tête des mobilisations, frustrée par la place occupée dans la société et en recherche de reconnaissance, notamment par l'investissement dans le domaine des loisirs et la consommation (Biaya 2001). Selon Prothmann (2015a), les modes de consommation des jeunes de Pikine, qu'il a étudié durant son terrain de thèse, sont des modes d'affirmation et de revendication d'appartenances au monde. La cérémonie de préparation du thé, *ataya*, associée aux jeunes chômeurs, est par exemple, selon Ralph (2008), à la fois une manière de « tuer le temps » et une pratique d'affirmation. Moulard-Kouka (2008) racontait ainsi comment c'est par l'apprentissage de la préparation du thé, usuellement préparé par les hommes, qu'elle a gagné accès à la quotidienneté des artistes durant son terrain. C'est autour du thé qu'avaient plus volontiers lieu de longues discussions au sujet de la situation sociale et politique du pays. Ces éléments font partie de processus d'individuation sociale (Havard 2005) et de politisation « par le bas » (Bayart et al. 1992) qui se traduisent par un recentrement sur le quartier, comme en témoignent la multiplication des associations sportives et culturelles (Awenengo-Dalberto 2011). C'est aussi parmi cette population qu'on trouve le plus grand nombre d'artistes rap, bien que certains artistes de l'« ancienne génération » aient aujourd'hui dépassé l'âge de 40 ans.

C'est aussi cette population qui fait l'objet de politiques d'encadrement par le parti au pouvoir depuis les années 70, comme réponse aux mobilisations étudiantes de 1968 qui ont failli déstabiliser le régime de Senghor. Ces politiques d'encadrement visent à coopter la jeunesse en tant que masse électorale, tout en exerçant un contrôle social sur une population qui, à de maintes reprises, a exprimé son mécontentement par des mobilisations qui se sont achevées par répression policière, et la mort de manifestants (cf. II, 4).

### 3. La parole aux « jeunes » ?

Selon la plupart des artistes interrogé.e.s, leur public est composé de jeunes entre 12 et 35 ans. Les artistes rap, eux, ont entre 25 et 45 ans. La pratique du rap est pourtant perçue, aux yeux de la population générale, tel qu'il ressort du discours de mes interlocuteur.trice.s, comme une pratique de « jeune », ou même d'« enfants », qui passerait avec le temps, et qui les soumet, par la continuité de la pratique, à des statuts de « boys<sup>312</sup> » éternels, destinés à ne jamais grandir. La pratique a aussi été construite de façon stigmatisante comme une pratique de « drogués » et de « délinquants ».

D'autre part, les artistes rap ont exprimé, notamment au sein du Bul Faale, une certaine volonté de rompre avec les valeurs de leurs aînés (Diouf 2002). Dans ce contexte, la musique rap a été articulée par de nombreux artistes rap comme un moyen d'exprimer les revendications d'une jeunesse délaissée par les pouvoirs publics :

Tout ce qui est processus de construction du pays, on a besoin de la jeunesse que quand il s'agit d'élections, on a besoin de la jeunesse que quand il faut mobiliser, de combattre un certain nombre de choses. La jeunesse il faut l'impliquer pour que la jeunesse soit dans les instances de décision. Il faut qu'on demande l'opinion de la jeunesse, il faut surtout que les autorités impliquent les jeunes et que les jeunes aillent arracher ce qu'il leur revient de droit.<sup>313</sup>

Très nombreuses sont par exemple les chansons en faveur des droits des enfants et des jeunes<sup>314</sup>. D'autres initiatives développent des programmes d'éducation au travers de l'initiation aux métiers du rap. La structure Africulturban a ainsi initié la hip-hop Akademy en 2012, avec le soutien de l'Ambassade des États-Unis. L'association a aussi monté le projet YUMA, Youth Urban Media Akademy, avec l'appui de OSIWA, pour la réinsertion d'anciens détenus à travers un programme de cours de djing et d'écriture, mais aussi des cours de langues (français, anglais), de formation à des métiers de l'audiovisuel (filmage et montage de clips), du management et récemment, de la sérigraphie.

L'importance de ce thème illustre la mission éducative donnée au rap (Powell 1991). Le centre Ghip Hop comme le centre Africulturban comportent tous deux des bibliothèques pour encourager l'archivage et la production de documents et de connaissances sur le hip-hop. Les acteur.trice.s de la scène aiment aussi se présenter comme des personnes qui aiment lire, qui s'instruisent et qui en retour font la promotion de la lecture.

Pour Havard (2001), les artistes rap et les lutteurs de la génération Bul Faale représentaient de nouvelles figures de la réussite par le travail, face à la figure de l'intellectuel diplômé, à cause de la fermeture des opportunités dans le secteur de la fonction publique et la crise de l'université (Banégas et Warnier 2001). Dans un autre texte, Havard (2013) liait le déclassement de la figure de Senghor à

---

<sup>312</sup> On qualifie usuellement de « boys » au Sénégal les hommes dont on juge qu'ils ont un statut social moins élevé. Par contraste, on appelle « grand » ou « chef » une personne pour lui témoigner du respect.

<sup>313</sup> Fou Malade. MTV my song. (En ligne) [https://www.youtube.com/watch?v=\\_H5qUifCtZY](https://www.youtube.com/watch?v=_H5qUifCtZY)

<sup>314</sup> Citons parmi d'autres les chansons de Keyti. 2012. « Ngiir gune doon gune ». *Campagne « vote against the talibes*. Buzz Studio ou encore Daara J Family. 2010. « Children ». *School of Life*. Wrasse Records. CD

celui du mythe de l'intellectuel qu'il incarnait. Mes données suggèrent au contraire que la figure de l'intellectuel, comme celui qui dispose du savoir, est toujours présente, tel qu'elle est, par exemple, encore utilisée pour établir une distinction entre ancienne et nouvelle générations :

Alors qu'avant nous, la première génération, la moitié, plus de la première moitié de la première génération c'est des gens qui ont eu le bac et qui ont fait des études universitaires, qui parlent plusieurs langues, qui ont lus beaucoup de livres sur la négritude, lu Victor Hugo, qui ont lu, tu vois, Jean-Paul Sartre, beaucoup de trucs. Donc c'est des intellos qui ont un esprit très ouvert, qui ont voulu en fait asseoir quelque chose.<sup>315</sup>

Mais ce n'est pas seulement l'ancienne génération qui tient au statut d'intellectuel. Canabasse, qui a repris ses études aux débuts de sa carrière artistique sous le conseil de son mentor, Ndongo D de Daara J Family, me déclarait ainsi :

Je sors de la masse. J'ai été à l'école, je suis diplômé, je suis propre, je donne des concerts, je progresse dans ce que je fais, je suis un exemple pour la jeunesse, sans modestie hein. Je suis pas comme eux.<sup>316</sup>

Le statut d'intellectuel du rappeur légitime ainsi sa prise de parole au nom « des jeunes » : « aux yeux des artistes rap, la prise de parole est le fait d'une élite, de ceux qui ont le pouvoir de parler et la capacité de le faire. C'est pour cela que artistes rap, lorsqu'ils s'adressent aux jeunes parlent aussi à leur place » (Benga 2002 : 302).

Cependant, en s'affirmant comme « intellectuels de la rue », les artistes rap s'affirment en compétition aux intellectuels classiques. Si le savoir des seconds est puisé dans les livres, le leur est fondé sur des expériences concrètes, y compris dans le domaine du militantisme :

Y'en a marre était très iconoclaste quand une société civile est incarnée par des hommes en costard qui s'appellent intellectuels dans un pays où 70 % sont non éduqués, leur référence c'est pas celui-là. Quand un homme de la société civile classique sénégalais appelle à un meeting et que un Kilifeu Keur Gui appelle à un concert. Où est-ce que les gens iront ?<sup>317</sup>

Ce positionnement s'accompagne d'une responsabilité sur le message porté dans le contenu musical :

C'est pas donné à tout le monde de savoir manier le stylo, de savoir tenir un micro, de parler y'a des petits frères qui nous qui nous écoutent y'a des [pucelles ?] qui nous écoutent donc on peut pas se permettre de s'appeler Da Blessed<sup>318</sup> et pis de défendre la sexualité, des allusions sexuelles ou de dire aux gars aller vous droguer.<sup>319</sup>

La représentation par les rappeurs des « jeunes » s'exerce ainsi par le fait de « parler » en leur nom, davantage que par le fait de refléter les modes de vie préférés par cette catégorie d'âge. Tout en se présentant comme « jeunes », notamment vis-à-vis de ceux qui détiennent le pouvoir, les rappeurs n'en agissent pas moins comme de « grands frères », qui conseillent les plus jeunes sur les comportements à adopter.

Si les artistes de rap au Sénégal se conçoivent habituellement comme les porte-paroles d'une jeunesse déshéritée, de nombreux artistes semblent ne plus se reconnaître dans les pratiques des « jeunes » d'aujourd'hui :

---

<sup>315</sup> Maxi Krezy. 2015. Entretien avec l'auteur. New York, Etats-Unis. 04.09.2015

<sup>316</sup> Canabasse. 2014. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 14.11.2014

<sup>317</sup> Keur Gui. 2014. Entretien avec l'auteur. Ouest Foire/Dakar, Sénégal. 20.10.2014

<sup>318</sup> Da Blessed (soit The Blessed) est un terme anglais signifiant les bénis

<sup>319</sup> Da Blessed. 2014. Entretien avec l'auteur. Thiaroye, Sénégal. 25.09.2014



(> PPS) : en fait nous on a, en fait ça fait partie des valeurs en partie africaines, donc les insultes, l'insolence, l'extravagance, et tout ça c'est pas trop notre truc. C'est pas trop notre truc donc voilà. Même avant, maintenant tu vois même les gens marcher côte à côte, embrasser ta copine dans la rue, tout ça, avant nous on voyait pas ça ici. Avant, quand j'étais gamin, j'en parlai avec (nom d'un ami), je crois que le premier gars ivre que j'ai vu, je crois que devais avoir 16 ou 17 ans, on entendait parler d'alcool et tout ça, mais, moi je voyais jamais, dans mon quartier, j'avais jamais vu quelqu'un boire de l'alcool. j'ai jamais vu même une bouteille d'alcool, peut-être à la télé quoi. Mais maintenant, les boys de 14, 15 ans ils se soulent ici dans la rue quoi. Ils marchent. (...) Les jeunes ils sont là, ils insultent, les filles s'habillent comme des prostituées, voilà. y'a beaucoup de choses qui ont changées et

(>Auteure) : pour toi c'est le rap qui amène tout ça ?

(> PPS) : ça c'est pas le rap, en fait c'est pas le rap, c'est plus la génération, la nouvelle génération, y'a l'Internet, y'a beaucoup de, en fait beaucoup d'influences.<sup>320</sup>

Le discours des artistes rap interrogé.e.s sur la drogue, un sujet très abordé dans les chansons de rap américain et dont les liens avec l'inspiration artistique ont été interrogés (de Missolz 2014), consiste d'abord à lutter contre son usage en mettant en garde contre ses effets, comme dans l'intervention suivante :

La plupart des jeunes copient/pour eux se shootent et c'est sexy/  
Ça fait fuir les soucis/c'est aussi un raccourci/  
Vers l'addiction/pire, vers la prison/  
Y'a pas de meilleur conseiller/pour prendre de mauvaises décisions/  
D'abord un joint/le second n'est jamais loin/  
C'est un long voyage/dont on ne connaît pas la fin/  
Ça peut les rendre antisociaux/conduire à l'échec scolaire/  
Rendre les parents soucieux/faut un suivi spécial/  
Parfois être autoritaire/mais garder un œil sur eux<sup>321</sup>

Selon d'autres témoignages, les artistes rap ne parlent pas de drogue parce qu'ils n'y seraient pas confrontés dans leur vie quotidienne. Selon l'artiste Moulaye, musulman non pratiquant, le silence sur les questions d'usages de drogues et la consommation d'alcool découle d'une hypocrisie généralisée sur le sujet :

Le Sénégal est un pays à 95 % composé de musulmans, mais déjà on sait pas si ce chiffre-là est effectif. Puisque le Sénégal est dans le top5 des pays africains qui importent le plus d'alcool. Et même dans la pratique on a ce paradoxe où les mêmes avec qui on va aller à la mosquée le vendredi c'est avec ces mêmes personnes-là qu'on fait la fête le soir aux Almadies. Et donc la société, les responsables, les chefs religieux, tout le monde fait semblant de ne pas voir.<sup>322</sup>

Des observations réalisées sur le terrain, notamment pendant des concerts, indiquent que, si les artistes rap n'ont pas été vus en train de s'adonner à ces pratiques, bien que certains m'ont avoué avoir arrêté de boire, les artistes sont témoins de cette consommation au quotidien. De plus, une grande majorité

<sup>320</sup> PPS 2014. Entretien avec l'auteur. Rufisque, Sénégal. 20.10.2014

<sup>321</sup> Xuman. « Nation sous influence ». *Emission Les hauts parleurs* (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=y-MgrwXU9Hg>. Transcription en annexe.

<sup>322</sup> Moulaye. « Les cultures urbaines au Sénégal : expression des résistances et luttes citoyennes, vecteurs de changement ». Atelier « Acteurs culturels et acteurs médiatiques en Afrique : Moteur ». Panos-Afrique de l'Ouest, Dakar, 16-18.12.2014.

de ces artistes fument des cigarettes, bien que cela ait aussi été jugé contraire à leur pratique religieuse<sup>323</sup>.

Parce que les artistes sont, comme évoqué plus haut, associé à une image stigmatisante, le besoin du rappeur de montrer une « bonne image » de la jeunesse, notamment issue des « banlieues », les conduit à afficher une certaine conformité :

On avait envie de dire aux autres, voilà c'est pas vrai, y'a des jeunes qui ont fait des études, bien éduqués et tout, dans la banlieue, bien que y'avait des bandits ces gens-là c'était des amis, c'était des jeunes frères qu'on pouvait ramener sur la bonne voie et leur dire de ne pas toucher à la drogue.<sup>324</sup>

Au-delà du sentiment de responsabilité évoqué plus haut, si certains artistes affirment ne pas « insulter » ou ne pas parler de certains thèmes, c'est pour ne pas choquer les parents ou les proches qui les écoutent :

Mon père il écoute mon rap mon marabout il écoute mon rap. Donc voilà je sais que y'a beaucoup de personnes âgées qui aiment ce que je fais donc pour moi y'a des choses y'a aussi beaucoup d'enfants qui m'écoutent donc y'a des choses que je ne dois pas incarner, des choses que je dois pas dire dans mes chansons.<sup>325</sup>

Ainsi, quand je parle à AK au sujet de la chanson Drug Dealer, où il se vante d'être un dealer de drogue, en lui demandant si cette chanson serait diffusée au Sénégal, il me répond que « c'est pas bon. Ça va donner une bad image du Sénégal<sup>326</sup> ». Pour lui, comme pour Déesse Major, si pour l'instant les artistes sont contraints à donner une « bonne image », l'émergence d'une nouvelle génération leur permettra d'accéder à une plus grande liberté artistique :

Tu sais on peut pas être libre ici au Sénégal. On peut pas être libre dans notre musique. Peut-être qu'on l'aura, mais pas maintenant. Peut-être d'ici des années. Parce que même tes parents te disent : « non on est au Sénégal il faut diminuer non ne fais plus ça y'a des gens qui critiquent ne fais plus ça. » À un instant tu te dis alors comment faire. Comment faire ? Même tes parents te disent euh, parce que la mentalité que t'as c'est pas la même que tes parents ont. On est au Sénégal ils ont tous la même mentalité. Tu vois ?<sup>327</sup>

Cette volonté de promouvoir une bonne image du rappeur se traduit aussi plus largement par une volonté de reconnaissance du rôle de l'artiste de rap dans la société. Voulant se défaire de l'image de « boy rappeur », l'objectif de la plupart des acteur.trice.s de la scène rap sénégalaise est de faire de l'activité musicale une activité économique viable (cf. II, 1), qui leur permette d'accéder à un certain statut dans la société sénégalaise, dans lequel se donne à jour une identité sociale du rappeur fortement structurée par sa participation et son utilité à la société.

Pour le rappeur Simon, membre du mouvement y'en a marre, la recherche de la reconnaissance est une de ses motivations principales :

Tout ça c'était dans le but de dire il est temps de se faire respecter. De plus parler de boy hip-hop, mais de parler de directeur de société. Aujourd'hui quand tu vois l'exemple de Gelongal, ils sont leaders dans ce qu'ils font. Y'a rien à dire et c'est des gens respectables. Moi quand je dis respectable ça me fait plaisir de voir Moussa (membre du groupe Gelongal et autre conférencier) passer avec sa 4x4 tu vois. Dans le temps, on y pensait même pas. Et c'était impossible. (...) On voit que ça commence à prendre. Ça prend pas comme ça devait prendre, mais au moins on peut plus dire d'un Bass (le rappeur Canabasse) qui est là

---

<sup>323</sup> Les théologiens islamiques sont divisés sur la question car aucun texte religieux musulman ne parle explicitement de la question.

<sup>324</sup> Matador. 2014. Entretien avec l'auteur. Pikine, Sénégal. 08.11.2014

<sup>325</sup> PPS 2014. Entretien avec l'auteur. Rufisque, Sénégal. 10.10.2014

<sup>326</sup> Afrikan King. 2015. Entretien avec l'auteur. Parcelles Assainies/Dakar, Sénégal. 15.02.2015

<sup>327</sup> Déesse Major. 2015. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 26.01.2015

avec une voiture de plus de 20 000 dollars que c'est un boy, qui a son appartement, qui paie son loyer, son eau. Gelongal pareil. Qui ont aujourd'hui leurs femmes, leurs enfants, qui paient la scolarité, qui voyagent un peu partout et qui produisent<sup>328</sup>.

Parmi les artistes rap rencontrés depuis 2014, quatre se sont mariés depuis 2014. D'autres étaient déjà mariés et avaient des enfants. Le célibat parmi les acteurs interrogés devient aujourd'hui plus l'exception que la règle. À titre d'exemple, constatant que deux des trois membres du groupe Da Blessed étaient mariés, le célibat du troisième membre est devenu un sujet de plaisanterie. Cette accession au statut de chef de famille, malgré la pratique artistique, est révélatrice de l'insertion sociale des artistes rap dans la société. Ce ne sont plus des jeunes marginalisés, mais bien des hommes qui jouent leur part dans le système de solidarité. En revanche, parmi les rappeuses, aucune ne s'est mariée, ce qui fait écho à la marginalisation qu'elles doivent affronter en tant que femmes et artistes.

D'avantage que de parler de « sous-culture », la musique rap peut être considérée comme un mode de vie (« lifestyle »). En consommant de la musique rap ainsi que d'autres biens de consommation associés à la culture hip-hop, comme l'habillement, abordé dans le chapitre précédent, la musique rap comme « culture jeune » se donne à voir en tant qu'appropriation par certaines couches de la société de marqueurs qui définissent une identité collective. La notion de lifestyle permet ainsi, selon Jenkins (1983), de comprendre la formation de pratiques sociales distinctes, tout en respectant des pratiques culturelles communes au reste de la société. La consommation de la pratique rap permet aux artistes de créer des modes de vie alternatifs qui peuvent être vécus dans les institutions sociales dominantes.

---

<sup>328</sup> Simon. Rhythm & Remedy Music Summit Networking Conference. Give1 Project. Almadies/Dakar, Sénégal. 10-14.12.2014

## Synthèse : entre ruptures et continuités

Dans le chapitre 2, j'ai défendu comment la pratique du rap se nourrissait d'éléments syncrétiques, en référence à la reprise locale de codes rattachés à une pratique globale du hip-hop, inséré dans des processus de légitimation par lesquels les acteurs de la scène rap sénégalais s'affirment comme de véritables « Sénégalais ». Le hip-hop, tout en étant rattaché à une pratique globale, sert ainsi à affirmer des appartenances nationales. Mwangi (2004) résume adéquatement ces logiques a priori contradictoires qui animent les artistes de rap sur le continent africain : « It is in hip-hop that the youth most intensely appropriate western culture while at the same time resisting its hegemony to forge a new form of nationalism » (7). L'affirmation de l'appartenance nationale intervient alors dans des processus de légitimation d'une pratique du rap, encore largement associée à une « culture étrangère » : « It is largely seen as foreign because of its association with American urbanity; the artists have had to go out of their way to pledge their allegiance to the nation and its political and moral desires » (Ibid). D'autre part, la scène rap sénégalaise se présente ainsi comme un collectif, où l'action des uns, quand elle est jugée mauvaise pour le groupe, doit être justifiée ou défendue par tous les autres. Les artistes ont ainsi l'obligation de se montrer exemplaires, d'abord pour contrer les critiques faites par la population sénégalaise au genre musical, mais aussi pour ne pas s'attirer les foudres des autres artistes qui seront, eux aussi, jugés à l'aune de leur faux pas.

Dans ce chapitre, j'ai exploré trois registres identitaires par lesquels les acteur.trice.s du rap galsen affirment leurs affiliations à la communauté imaginaire nationale, au travers de processus de construction de frontières symboliques entre le « nous » et les autres. J'ai voulu défendre, qu'au-delà du « rap prédicateur » mis en lumière par Niang (2010), et les chansons rappées à la gloire de Baye Niass (Hill 2016), les références religieuses et spirituelles constituent un répertoire dans lequel les artistes vont puiser dans des mises en scène du soi qui permettent de mettre en valeur leur piété religieuse et leur respect des préceptes islamiques. J'ai aussi parlé de la façon dont le rap était le lieu d'expression de masculinités multiples, axées sur le respect de normes de genre « traditionnelles » plutôt que sur la mise en scène d'une domination sexuelle. L'expression de ces masculinités, longtemps marginales, se rattache progressivement aux apparences de la « normalité » en s'adossant à la remise en cause de la mode pinw et de l'homosexualité. Finalement, les hiérarchies entre nouvelle et ancienne générations, le positionnement des rappeurs comme modèles pour la jeunesse (en décourageant par exemple la consommation de drogues) et le respect des artistes pour la bienséance sociale (censure des insultes) s'inscrivent dans la reproduction par les artistes des rapports intergénérationnels.

En parallèle, la pratique du rap s'inscrit aussi dans une série de ruptures. Il a d'abord été question de la dénonciation de la pratique du *ndigel* et de la perte des valeurs, y compris chez les chefs religieux eux-mêmes. D'autre part, même si la critique directe des chefs religieux est difficile, certains artistes n'hésitent pas à s'attaquer à des sujets tabous. Dans la chanson « Baay Gilaaye », de leur nouvel album *Ousseynou ak Assane*<sup>329</sup>, les rappeurs Fou Malade et Niagass parlent de ceux qui, sous les apparences d'hommes pieux et respectés dans leur « communauté », s'adonnent, à la connaissance de tous, aux viols et à la pédophilie. Certaines chansons de rap sont aussi les vectrices de représentations de l'idéal amoureux dans le couple. Le rap, et le hip-hop ont aussi été appropriés par des femmes comme moyen d'émancipation, même si la scène rap est encore majoritairement masculine et masculiniste.

---

<sup>329</sup> Ce titre se réfère aux prénoms donnés traditionnellement aux jumeaux masculins au Sénégal.

Pour finir, la pratique du rap au Sénégal, malgré les tensions générationnelles, s'affirme toujours comme une pratique de « jeunes » et contribue à la redéfinition de la jeunesse dans la société sénégalaise.

Certains artistes de rap se sentent ainsi parfois pris dans des logiques contradictoires, entre élans conservateurs et volonté de changement. C'est notamment le cas d'artistes de la nouvelle génération et d'artistes en marge de la scène rap, comme Déesse Major et Afrikan King, qui font reposer sur la prochaine génération leur espoir de liberté artistique. Comme cela apparaîtra plus loin, la dialectique entre rupture et continuité s'inscrit plus largement dans une rhétorique sur l'« ouverture » et la « fermeture ». Ainsi, pour les artistes qui aspirent à sortir des canons du rap sénégalais, notamment pour plaire à d'autres publics, ces canons sont autant de « fermetures » qui empêchent leur émancipation artistique. Dans ce contexte, les mobilités, ou à défaut la migration, peuvent représenter, on le verra, un moyen d'émancipation vis-à-vis de ces canons et le projet de pouvoir concilier liberté artistique et entrepreneuriat artistique.

Dans le dernier chapitre de cette première partie sur la scène musicale entre local et global, je m'intéresse à la définition du rap en tant que rap « engagé » permettant d'approfondir deux questions précédemment évoquées : peut-on parler de rap galsen ? Comment les acteurs du rap réconcilient-ils leur volonté de rupture à leur inscription nationale ?

## Chapitre 4 : Le rap galsen au prisme de l'« engagement »

### Musique et Politique

À la veille de mon stage à l'Ambassade de Suisse en avril 2012, je suis prévenue que la situation au Sénégal est tendue. Des échauffourées ont lieu au centre-ville de Dakar, opposant policiers et manifestants venus protester contre la réforme constitutionnelle proposée par le président, à la veille des élections présidentielles. Selon les opposants à la réforme, il s'agit d'une tentative d'Abdoulaye Wade de se maintenir au pouvoir. Les manifestations seraient menées par le mouvement y'en a marre, constitué majoritairement d'artistes de rap.

L'activisme des artistes rap durant ces élections, et les précédentes, interroge sur les imbrications entre musique et mobilisations politiques, au cœur d'un nouvel intérêt de la sociologie des mobilisations pour l'étude de l'engagement des artistes (Dufournet et al. 2007). Pour Street (2012), musique et politique ne doivent pas être perçues comme des domaines séparés, mais comme des extensions l'une de l'autre : la musique est politique, car elle offre, selon l'auteur, des espaces de débat public. Laing (2003) distingue en revanche entre une « musique de protestation » et une « musique de résistance », selon que les artistes identifient ou non un sujet ou une personne auquel ils s'opposent. Peddie (2006, 2012) s'intéresse, quant à lui, aux différents usages politiques de la musique, tout en se focalisant sur une « musique protestataire » qui permet d'exprimer l'opposition au gouvernement ou à un système oppressif. Enfin, Biddle (2012 : xiii) et Reed (2005) soulignent le rôle joué par la musique dans la création d'identités politiques, respectivement du mouvement gay et lesbien et du mouvement pour les droits civiques aux États-Unis.

Les aspects politiques de la musique ne se limitent cependant pas à cette dimension contestataire. Selon Adorno, les arts, et la musique en particulier, peuvent aussi servir de propagande au sein du processus de construction des États-nations : « La fonction idéologique de la musique à l'intérieur de la société est inséparable de cet état de fait. Depuis le milieu du dix-neuvième siècle, les musiques sont devenues des idéologies politiques du fait qu'elles ont mis en avant des traits nationaux, qu'elles se sont données pour représentantes des nations et qu'elles ont confirmé en tout lieu le principe national » (Adorno 2010 : 160). C'est notamment ce point de vue qui domine l'analyse de la politique culturelle des États africains après les indépendances (da Lage 2008 ; Andrieu 2007) et des liens entre musique populaire et nationalisme (White 2006 ; Askew 2002 ; Bender 2007). En Afrique de l'Ouest, la figure griotique, dépositaire de la tradition orale, conteur des légendes et des mythes, entretient des relations « ambigües » avec le pouvoir. Le griot est ainsi rattaché à un noble dont il chante les louanges en échange de sa subsistance et dont il subit les pressions (Zanetti 1990). En conséquence, les rapports entre musiciens et État sont de manière prédominante observés sous l'angle du patronage et du clientélisme, dans des contextes politiques marqués par des régimes autoritaires ou en voie de démocratisation. Cette vision contraste avec la notoriété des chanteurs africains « engagés », dont les exemples les plus connus sont Fela Kuti, Alpha Blondy ou encore Tiken Jah Fakoly, qui semblent pourtant, n'avoir pu bénéficier de leur liberté de ton que grâce à leur accès aux scènes internationales. Le propos du numéro d'*Afrique Contemporaine*, dirigé par Gaulier et Gary-Touunkara (2016), est ainsi de réfléchir aux imbrications entre musique, pouvoir et migration autour des processus de reconnaissance, les récits de soi et les discours d'émancipation des artistes.

Le militantisme de y'en a marre s'inscrit dans une rhétorique du rap comme musique de résistance (Baker 2005), comme genre musical presque exclusivement politique (Street 2012) ou encore, chez Whiteley et al. ([eds.] 2005 : 8), comme musique « agissant comme une forme de résistance culturelle, défiant les régimes oppressifs et servant ainsi à établir et à contribuer à la

formation d'identités ethniques et géographiques, tout en créant des « espaces de liberté » (ma traduction<sup>330</sup>). Les sonorités de la musique rap, caractérisées d'une prédominance de basses, sont susceptibles d'exprimer l'agressivité, appelant l'auditeur au combat (Traïni 2008). D'autre part, le rap se distinguerait comme le punk, par la valorisation du « do-it-yourself », et serait par là un moyen d'expression à la portée de tout individu sans connaissance musicale et sans moyens financiers, récusant ainsi « la virtuosité musicale, forcément élitiste » (Traïni *ibid.* : 47). D'autre part, comme le reggae, le rap fait valoir « le droit d'expression de catégories de populations habituellement exclues des forums publics et des arènes politiques » (Traïni *ibid.*). J'ai parlé (cf. II, 1) de la façon dont certains rappeurs sénégalais, en se revendiquant de la « banlieue », ont revendiqué leur prise de parole au nom de populations habitant ces quartiers, géographiquement et socialement éloignés des centres de décision politiques et économiques.

Défini comme « forme d'expression de la jeunesse urbaine » (Auzanneau 2001 : 711) ou encore « fondamentalement politique » (Fayolle et Masson-Floch 2002 : 80), le rap au Sénégal est fréquemment approché au travers de sa dimension contestataire. La dimension « engagée » de la pratique musicale rap au Sénégal se situe ainsi au centre de ses processus de définition dominants.

### 1. « Le rap sénégalais est né engagé »

Le rap sénégalais aurait pris naissance, selon l'historien sénégalais Benga (2001), dans le mouvement de contestation, et l'année blanche, qui a suivi la réélection contestée d'Abdou Diouf en 1988. Cette élection est entachée de soupçons de fraude, dans un régime démocratique ouvert au multipartisme limité depuis 1974. Reprenant cette historiographie, le rappeur Matador me dira : « Le rap sénégalais est né engagé »<sup>331</sup>. De 1988 à 2011, année où fut créé le mouvement y'en a marre, de nombreux chercheurs, établissent une continuité, reprise par les artistes de rap.

Dimé (2014), Dieng (2015) et Ba (2016) tentent, à la lumière de la création du mouvement y'en a marre, de reconstituer les processus qui le lie au Bul Faale et pour Ba (2016) au Set Setal, deux mouvements sénégalais de mobilisation politique par la jeunesse. Le Bul Faale tire son nom de la chanson du même nom rappée par le Positive Black Soul, un des groupes pionniers du rap sénégalais, composé par Awadi et Duggy Tee. Signifiant « T'occupe pas » ou « laisse tomber », la chanson devint le leitmotiv d'un nouveau rapport des jeunes à la politique, étudié par le politologue Havard comme « le développement de processus complexes d'individualisation, de redéfinition des identités collectives et de structuration d'un idéal générationnel d'émancipation » (Havard 2005 : 567). Le Set Setal, en wolof « mettre en ordre » ou « nettoyer », renvoie à un mouvement collectif et spontané de nettoyage des rues, transcrit comme « un réinvestissement de la rue par la jeunesse » (Ba 2016 : 4). Le Set Setal apparaît aussi peu après le massacre de Mauritanien par des Sénégalais au lendemain des événements de 1989<sup>332</sup>, symbolisant alors une volonté de nettoyer la conscience collective par le nettoyage de son environnement (Dimé 2014). Si les artistes rap étaient partie prenante du Bul Faale, de nombreux graffeurs ont commencé leurs activités au moment du Set Setal (Rabine 2014) et l'on peut voir dans l'activisme écologique<sup>333</sup> des artistes rap une prolongation de ce mouvement.

<sup>330</sup> Citation originale : « operating as a form of cultural resistance, challenging oppressive regimes, and thus serving to establish and contribute towards the formation of ethnic and geographic identities, while carving out “spaces of freedom” ».

<sup>331</sup> Matador. 2014. Entretien avec l'auteur. Pikine, Sénégal. 08.11.2014

<sup>332</sup> Des conflits fonciers autour de la frontière sénégal-mauritanienne conduisent à une escalade de violence entre Mauritanien et Sénégalais dans chaque pays. Le conflit débouche sur la mise en place d'un pont aérien entre les deux pays pour permettre le rapatriement des leurs ressortissants et entraînent la rupture des relations diplomatiques jusqu'en 1992.

<sup>333</sup> Des exemples en seront donnés par la suite.

Dimé (2014) cherche à établir une analyse comparative entre le *Bul Faale* et *y'en a marre* comme deux épisodes de mobilisation des jeunes autour de la contestation politique dont il retrace aussi le contexte. Pour Ba (2016) aussi, « la mise en regard de ces phénomènes fait émerger un dénominateur commun : jeunesses, cultures urbaines et citoyenneté se croisent et forment une tresse “indéfaisable” » (2). L’auteur pose l’hypothèse d’un « *passage de flambeau* générationnel dans les modes, stratégies, discours de contestation sociopolitique et de renouvellement de l’engagement et des pratiques de citoyenneté chez les jeunes Sénégalais » (Dimé *ibid.* : 3). Il souligne aussi la contribution des deux mouvements aux deux alternances politiques et par conséquent, au fait qu’ils auraient « permis, à chaque fois, à l’expérience démocratique sénégalaise de survivre » (Dimé *ibid.* : 5). Avec Havard (2001 : 76), l’auteur défend l’argument de l’influence des artistes rap dans la défaite électorale de Diouf. D’autres chercheurs, comme Samson (2000), ont cependant relevé le rôle joué par le soutien des chefs religieux, notamment mourides, dans cette élection et ceci, en dépit du fait que la majorité des chercheurs s’accordent sur « l’effritement du ndigel électoral » (Audrain 2004). Salzbrunn a, quant à elle, souligné le rôle joué par les migrants sénégalais de Paris et de New York dans l’élection d’Abdoulaye Wade en 2000, notamment en influençant la famille restée au pays dans leur vote (Salzbrunn 2002 ; 2011).

Après avoir retracé l’histoire du mouvement en s’appesantissant exclusivement sur la critique politique, Dimé (2014) établit la discontinuité entre les deux mouvements par le fait que, si les artistes rap du *Bul Faale* utilisaient principalement leurs chansons, le mouvement *y'en a marre* est une « initiative(s) organisée(s) de revendication politique » (Dimé *ibid.* : 23). L’article finit sur une réflexion de la portée de l’activisme de *y'en a marre* dans un contexte postélectoral. Ba (2016) tente de s’éloigner de ces analyses purement descriptives pour « interpréter ces phénomènes et ces formes d’expression comme appropriation spatiale et générationnelle du lien social » (4). Cependant, il établit lui aussi le rôle joué par les deux mouvements dans les insurrections démocratiques. La contribution de Dieng (2015), elle aussi, privilégie cette analyse en se bornant à « analyser l’influence de *Bul Faale* et de *Y'en a marre* dans les deux alternances politiques survenues au Sénégal en 2000 et 2012 » (1).

Ces différentes contributions analysent ainsi l’implication d’artistes rap dans des mobilisations politiques et sociales comme le fruit d’une évolution linéaire, parallèle aux étapes de la vie démocratique sénégalaise, elle aussi souvent décrite de la même manière (Dahou et Foucher 2004), et construisent le rap sénégalais sous un angle largement traité par les médias, celui des artistes rap comme force politique d’opposition (Michel 2015 ; Nouripour 1998 ; Howden 2012) ou comme vecteurs du changement démocratique (Fortier 2014 ; Platis 2013). Les journalistes ne font que reconstituer un discours bien rodé chez les artistes, qui correspond à une présentation du rap en Afrique jugée d’intérêt pour les lecteurs occidentaux. Dans le documentaire *Democracy in Dakar*, qui interroge des rappeurs sénégalais à la veille des élections de 2007, le rappeur Awadi déclare : « Nous sommes conscients que nous sommes en pouvoir et en haut, ils sont conscients que nous avons le pouvoir. Si on a réellement la foi, nous pouvons changer tous les systèmes » (Herson et McIlvaine 2009).

En liant la mobilisation des rappeurs, dans leur ensemble, à la réussite des alternances démocratiques, ces articles donnent à voir un genre musical homogène décrit unilatéralement par sa contestation politique. D’autre part, ces analyses ne rendent pas compte des possibilités d’énonciation et d’action du politique chez les artistes, ainsi que l’instrumentalisation du politique dans les politiques de reconnaissance des artistes au niveau national et international.



## 2. Au-delà de la résistance

Pour Tony Mitchell (2001), l'analyse du hip-hop aux États-Unis est tributaire d'une perception du rap comme culture spécifiquement afro-américaine de contestation et d'engagement politique, une vision essentialiste qu'il invite à dépasser. Il rejoint ainsi la vision de Paul Gilroy : « La plupart des commentaires académiques américains sur le rap sont non seulement limités aux contextes américain et afro-américain, mais continuent d'insister sur les aspects socialement marginaux et politiquement opposés du hip-hop américain en le considérant comme l'expression cohérente, unie et non problématisée d'une culture afro-américaine émancipatrice de résistance » (Gilroy 1993 : 3, ma traduction<sup>334</sup>).

Pour Hammou (2016), cette politisation du rap, notamment en contexte francophone, serait liée à l'origine sociale de ses interprètes qui s'en serviraient pour exprimer les conditions des quartiers populaires, ainsi que l'interprétation, systématique politisée, qui en est faite dans les médias. Or, selon Pecqueux (2003), qui prêterait attention à une argumentation politique sur la base des textes de rap serait forcément déçu, et aboutirait à lui nier toute dimension politique que ce soit. Car rap « commercial », rap « conscient », rap « underground », rap de « fils d'immigrés » (Clément 2015), n'entretiennent pas les mêmes rapports au politique, dans les thèmes évoqués ou leurs objectifs. Dans le contexte africain, une préférence des chercheurs pour le rap « engagé » s'est traduite par une focalisation sur un rap « africanisé », au détriment de versions locales plus américanisées (Aterianus-Owanga 2017) reproduisant ainsi les tensions rencontrées à l'intérieur du genre et la légitimité d'un rap « engagé » perçu comme plus digne d'intérêt.

Pour ce qui est du Sénégal par exemple, peu d'auteurs, à l'exception de Neff (2015), ont prêté attention à l'émergence d'un style inspiré par le « dirty south » américain dans le rap sénégalais, souvent interprété sous l'angle du mimétisme des tendances commerciales du moment. Pour Neff, au contraire, l'appropriation de ce style par des rappeuses de « banlieue » comme Toussa et le groupe féminin GOTAL, dont elle fait partie, a été un moyen, parmi d'autres, d'exprimer son refus de se conformer aux canons majoritaires, y compris ceux « qui essaient de décrire son travail comme frivole, naïf ou apolitique » (Neff Ibid. : 453, ma traduction<sup>335</sup>).

Comme Diallo (2009) le montre pour le contexte américain, la définition du rap exclusivement comme « musique de résistance » relève davantage d'une construction idéologique que d'une réalité empirique, une idéologie aveugle envers des formes alternatives de positionnements des artistes de rap. Dans *Rap Beyond Resistance*, Christina Moreno Almeida (2017) envisage la rhétorique protestataire du rap marocain suite aux Printemps arabes. Elle soulève, en premier lieu, que tous les artistes rap n'ont pas soutenu les protestations, et souligne, ensuite, l'émergence d'un rap patriotique. Elle montre ainsi comme la rhétorique du rap comme résistance appartient à une romantisation de la résistance (Abu-Lughod 1990), facilement remise en cause par des données empiriques qui s'attachent à comprendre le contexte local des interactions entre domaines politique et artistique et à prendre en compte les logiques de marché et les narratives concurrentes sur le champ culturel. Aterianus-Owanga et Moulard (2016) développent aussi cette réflexion et se demandent comment mieux penser les articulations divergentes entre musique, notamment rap, et politique. Dans leur numéro, Schneidermann (2016) souligne l'agentivité politique des artistes qui participent aux campagnes présidentielles. Awondo et Manga (2016) questionnent la définition du rap comme « engagement » au

---

<sup>334</sup> Citation originale: "Most US academic commentaries on rap not only are restricted to the United States and African American contexts, but continue to insist on the socially marginal and politically oppositional aspects of US hip-hop in regarding it as coherent, cohesive, and unproblematical expression of an emancipator African American culture of resistance"

<sup>335</sup> Citation originale: "that attempt to declare her work frivolous, naive or apolitical"

Cameroun en rapport à la mise en concurrence avec d'autres musiques et aux soupçons de collusion entre artistes rap et autorités politiques. L'analyse proposée ici tentera justement de reconstituer les logiques des artistes dans leur définition du rap sénégalais comme « engagé ». Que signifie en effet l'engagement au Sénégal ? En quoi la référence à l'engagement est-elle révélatrice des processus de définition internes à la scène musicale rap tels que je les ai décrits jusqu'à présent ? En analysant les différents discours articulés au rap comme engagement, je vise à éclairer les différentes subjectivités de mes interlocuteur.trice.s, au-delà d'une simple célébration du rap comme acte de résistance.

## L'engagement dans le rap sénégalais

### 1. Qu'est-ce que l'« engagement » ?

Moi j'ai toujours été un rappeur très social, engagé socialement<sup>336</sup>

J'ai un son, comme « Khar mou jot », c'était par rapport aux élections et donc y'avais plusieurs manifestations et y'a eu des morts dans la rue et tout, et donc moi j'ai sorti un son hyper mélodieux, mais quand tu l'écoutes, tu sais que ça, c'est hyper engagé quoi.<sup>337</sup>

La rhétorique de l'« engagement » est prégnante dans les discours des artistes interrogé.e.s. Dans son article sur ce concept, Becker (2006) souligne son ambiguïté. Le concept serait d'abord utilisé, selon l'auteur, pour expliquer que des individus s'engagent dans des trajectoires d'activités cohérentes. À titre d'exemple, un artiste qui critique la corruption du gouvernement doit se montrer comme incorruptible. Quand les actions de l'artiste ne sont pas jugées cohérentes avec son « engagement », il subit des sanctions sociales, qui peuvent aller de critiques d'autres artistes et de fans et remettre en cause sa notoriété et sa réputation. Être engagé comporterait donc des coûts, question explorée par la littérature sur le militantisme et l'action collective (Fillieule 2001).

Dans le discours des artistes rencontré.e.s, être « engagé » renvoie d'abord au fait d'aborder certains sujets dans les textes de leurs chansons. Ces sujets sont jugés comme étant d'intérêt pour l'ensemble de la population sénégalaise, définie en opposition aux élites et au pouvoir politique. C'est parce que les conditions de vie de ces populations sont jugées comme peu prises en compte que les artistes utilisent de l'outil qu'ils ont à disposition, le rap, pour faire entendre ces revendications.

De nombreuses chansons prennent pour objet l'actualité ou les grands problèmes de société : les inondations (« Catastrophe » par Matador), la politique (« coup de gueule » par Keur Gui), le système de santé (« dama febar » [« je suis malade »] par Fou Malade), les violences conjugales (« buki ak mbaam (lamb ji) » [« la hyène et le cochon [la lutte] »] par Xuman), l'écologie (« niit » [« les gens »] par Ndongo D), etc. Le Journal Télévisé Rappé des artistes rap Keyti et Xuman est sans doute l'exemple le plus illustratif de cette vocation journalistique. Le journal a consacré plusieurs épisodes aux élections locales avec plusieurs correspondants/artistes de rap dans plusieurs villes du Sénégal, ainsi qu'à de nombreux débats de société, appelé « débat rappé » et mettant en scène un débat télévisé entre artistes rap sur des thèmes tels que la pauvreté au Sénégal (saison 3 épisode 26) et l'envoi de troupes au Yémen<sup>338</sup> (saison 3 épisode 3). Un des procédés majeurs qu'adoptent ces chansons prend

---

<sup>336</sup> PPS 2014. Entretien avec l'auteur. Rufisque, Sénégal. 10.10.2014

<sup>337</sup> Canabasse. 2014. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 14.11.2014

<sup>338</sup> En 2015, le Ministre des Affaires Etrangères annonce l'envoi de soldats sénégalais en Arabie Saoudite afin de soutenir les efforts internationaux pour mettre fin au conflit qui se déroule au Yémen.

la forme de « lettre au président » ou de « message au président »<sup>339</sup> : les artistes s'adressent directement au président pour lui faire part de leurs doléances.

Un terme personnifie cette vocation, celui de « la voix des sans-voix », tel qu'on le retrouve entre autres chez Wagëblë, mais aussi la notion de « députés du peuple » que Duggy Tee, membre du groupe Positive Black Soul, définit de la manière suivante :

Nous sommes les vrais députés du peuple. Pour vous dire la vérité, les artistes rap sont les vrais députés parce qu'ils vivent avec les gens au jour le jour. Ils connaissent la réalité. Ils connaissent la réalité et ils sont pas payés par une institution pour être représentatifs. Ils disent les choses telles qu'elles sont.<sup>340</sup>

Dans la chanson « Profession MC », Maxi Krezy met en scène la façon dont il défendrait son choix de devenir rappeur à ses parents. Son explication de la chanson permet de faire ressortir les différentes postures du rappeur en tant qu'avocat, médecin et député :

Je lui dis t'aurais préféré peut-être que je sois un médecin, un avocat ou un ministre, que tu me présentes fièrement à des gens, à des amis, que tu dises « wah ça c'est mon fils. Le ministre tel c'est mon fils. Le médecin c'est mon fils ou bien le docteur, l'avocat c'est mon fils ». Je dis oui, mais j'ai pas choisi d'être tout ça en fait, mais en même temps je suis tout ça. Je suis un médecin parce que les paroles que j'écris, que les gens écoutent, ça les soulage aussi. Ça leur remonte le moral tu vois. Je suis avocat aussi du peuple tu vois parce que ce que les gens ne disent pas, ce que les gens disent tout bas, moi je le dis tout haut. Donc je suis leur avocat en même temps. Tu vois. Donc je suis aussi leur député. Je suis tout ça dans une même personne donc tu dois être fière de moi.<sup>341</sup>

Chez Matador, les artistes comme « députés du peuple » se distinguent très clairement de l'ensemble des hommes politiques :

Eux (les politiciens) ce qui les intéresse c'est le pouvoir. Une fois au pouvoir ils oublient le peuple quoi, mais nous si ce qu'on dit là c'est vrai, nous on doit rester du côté du peuple quoi. Parce que y'a personne d'autre qui va défendre les populations (...)<sup>342</sup>

« Être engagé » renverrait donc à être du côté du « peuple », en mettant son art au service de l'intérêt collectif. La cohérence de cet engagement par les mots se poursuit dans la mise en place de projets sociaux. Dans les termes de Niang (2010 b : 72), il y a adéquation entre le discours et le comportement dans l'engagement politique et socioculturel. Le rappeur Pul Art Bi a reversé un tiers des bénéfices de son album *Nafooré* à l'école Kaddu Xale Yi, gérée par une ONG espagnole, à laquelle il a consacré la chanson « *La voz de los niños* » (« la voix des enfants »). La structure Africulturban, présidée par Matador, a mis en place le programme YUMA, Youth Urban Media Academy, pour réinsérer d'anciens détenus. Le rappeur Keyti donne des cours d'anglais et de français dans ce cadre. Le Ghipe-hop, présidé par Fou Malade, lance chaque année la foire civico hip-hop, un programme de sensibilisation citoyenne. Ces initiatives ont pour point commun de s'attaquer à ce qui est vu comme des problèmes communs à l'ensemble de la population sénégalaise. Aussi, les artistes rap se perçoivent-ils comme agissant au sein d'espaces (cf. II, 1) et sur des domaines laissés de côté par l'administration politique.

<sup>339</sup> C'est par exemple le cas de Eyewitness. 2012. « Message au Président ». Nubian Spirit et Simon Kouka. 2014. « Lettre au president », 99 Records.

<sup>340</sup> Duggy Tee. Rhythm & Remedy Music Summit Networking Conference. Give1 Project. Almadies/Dakar, Sénégal. 10-14.12.2014

<sup>341</sup> Maxi Krezy. 2015. Entretien avec l'auteur. New York, Etats-Unis. 04.09.2015

<sup>342</sup> Matador. 2014. Entretien avec l'auteur. Pikine, Sénégal. 08.11.2014

Comment l'« engagement » est-il devenu un capital symbolique (Sonnette 2015) qui valorise ces artistes aux yeux de leurs pairs, du public rap, et de la société sénégalaise dans son ensemble, et qui s'est imposé sur d'autres définitions possibles ?

## 2. Comment l'engagement s'est-il imposé ?

Dans les discours sur le rap sénégalais comme engagement, la phase imitative des artistes rap (premières pratiques dansées, utilisation du français et de l'anglais) est souvent passée sous silence. Pourtant, la transformation de ces pratiques mimétiques en des mouvements citoyens comme y'en a marre suggère des processus de réappropriation complexes. Ces processus, décrits par Charry (2012) et Herson (2007), désignent la fin de l'imitation dès l'adoption du wolof comme langue principale et le traitement par les artistes rap de thèmes politiques et sociaux. Ainsi, l'association entre genre musical et contestation politique, notamment sous le vocable générationnel, dresse le portrait d'une scène musicale solidaire et homogène et ignore le rôle joué par les conflits.

Pourtant, l'existence de voix dissonantes permet de porter un autre regard sur l'« engagement » du rap sénégalais. Simon, membre de y'en a marre, l'établit très clairement dans la présentation de son parcours dans le cadre d'une conférence donnée à Give1 Project<sup>343</sup> :

J'aime bien les artistes rap des fois qui disent ouais nous on est nés dans le rap (...) on est nés engagés. (...). Nous on était juste là pour faire le beau, plaire à la fille et dans l'école, pis tu vois dans le quartier être la petite star. (...) L'engagement c'est venu des années mêmes après.<sup>344</sup>

La déclaration de Simon rétablit l'engagement du rap sénégalais comme le résultat d'un processus. Il s'agit d'un processus personnel chez Simon, par sa découverte, dit-il, du hip-hop, tel que transmis par d'autres artistes rap :

En ce temps-là, on savait pas ce que c'était quoi. On savait pas que c'était une branche du hip-hop, on savait pas qu'il y avait quelque chose comme la zulu Nation crée par Bambataa qui a inventé le djing ou le graff, graffiti, le rap. On savait rien de tout ça. Nous on le faisait juste parce qu'on imitait, parce que voilà y'avais rien à faire. Et quand Paco nous a expliqué, voilà le rap, voilà comment est né le rap, après voilà ce que c'est devenu. (...) Et c'est là vraiment qu'on est, comment dire qu'on a vraiment commencé à faire le rap. C'est là vraiment qu'on a pris conscience qu'il fallait écrire, déjà pour son environnement, il fallait écrire pour dénoncer, pour sensibiliser et pour aussi donner de l'espoir.<sup>345</sup>

C'est par le rap que Simon a commencé à envisager une possible transformation sociale, d'abord centrée sur sa pratique artistique, par l'écriture de chansons de rap. Le discours de Simon pourrait aussi se comprendre sous l'angle de la façon dont le hip-hop est devenu un vecteur de redéfinition des identités locales par la réappropriation de certains éléments d'une pratique hip-hop globale sous l'angle d'une musique de résistance à la domination (Mitchell 2001). L'appropriation du hip-hop par les artistes sénégalais se réalise ainsi dans une « écoute accrue, mais surtout plus attentive et réfléchie des productions d'ailleurs, tout en donnant lieu à des pratiques de socialisation du goût » (Niang 2013 : 576), permettant aux artistes de passer de la reproduction à la création.

En revanche, contrairement à ce que présente Simon, la défense du rap sénégalais en tant qu'art « engagé » ne s'est pas toujours faite sans violence. J'expliquais dans le premier chapitre comment le

---

<sup>343</sup> A l'occasion de l'ouverture d'un nouveau studio d'enregistrement ainsi que d'un programme de cours de formation à la pratique musicale, l'ONG Give1 Project a convié des artistes rap comme Simon ou Duggy Tee à venir témoigner sur leurs parcours artistiques.

<sup>344</sup> Simon, Rhythm & Remedy Music Summit Networking Conference. Give1 Project. Almadies/Dakar, Sénégal. 10-14.12.2014

<sup>345</sup> Simon, Ibid.

*clash* intervient dans les processus de définition internes à la scène. En clashant tous les autres artistes en les accusant de faire « un rap pour filles » (cf. II, 3), le groupe Rap'adio a émergé avec une définition du rap qui s'est imposée sur celle des autres groupes et a ainsi opéré un renversement de perspective, dont le poids s'est affirmé par sa capacité à fédérer un nouveau public rap, mais aussi à faire émerger une nouvelle génération d'artistes rap. Autrement dit, la définition du rap sénégalais comme étant « engagé » a reconfiguré la position de ses acteur.trice.s dans le champ du rap, permettant de renverser la position dominante des premiers groupes de rap à succès, dont Daara J, parmi d'autres, accusés de faire du « rap pour filles » et permettant de légitimer l'arrivée de nouveaux groupes qualifiés d'« underground » et se rattachant à la « banlieue », rendant alors l'« engagement » central dans la définition d'un « rap sénégalais ».

Voici ce que déclare Maxi Krezy à Keyti, ancien membre de Rap'adio, pour son documentaire 100 % galsen :

Rap'adio était déjà là à l'époque, le underground était fort, c'est le moment où le mouvement underground a émergé. Tout le monde parlait de beaucoup de choses, c'était une mode de parler de politique. Jusqu'au point où quand on ne parlait plus de politique, quelqu'un disait qu'il était fake ou qu'il n'était pas hardcore. Ils en ont fait une mode.<sup>346</sup>

Le succès populaire de Rap'adio a ainsi imposé l'« engagement », décrit comme le fait de « parler de politique », comme baromètre de la crédibilité des artistes de rap. La généralisation du rap hardcore s'est encore renforcée par le rôle joué par ses artistes rap durant les élections présidentielles de 2000, et se poursuit par le rôle du mouvement y'en a marre durant les élections de 2012.

Considérons la citation suivante :

Je m'appelle Xuman, artiste-rappeur et un des membres fondateurs du Pee Froiss dans les années 90, donc précurseur, plus ou moins pionnier du mouvement hip-hop. (...) je pense qu'avant tout j'ai toujours été, je me considère en tout cas comme ayant toujours été un militant musical. Un militant musical dans la mesure où depuis la première fois, le premier album, la première chanson, y'a eu toujours cette conscience militante qui existe dans mes chansons. (...) Donc tout ça pour dire qu'il y a eu différents, y'a eu une évolution dans ce qu'on appelle la musique consciente au Sénégal. La première génération c'est la génération 88, la génération après l'année blanche. Donc cette génération après l'année blanche a été la génération de notamment PBS, la première génération de rappeurs au Sénégal. Elle est née juste après cette période-là. Parce que c'était une période qui était très mouvementée, y'avais plein de jeunes qui étaient désœuvrés, à cause de l'année blanche certes, mais aussi que y'avais beaucoup de rancune, beaucoup de choses sur le cœur. Et la seule manière pour eux de s'exprimer, de sortir tout ça, c'était justement de s'exprimer à travers le rap. Donc c'est la jeunesse qu'Abdou Diouf avait appelée la « jeunesse malsaine ». C'est cette jeunesse-là qui est à l'origine du mouvement hip-hop au Sénégal, parce que cette jeunesse-là c'est les premiers danseurs, les premiers artistes rap sont issus de cette jeunesse. Ça, c'est la contestation du début. Donc cette contestation elle est née en même temps que le hip-hop sénégalais. Si y'en a marre existe en 2011 c'est parce qu'il y a eu cette génération de 88, cette génération de l'année blanche. Donc les choses ont évolué après la première génération, la génération année blanche, et il y a eu la deuxième génération. C'est la génération 2000, la génération sopi, la génération qui avait espoir en Abdoulaye Wade, la génération justement qui a connu Wade, qui a été là quand Wade revenait d'exil donc cette jeunesse-là c'est la génération 2000. C'est cette génération qui a mis Wade au pouvoir. Et cette génération 2000 elle a prouvé justement que le hip-hop avait vraiment pris de l'ampleur. Le hip-hop avait pris de l'ampleur, à cette époque on comptait à peu près 5000 groupes de rap, ce qui veut dire que y'en avait peut-être 30 000, y'avais 30 000 rappeurs au minimum au Sénégal, donc c'était une force politique,

---

<sup>346</sup> Maxi Krezy In : Sene Cheikh, 2012, *100% galsen: A hip Hop documentary made in Senegal*, Dakar, Optimiste Production.

même si on avait pas pu capitaliser cette force politique, mais c'était une force politique réelle. Donc c'est cette force politique là qui a mis Wade au pouvoir, qui a chassé Abdou Diouf donc cette génération de sopi, c'est la génération justement qui, notamment des groupes comme BMG44, Rap'adio, Pee Froiss, entre autres. C'est cette génération-là qui est l'influence directe de la génération y'en a marre, de la génération de 2012. La génération qui a permis la deuxième alternance.<sup>347</sup>

Cette déclaration, tirée de la présentation de Xuman sur l'histoire du rap sénégalais devant divers interlocuteurs de la presse et d'autres artistes, réunion organisée par le bureau sénégalais de l'institut PANOS Afrique de l'Ouest, permet de dégager trois générations d'artistes rap au Sénégal. La discussion qui suivra la conférence permettra de conclure que, selon Xuman, l'on peut finalement dire qu'il y en a deux, puisque les personnes qui n'étaient pas encore majeures en 1988 deviendront ensuite des artistes rap qui participeront pour la première fois aux élections en 2000. Cette division en générations inscrit les artistes rap dans leur contexte sociohistorique. Pour la génération de 1988, il s'agit de l'année blanche et d'un rapport particulier avec l'autorité politique, perceptible au travers des mots utilisés par Abdou Diouf. Pour la génération de 2000, il s'agit de l'espoir suscité par la candidature de Abdoulaye Wade et du renouveau politique. Pour la génération de 2012, il s'agit des désillusions de l'alternance et de la méfiance généralisée envers le politique.

En deuxième lieu, sa reconstruction historique entretient l'idée d'une continuité. Les générations se succèdent et s'influencent. Finalement, l'objectif poursuivi par Xuman dans cette reconstruction est d'explicitier le poids des artistes rap dans ces mobilisations politiques. Xuman établit ainsi une imbrication entre ces différentes générations et les principaux événements politiques sénégalais : les alternances de 2000 (l'élection d'Abdoulaye Wade) et de 2012 (l'élection de Macky Sall). Le récit laisse alors de côté l'élection présidentielle de 2007 au cours de laquelle Abdoulaye Wade a été réélu pour un deuxième mandat, malgré des critiques de plus en plus fortes contre sa politique. Selon Xuman, interrogé à ce sujet, malgré des chansons de rap critiquant le gouvernement pendant cette période, le public n'était « pas prêt » à les écouter. Cette période, au cours de laquelle se sont imposées des chansons rap tournées vers le divertissement, est vécue a posteriori comme une période de « crise » du rap sénégalais.

En 2018, l'association Africulturban décrète l'année comme marqueur des 30 ans d'existence du hip-hop au Sénégal et organise une série d'événements qui y sera dédiée tout au long de l'année. L'année 1988 est ainsi officiellement retenue par les acteurs du hip-hop, en conciliation avec les travaux d'historiens sénégalais, comme l'année de l'apparition d'un rap proprement sénégalais, choix qui participe d'une volonté de renforcement du récit du rap sénégalais comme « engagé », tout en occultant les processus antérieurs qui sortent de ce cadre. À l'occasion de la conférence de presse lançant la célébration des 30 ans, les membres de l'association ont été interrogés sur le choix de la date par une journaliste culturelle. Amadou Fall Ba a répondu que la date était fixée en rapport à l'année blanche de 1988, mais qu'il s'agissait aussi d'entamer une réflexion du mouvement rap comme héritier du mouvement de mai 68, qui, au Sénégal, s'est manifesté sous la forme de mobilisations estudiantines et de grèves syndicales<sup>348</sup>. Cette filiation fut discutée lors d'un panel organisé dans le cadre du « hip-

---

<sup>347</sup> Xuman. « Les cultures urbaines au Sénégal : expression des résistances et luttes citoyennes, vecteurs de changement ». Atelier « Acteurs culturels et acteurs médiatiques en Afrique : Moteur ». Panos-Afrique de l'Ouest, Dakar, 16-18.12.2014.

<sup>348</sup> Les étudiants entamèrent une grève à partir du 18 mai pour dénoncer les mesures de diminution des bourses (une mesure prise par le gouvernement de Senghor pour augmenter le nombre de bénéficiaires afin de faire face à la demande croissante à l'université de Dakar). Le 29 mai, la répression policière dans le campus universitaire fait un mort et enclenche un été de mobilisations qui se s'achèvera qu'en septembre. Pour une histoire de mai 68 au Sénégal et ses liens avec les mouvements sociaux de mai 68 de part le monde, voir Gueye, Omar. 2018. « Mai 1968 au Sénégal : Dakar dans le mouvement social mondial ». *Socio* 10 (Dossier 1968-2018) : 121-136.

hop summit » intitulé « le hip-hop héritier de mai 68 » et rassemblant des rappeurs dits « engagés », tel que Thiat du groupe Keur Gui pour le Sénégal, et le professeur de littérature et civilisations africaines à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Ibrahima Wane<sup>349</sup>. Malgré les réponses plutôt contrastées des rappeurs interrogés à établir une filiation avec mai 68, la tenue du panel et les motivations du choix de la date de célébration des 30 ans, établissent une volonté d'historisation de la pratique hip-hop qui s'effectue par un travail de sélection des épisodes de l'histoire du hip-hop sénégalais, et notamment du rap, qui montrent l'« engagement » des acteurs du rap, et d'un travail de combinaison réfléchi d'événements de mobilisation politique les uns avec les autres. Ce travail sur le passé a aussi une finalité bien établie, telle que mise en exergue dans les déclarations de plusieurs artistes de rap interrogés :

(>Maxi Krezy) : Le hip-hop sénégalais est né devant nous. C'est nous qui avons fait naître le hip-hop sénégalais tu vois. Donc tu vois, comme disait KRS-One, I was there. J'étais là. Donc c'est toute cette histoire-là qu'on raconte aux jeunes artistes aussi, pour leur faire savoir

(>Auteure) : y'a beaucoup de jeunes qui ont oublié hein ? C'est ce que beaucoup m'ont dit

(>Maxi Krezy) : y'a beaucoup de jeunes qui ne connaissent même pas l'histoire. En fait tu rencontres un jeune qui te dit que ouais, c'est dur, le hip-hop pour nous c'est dur alors que

(>Auteure) : alors que vous avez déjà pavé la voie quoi

(>Maxi Krezy) : on a tout fait !<sup>350</sup>

Le travail sur l'historicisation du rap sénégalais s'effectue ainsi sur la base d'un devoir de mémoire portée par l'ancienne génération vers la nouvelle génération, à des fins de reconnaissance du travail accompli et de transmission d'une « vraie » définition du hip-hop. D'autre part, la construction du rap sénégalais en tant qu'« engagé » occulte l'analyse du statut de l'artiste dans la société sénégalaise. Selon Wane (2015), les artistes sénégalais ont défendu le statut d'élu de l'artiste pour remodeler les jugements dépréciateurs portés sur des artistes marginalisés dans la société sénégalaise, notamment dans leur situation matrimoniale — en étant généralement confronté au refus des parents dans la conclusion d'un mariage. Dans une chanson citée par Wane, dont je reprends ici la traduction en français, le chanteur Thione Seck évoquait la même utilité de la musique que de nombreux artistes de rap :

Une chanson qui n'informe pas n'enseigne pas  
N'éclaire pas, ne conseille pas  
N'alerte pas, n'éveille pas  
N'est plus une chanson  
C'est une parodie

Si le rap s'inscrit bien en rupture par rapport à d'autres genres musicaux, notamment par la violence, et donc la radicalité, des sonorités, des mots utilisés et des apparences, les artistes de rap sont les héritiers de cette légitimation de la parole du musicien comme porteur de la « parole essentielle » (Wane 2015). Or, aux yeux des artistes de rap, comme je l'évoque plus loin, le rap est aujourd'hui la

---

<sup>349</sup> Il enseigne aussi l'histoire sociale de la musique à l'Institut supérieur des arts et cultures (ISAC) de Dakar, raison pour laquelle il a été introduit comme historien lors du panel.

<sup>350</sup> Maxi Krezy. 2015. Entretien avec l'auteur. New York, Etats-Unis. 04.09.2015

seule expression musicale au Sénégal porteuse d'utilité sociale, légitimant la pratique du rap sur celle des autres genres musicaux.

Aujourd'hui, la rhétorique du rap « engagé » est si prédominante que les artistes qui souhaitent s'en distancer sentent un contrôle social, de la part du public et d'autres artistes pour s'y conformer. Les tenants d'un rap qui divertit par opposition au « rap engagé » sont les perdants du champ de définition du rap sénégalais. Car si des artistes comme Canabasse rencontrent beaucoup de succès populaire, ils ne peuvent pour autant pas s'empêcher de présenter leur rap comme « engagé », sur certaines chansons, pour obtenir la reconnaissance d'autres artistes et d'une partie du public. C'est ainsi que la rappeuse Toussa me présentait, durant notre entretien, certaines de ses chansons comme engagées, notamment sur la cause des femmes, tout en m'exprimant, après l'entretien, sa lassitude envers un « rap engagé » resté « bloqué » au début des années 2000. Les artistes abordant des thèmes « politiques » sont devenus si nombreux et si fréquents qu'aux yeux de certains artistes, comme le montre la citation qui suit, la nature « engagée » du rap a perdu de sa pertinence. Elle ne refléterait plus un engagement réel des artistes, mais plutôt un registre de reconnaissance du rappeur et un moyen de se faire connaître :

Aujourd'hui, parler de politique ce n'est plus intéressant parce que c'est devenu une mode. Aujourd'hui, les rappeurs parlent de politique pour que les gens pensent que c'est des révolutionnaires, que c'est des guerriers. Alors que fondamentalement, ils ne le sont pas.<sup>351</sup>

Aujourd'hui, les représentants les plus connus de l'« engagement » du rap sénégalais sont les membres du mouvement y'en a marre. Son analyse permet de mieux éclairer les ressorts et les significations de l'« engagement » par le rap au Sénégal.

### 3. Le mouvement y'en a marre

Le mouvement y'en a marre a été fondé en 2011 par le groupe de rap Keur Gui et le journaliste Fadel Barro pour protester contre les coupures d'électricité persistantes dans la capitale. Néanmoins, c'est l'action qu'ils ont menée contre la candidature du président sortant Abdoulaye Wade qui leur a valu leur renommée internationale. Ils participent notamment, durant toute l'année 2011, à des campagnes pour inciter les jeunes à s'inscrire sur les listes électorales au travers du plan « daas fanaanal, ma carte mon arme ». Le mouvement y'en a marre participe aussi à la manifestation du 23 juin 2011, avec le M23<sup>352</sup>, pour protester contre la révision constitutionnelle proposée par Abdoulaye Wade, examinée ce jour-là par l'Assemblée nationale. Les manifestants, aux cris de « touche pas à ma constitution » se rassemblent Place Soweto, où se trouve le siège de l'Assemblée nationale, pour l'appeler à rejeter le projet de loi instituant l'élection simultanée, au suffrage universel direct, avec 25 % des suffrages, d'un président et d'un vice-président<sup>353</sup>, déjà adopté par le Conseil des ministres. L'opposition craint que ce projet de loi ne permette à Abdoulaye Wade de se faire réélire à un troisième mandat, alors que la Constitution prévoit une limitation des mandats présidentiels à deux, et institue une dérive monarchique, en présentant son fils Karim Wade au poste de vice-président. L'Assemblée nationale rejette le projet de réforme constitutionnel.

Le mouvement y'en a marre lance ensuite plusieurs campagnes, dont « fanaané daas » qui incite les nouveaux inscrits à retirer leur carte électorale. En décembre 2011, le Parti démocratique sénégalais

---

<sup>351</sup> Fou Malade In : Sene Cheikh, 2012, *100% galsen: A hip Hop documentary made in Senegal*, Dakar, Optimiste Production.

<sup>352</sup> Le M23 pour mouvement du 23 juin rassemble les membres de l'opposition sénégalaise

<sup>353</sup> La Constitution sénégalaise prévoit l'élection du Président au scrutin uninominal majoritaire à deux tours (un deuxième tour est organisé si aucun candidat n'obtient la majorité de 50% des voix au premier tour)



présente la candidature de Wade, validée par le Conseil constitutionnel le 27 janvier 2012. Le conseil considère que puisque la limite des mandats n'existait pas au moment de sa première élection en 2000, la révision constitutionnelle de 2001 ne peut pas encore être appliquée à la candidature du président sortant. Dans la chanson « faux pas forcer », les artistes rap Simon et Kilifeu de Keur Gui, membres de y'en a marre, sont rejoints par Xuman et s'adressent directement à Abdoulaye Wade sur un ton de défi pour l'inviter à retirer sa candidature :

Si tu aimes ton peuple/ne t'accroches pas au pouvoir jusqu'à ce qu'il y ait mort d'homme/  
Abdoulaye  
Si souhait, bon sens et capacité te manquent/ta candidature n'est pas souhaitable/  
T'étais une référence avant que ne transformes/notre Constitution en cahier de brouillon/  
Abloye/ne cherche pas d'alibis  
Ne sois pas comme Khadafi/qu'on fasse comme ceux de Libye/<sup>354</sup>

S'ensuit une série de marches et de manifestations, massivement suivie, pour pousser Abdoulaye Wade à retirer sa candidature avant le premier tour de l'élection présidentielle, qui a lieu le 26 février 2012. Ces manifestations, non autorisées, sont sévèrement réprimées par la police. Le 15 février, le gouvernement interdit toute manifestation. Les membres du mouvement souhaitent néanmoins outrepasser l'interdiction en organisant un sit-in permanent sur la Place de l'Obélisque, nommée « opération Fanaan » (« la veillée »). Le 16 février, trois membres de y'en a marre sont arrêtés par la police pour avoir tenté de prendre part au rassemblement, malgré des tirs de gaz lacrymogènes lancés en guise d'avertissement.

Le premier tour a lieu comme prévu. Abdoulaye Wade et Macky Sall, ancien premier ministre passé à l'opposition et fondateur du nouveau parti Alliance pour la République, sont les candidats élus au deuxième tour. Entre les deux tours, le mouvement y'en a marre organise le passage dans les rues de camions depuis lesquels les membres du mouvement proclament « doggali » (« achevez-le »,) invitant les citoyens à se rendre aux urnes pour qu'Abdoulaye Wade ne soit pas réélu. Le jour de l'élection, les membres de Keur Gui se font les observateurs du bon déroulé du scrutin dans leur chef-lieu, Kaolack. Les membres de y'en a marre surveilleront les élections dans chaque localité, relevant les tentatives de fraude, et partageront les informations sur les réseaux sociaux. Macky Sall a gagné l'élection avec 65,80 % des suffrages. Cette élection est vécue comme une victoire pour y'en a marre, malgré une abstention très haute au premier tour, qui diminue un peu au deuxième tour (le taux de participation est de 55 %).

Depuis l'élection, le mouvement y'en a marre a cherché à imprimer un nouvel élan démocratique et citoyen. Ils ont ainsi lancé l'observatoire de la démocratie et de la bonne gouvernance, accompagné par la chanson « dox ak sa gox » (« Marche avec ta communauté »). Djily Baghdad, Fou Malade et Keur Gui y rappent avec plusieurs autres artistes en invitant les populations à présenter des doléances à leurs représentants locaux. L'opération est suivie par une série de courts-métrages intitulés « dox ak sa gox » présentant diverses situations de la vie quotidienne où un manque de civisme est constaté. Dans un épisode, un homme en costume-cravate est vu par d'autres jeunes, habillés en streetwear, en train de jeter une bouteille par terre. Les jeunes hommes l'interpellent et lui rendent sa

<sup>354</sup> Xuman dans Y'en a marre. 2012 « Faux ! pas forcé ». (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=tCuKAn-T0pk>

Traduction incluse dans le clip. La ligne 6, par la mention à l'ancien homme d'Etat libyen, mort en 2011, dresse le parallèle entre y'en a marre et « le printemps arabe », qui a entraîné la chute des régimes en place en Tunisie, puis en Egypte, au Libye et au Yémen. Chez Haeringer (2012), Fadel Barro, porte-parole de y'en a marre, admet le rôle joué par le « printemps arabe » dans la constitution du mouvement y'en a marre.

bouteille sans ménagement. La question de la salubrité publique, déjà au centre du Set Setal, sera mise en application dans le programme « Sunu Gox », défini comme un programme de solidarité, citoyenneté et démocratie dans les banlieues de Dakar. Plusieurs articles scientifiques se sont intéressés aux activités de y'en a marre comme tentatives de mise en place d'un nouveau modèle de citoyenneté ou sous l'angle de nouvelles formes de mobilisation. Pour Fouquet (2016), le mouvement brouille les lignes entre engagement citoyen, pratique artistique, contestation politique et actions de développement.

Dans ce travail, le mouvement y'en a marre n'est discuté qu'à l'aune de ce qu'il révèle des enjeux autour de l'articulation entre rap et « engagement » au Sénégal. Ainsi, malgré l'image de y'en a marre en tant que représentants les plus illustres du rap au Sénégal, leurs actions n'ont cessé, depuis le départ, de diviser les acteurs de la scène rap. Le mouvement a, en partie, suscité l'adhésion de nombreux artistes de rap sénégalais. Au groupe Keur Gui se sont joints par la suite les artistes Simon, Djily Baghdad, Fou Malade et Books en tant que membres du mouvement. D'autres artistes ont témoigné leur soutien au mouvement, en participant à quelques manifestations et à des chansons, sans pour autant se réclamer du mouvement comme Xuman et Matador, entre autres. En 2011, par exemple, à Saint-Louis, comme à Dakar, des artistes rap se sont rassemblés pour manifester pour la libération de Thiat, membre de Keur Gui, incarcéré suite à une manifestation.

Amadou Fall Ba, organisateur du festival Festa 2H et membre fondateur de la structure Africulturban, relaiera sur son profil Facebook les dates des différentes manifestations, les informations ainsi que les principaux résultats lors des élections, avec un œil critique pour son activisme plutôt numérique :

C'est parce qu'il y a des gens comme moi qui sont toujours derrière leurs écrans à critiquer que les choses ne peuvent pas évoluer. C'est pourquoi j'ai décidé d'aller à la manifestation d'aujourd'hui pour le respect des libertés fondamentales au Sénégal. Même si c'était chaud avec les lacrymo et la brutalité policière on a réussi à se faire entendre, United we stand divide we fall. SENEGAL FOR LIFE.

Facebook. Profil d'Amadou Fall Ba. Posté le 18 février 2012. Public

D'autres artistes, en revanche, refusent de rejoindre le mouvement. Un article, consulté au Sénégal, relate par exemple l'agression du rappeur Gaston qui accuse Fou Malade de l'avoir commandité. Selon le rappeur, cette agression serait due à la chanson « tchi takeu la dieum », qui critique les moyens d'action du mouvement et à son refus d'intégrer le mouvement y'en a marre. Ayant plaidé coupable, Fou Malade a cependant avancé d'autres raisons pour expliquer son geste, dont des différends qui opposaient les labels des deux artistes. Sans citer y'en a marre, l'artiste Fla the Ripper m'a confié en entretien avoir été critiqué pour avoir refusé de se joindre à des mouvements et un autre artiste m'a fait part, hors entretien, de ne pas avoir soutenu les moyens d'action utilisés par y'en a marre, notamment à cause des manifestants qui avaient été tués. Dans la chanson « Khar Mou Jot » (« Attends le bon moment »), le rappeur Canabasse appelle les citoyens à défaire Abdoulaye Wade par les urnes et non par la violence. 5 personnes sont mortes dans les manifestations organisées par y'en a marre de l'affrontement avec les forces de l'ordre, bien que le mouvement ait toujours défendu que leurs manifestations fussent pacifiques :

les gens me disent ouais Thiat vous êtes les mercenaires de l'Afrique vous êtes les Che Guevara non on est pas les Che Guevara. Che Guevara était un mercenaire. J'aime pas d'ailleurs le mot révolutionnaire.

Parce que révolutionnaire c'est celui qui prend les armes en général. Nous nous sommes des activistes. On ne prend pas d'arme. Notre arme c'est ça. Nos balles nos munitions c'est ce qu'on dit.<sup>355</sup>

En se définissant comme activistes en ces termes, les membres de Keur Gui poussent l'« engagement » des artistes rap, par les mots, dans l'espace public. Cependant, pour certains artistes de rap, l'action militante de Keur Gui les a menés à être mêlé à la politique. Il leur est notamment reproché leurs connexions avec le M23, dont la plupart des membres a pris part au nouveau gouvernement de Macky Sall, comme me le confie un artiste en entretien :

Quand je dis nous c'est les groupes de rap le mouvement hip-hop. On est pas avec le système, nous ne sommes pas des partis qui sont à l'opposition et je pense que les gens ils commencent à mélanger tout ça. Parce que y'a un mouvement y'en a marre qui a côtoyé vraiment l'opposition pour enlever un parti politique, le système de Wade et ces gens-là qu'ils ont côtoyés aujourd'hui ils sont au pouvoir. Et ça ce qu'il faut comprendre en tout ça, on ne peut pas se mélanger aux politiques quoi.

D'autres critiques du mouvement s'articulent autour de soupçons de financements suspects et de corruption. Un ancien membre de Y'en a marre, l'artiste Requin Noir, déclare à un journaliste que le mouvement n'a été mis en place que pour l'enrichissement de ces membres et que ces membres ont touché plusieurs pots-de-vin (Ndiaye 2011). Interrogé à ce sujet, Thiat de Keur Gui a admis les tentatives de corruption que les membres du mouvement avaient subies, afin de souligner justement qu'elles avaient toujours nettement été refusées. L'action du mouvement fait ainsi l'objet d'une série de rumeurs, illustrant la remise en cause de leur crédibilité.

Cette méfiance envers le politique peut aussi se voir dans d'autres contextes et dans le monde de l'art plus généralement. Selon Sonnette (2015 : 175) : « si l'engagement par les œuvres, c'est-à-dire la parole politique exprimée par un artiste dans et autour de son œuvre, peut favoriser une réception critique élogieuse, le militantisme est quant à lui proscrit, voire dénoncé, au sein des cadres les plus dominants de la prescription culturelle ». Il s'agit ainsi de concilier des positions et des mobilisations sans mettre en jeu sa « réputation ». Au Sénégal, cette « réputation » se gère par l'équilibre délicat entre action citoyenne et rapport aux politiques.

Le mouvement y'en a marre, par la visibilité nouvelle de ses membres dans l'espace public et la notoriété engrangée, cristallise les discours critiques par volonté de différenciation de la part d'autres artistes, comme en témoigne la multiplication des mouvements qui a suivi le succès de y'en a marre. Ainsi en va-t-il aussi des artistes qui défendent avoir sorti des chansons avant les événements de 2011 et en profitent pour critiquer ces mouvements pour leur « manque de vision » :

Même, nous on était ici quand tous ces mouvements existaient, mais, personnellement, je pense qu'ils manquaient de vision. Moi en 2010 j'ai sorti Africa, dans Africa je prédisais ce qui s'est passé ici au Sénégal en 2012 avec la fin du mandat d'Abdoulaye Wade. Je l'ai dit en wolof quoi, si on fait pas attention, on risque d'arriver à un moment où y'aura du sang qui sera versé ou autre. Je dis que le rôle de l'artiste est d'avoir une vision.<sup>356</sup>

on a un son qui s'appelle, sur Message of hope, qui s'appelle hipolitics. Avant tous ces problèmes, mais on a dit à Abdoulaye Wade c'est le hip-hop qui t'as élu et pis c'est le hip-hop qui va te faire descendre. *Because you know* tu nous as parlé de toutes ces bonnes promesses et tout ça pour être au pouvoir. Là t'es au pouvoir t'as oublié ceux qui t'ont mis là-bas, on va te faire redescendre. Mais on a sorti ça, on a écrit ça c'est en 2009. Mais après ils ont vu ça en quoi 2012 ? Donc nous on pense que on était un peu en avance

<sup>355</sup> Keur Gui. 2014. Entretien avec l'auteur. Ouest Foire/Dakar, Sénégal. 20.10.2014

<sup>356</sup> Fla the Ripper. 2014. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 03.12.2014

de la société pour pouvoir parler des problèmes même si c'est pas un problème qu'ils voient déjà, mais c'est un problème qui est là et qu'ils vont voir d'un jour à l'autre.<sup>357</sup>

Keur Gui est régulièrement amené, par médias interposés, à s'exprimer sur les critiques proférées contre eux par d'autres artistes rap :

Ils sont jaloux, parce que nous occupons la première place dans le classement des groupes de rap. Keur Gui et les autres, c'est comme Macky Sall et son opposition. Nous sommes au pouvoir. C'est ce qui motive toutes ces critiques. Nous allons partout dans le monde. Et nous n'allons pas seulement dans des spectacles des Sénégalais de l'extérieur. Nous faisons les plus grands festivals. Nous avons été jusqu'au Japon. Il n'y a que Youssou Ndour et Cheikh Ndiguel Lô qui l'ont fait. Et même eux, c'était dans le cadre de la Francophonie. Ils peuvent continuer à râler. Mais, il n'y a pas de concurrence possible entre Keur Gui et les autres groupes de rap. (Keur Gui, cité par Amar 2016 dans le quotidien L'Observateur).

L'exemple du mouvement y'en a marre et des critiques qui ont suivi, notamment celles de s'enrichir sur la base de leur activisme, est révélateur à plusieurs égards. En premier lieu, il permet de rompre avec une vision monolithique du rap sénégalais comme « engagé », par la mise en lumière des polémiques internes au sein de la scène au sujet du rôle de l'artiste de rap et des rapports entre musique et politique. En deuxième lieu, les critiques au sujet de y'en a marre illustrent la façon dont l'« engagement » alimente les dynamiques d'opposition sur la scène rap, notamment par souci de différenciation. En troisième lieu, le cas du mouvement y'en a marre est symptomatique des tensions qui apparaissent entre « engagement » et succès économique, ou selon les termes de Niang entre « raisons de vivre » et « moyens de vivre » (Niang 2013). Keur Gui est ainsi principalement accusé d'exploiter son « engagement » à des fins de richesse et de notoriété, une notoriété qui les mène, comme le mentionnait la caricature au Chapitre 1, à être « toujours en voyage ». Les voyages apparaissent ainsi non seulement dans la source de conflits au sein des acteurs de la scène, mais aussi comme le résultat d'un capital symbolique, celui de l'« engagement », possédé par certain.e.s acteur.trice.s de la scène et autour duquel se définit la singularité du « rap galsen ». En réalité, seule une minorité d'artistes parvient à concilier leur « engagement » avec une capacité à se faire connaître de par le monde, ou autrement dit, à s'« exporter ».

#### 4. « Engagement » versus « exportation »

En octobre 2016, le rappeur français Booba, d'origine sénégalaise par son père, effectue un court séjour au Sénégal. Ce « fils du pays », que le Sénégal découvre à la suite de son succès au sein du groupe de rap français Lunatic, puis en tant que rappeur solo, a longtemps été respecté pour la mise en avant de ses origines sénégalaises dans ses chansons. L'image de Booba au Sénégal pâtit cependant, depuis de nombreuses années, de la représentation sexualisée des femmes mise en avant dans ses clips, de ses rapports conflictuels avec d'autres rappeurs du rap français, qui ont fait les gros titres pour leurs déchaînements de violence physique, mais aussi, surtout, du fait de ne pas avoir profité de son succès pour investir dans son pays d'origine. En 2016, il ne s'agit que du deuxième séjour du rappeur, qui habite aux États-Unis, au Sénégal.

Booba donne un concert au Monument de la renaissance africaine et vient tourner le clip de sa prochaine chanson « DKR »<sup>358</sup>. Tourné dans les rues de Dakar, mais surtout à Gorée et dans les principaux lieux touristiques du Sénégal (Lac rose, réserve de Bandia), le clip commence par

<sup>357</sup> Waterflow (Wagëblë). 2015. Entretien avec l'auteur. Washington, États-Unis. 01.10.2015

<sup>358</sup> Booba. 2017. « DKR ». *Trône*. Universal/ Tallac Records. CD. (En ligne) [https://www.youtube.com/watch?v=Stet\\_4bnclK](https://www.youtube.com/watch?v=Stet_4bnclK)

l'image de l'artiste regardant vers l'horizon depuis la porte du « voyage sans retour », dont on dit que c'est la porte que les esclaves empruntaient pour embarquer à bord des navires esclavagistes en direction des Amériques. La chanson, dont la mélodie est jouée par une kora, est avant tout une chanson egotrip, qui affirme la supériorité du rappeur. Cependant, les paroles font plusieurs fois référence au Sénégal, par la mention de sports nationaux (mention aux lutteurs Tyson, Bombardier et Gris Bordeaux, et au surnom de l'équipe sénégalaise de football « les lions de la Teranga »), de la nourriture (*ceeboudieun*, le riz au poisson) ainsi qu'au mouvement Bul Faale.

Malgré la réussite du clip et du concert, le séjour de Booba est l'objet d'une polémique dont les répercussions continueront bien des mois plus tard. À l'occasion d'une conférence de presse, le rappeur est interrogé par une radio locale, Vibe Radio, sur son absence de collaborations avec des artistes de rap sénégalais. Booba, connu pour son sens de la formule provocante, répondra, en évoquant le manque de succès du rap sénégalais en dehors de ses frontières : « Le rap sénégalais, c'est comme le rap polonais, il n'est pas connu ».

La réponse massive qu'a suscitée cette déclaration au sein de la scène rap sénégalaise est une illustration majeure des enjeux relatifs au thème de « l'exportation », un thème qui renvoie à des débats sur l'accès des artistes au marché musical international ainsi qu'au rayonnement du rap sénégalais au-delà des frontières du pays. Les propos tenus lors de cette polémique articulent ainsi des imaginaires du « global » et de ses interactions avec la scène musicale rap au Sénégal.

Alors que le rappeur Xuman popularise le *hashtag* « je suis polonais » sur Twitter, Amadou Fall Ba déclare régulièrement concernant ces activités qu'il est « encore plus proche de Varsovie ».

Les réponses humoristiques de ces acteur.trice.s du rap sénégalais à leur association au rap polonais, pensée comme une insulte, leur permettent de s'approprier une position de marginalité sur la scène rap mondiale tout en effectuant des connexions avec d'autres scènes locales comprises comme tout aussi marginalisées. Une revanche sur la comparaison entre le Sénégal et la Pologne sera aussi prise lors de l'affrontement footballistique entre les deux pays au premier tour de la Coupe de monde de football, un match qui sera retransmis durant le « hip-hop summit » qui a eu lieu au Sénégal du 18 au 20 juin 2018.

D'autres artistes ont choisi de répondre à la déclaration en s'attaquant directement à Booba. Le rappeur Nitdoff lui a consacré une chanson intitulée « rap galsen » dans lequel il y insulte Booba, en wolof, traitant sa musique de « porno » et rappelant les engagements et les réussites portées par les artistes de rap sénégalais sur le plan politique et social. Dans une vidéo postée sur les réseaux sociaux, reprise par Mbaye (2016) pour *senego.com*, l'artiste s'adresse au rappeur français, en se filmant avec son téléphone portable, pour lui demander « ce qu'il a fait pour que le rap galsen soit connu » et lui déclare que son rap « égare la jeunesse ». Son message articule explicitement les tensions qui sont apparues entre « global » et « local », déjà relevées aux chapitres 2 et 3. Selon Nitdoff, s'adressant à Booba :

Notre rap c'est pas comme ton rap. On est des musulmans on fait la prière. On a des parents. Y'a certaines vidéos on s'interdit de faire ça. S'il faut faire ce genre de vidéos que tu fais pour être exporté, sur le Saint Coran, on sera jamais exporté.

Durant mon terrain, le rappeur PPS m'avait fait une déclaration similaire :

Donc voilà, je sais que y'a beaucoup de personnes âgées qui aiment ce que je fais, donc pour moi y'a des choses... y'a aussi beaucoup d'enfants qui m'écoutent donc y'a des choses que je ne dois pas incarner,

des choses que je dois pas dire dans mes chansons. S'il reste que ça pour que je sois international et milliardaire je crois pas que je serais milliardaire. Je suis bien avec mon rap.<sup>359</sup>

On pourrait voir dans ces discours l'illustration des tensions entre parcours de consécration et parcours d'engagement politique, discutées par Sonnette (2015). Pour correspondre à leur engagement politique, certains artistes préfèrent ainsi rester aux marges du monde de l'art. Selon la littérature sociologique sur les mobilisations d'artistes, cité par Sonnette (ibid.), les modalités d'engagement varient selon la place des artistes au sein du monde professionnel de l'art, ce que j'ai choisi d'appeler la scène, et notamment, selon leur notoriété. Un artiste reconnu au sein de son monde de l'art aura, selon ces auteurs, moins tendance à s'impliquer dans des modes d'action politique, afin de minimiser les risques liés à une prise de position.

Dans le cas du rap sénégalais, ce sont au contraire les artistes les plus reconnus qui assument le plus clairement ces prises de position en ce que l'obligation d'« engagement » se situe au cœur des conventions de la scène rap au Sénégal. Ce sont aussi ces artistes qui ont le plus à perdre d'une absence de différenciation entre un rap dit « local » et un rap jugé « américain », « commercial » ou « international », défini par un certain antagonisme en matière de valeurs et de réalités sociales. C'est aussi aux yeux de ces artistes que l'« exportation » n'apparaît pas comme une fin en soi, en ce qu'ils connaissent déjà la consécration au Sénégal, et même, pour certains, une certaine réussite économique. En revanche, les artistes marginalisés sur la scène défendent plus volontiers qu'il serait souhaitable que la musique rap sénégalaise « s'exporte », en permettant aux artistes de bénéficier d'une plus grande liberté artistique ou encore, en améliorant l'industrie musicale sénégalaise, afin de produire une musique qui respecte « les standards internationaux ».

Dans une vidéo postée sur les réseaux sociaux, Fata répond à la polémique initiée par les propos de Booba, en lui donnant raison. Il y appelle les artistes à faire évoluer leurs pratiques, notamment par l'ouverture envers l'expérimentation musicale (dont son style afrorap qui a mal été reçu). « Ça fait longtemps que le public sénégalais a tenu en otage le rap sénégalais », dit-il dans la vidéo, « le rap sénégalais est versé dans la politique parce qu'ils ont envie d'être populaires et pour être populaire au Sénégal il faut juste crier au détriment des politiques »<sup>360</sup>.

Si l'« engagement » fait partie intégrante des processus de légitimation du rap au Sénégal, c'est néanmoins ce qui constitue, aussi, pour Fata, un problème pour son exportation. En ayant un discours trop exclusivement centré sur les problèmes de la société sénégalaise, les artistes de rap se couperaient ainsi de l'attractivité d'un public international. Ensuite, en étant « engagés », les artistes de rap refuseraient de réfléchir en termes de business. Pour Nitdoff et PPS, cités ci-dessus, ceci se vérifie puisqu'ils placent leur « engagement » avant leur enrichissement.

Alors que ces deux artistes formulent leur inscription locale comme valeur à défendre, Fata El Presidente l'articule comme un obstacle à dépasser, comme un « étouffement ». L'exportation apparaît ainsi comme un moyen pour ces artistes, moins reconnus au sein de la scène rap sénégalaise, de gagner en liberté de création et d'expression artistiques, rejoignant l'imaginaire de la migration comme moyen de s'émanciper des contraintes sociales et de s'extirper des valeurs sociales qui empêchent l'individu de réussir (Mbodji 2008).

Cette sensation d'« étouffement » ou de « fermeture » a aussi été invoquée par plusieurs autres artistes, dont Fla the Ripper, Alien Zik et Da Blessed :

---

<sup>359</sup> PPS 2014. Entretien avec l'auteur. Rufisque, Sénégal. 10.10.2014

<sup>360</sup> Senreplay.sen. 2016. « Fata El presidente soutien Booba : « Le rap sénégalais n'est même pas connu en Guinée. » » (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=jieU3O5JZKI>

Ils se focalisent à vouloir nationaliser la musique au lieu de l'internationaliser. J'aime pas le terme comme on dit ici rap djolof. (...) rap djolof ça veut dire que tu sors plus de ce cadre. Donc si tu dis rap djolof tu vas faire du rap djolof et y'a certains même quand tu rappes en anglais par exemple ils vont dire, mais c'est des Américains ils essaient d'imiter ils connaissent rien à la musique ils devraient savoir que tout vient ici. Mais on a compris plus qu'eux parce que nous on essaie de comprendre le monde. On essaie de parler toutes les langues de manière assidue, à pouvoir communiquer. Si tu communique pas avec les autres comment tu peux exposer ce que tu connais ?<sup>361</sup>

Le « rap djolof », autre nom du « rap galsen » apparaît ici comme tout ce qui contraint l'artiste à respecter un cadre national, jugée incompatible avec l'« internationalisation » de la musique. Au-delà de vouloir communiquer avec le monde, cette volonté d'« exportation » se pose avec acuité à l'aune des 30 ans d'existence de la pratique, où ce qui était d'abord une passion aux yeux de jeunes attirés par une nouveauté venue d'ailleurs, s'est transformé en moyen d'insertion économique et sociale. Pour ce faire, les artistes développent une réflexion poussée sur les lacunes de l'industrie musicale sénégalaise et la reconnaissance du métier artistique (cf. II, 1), y compris au sujet des modes de rémunération de l'activité artistique. Très impactés par le piratage, les artistes se plaignent fréquemment que le public sénégalais ne les soutient pas, une situation fréquemment expliquée par le pouvoir d'achat très faible de ce public, et la priorité donnée à l'achat des produits de base. Ce manque de rémunération de la musique explique aussi que l'« exportation » soit conçue par l'artiste comme un moyen de « gagner sa vie ». En s'adressant à un public plus large, l'artiste accède aussi à un marché plus large de personnes qui bénéficient d'un pouvoir d'achat plus important.

Un autre bénéfice perçu de l'« exportation » consiste aussi à accéder à un public qui aurait davantage l'habitude de « payer » pour la culture, et qui donc reconnaîtrait davantage la valeur de la musique. Cette perception s'ancre dans la dénonciation des pratiques de « mendicité artistique » qui prévaudraient au Sénégal dans les relations entre les artistes et le public.

L'expression en langue wolof « *sambaay mbayaan* » renvoie à une pratique consistant à chanter les louanges en échange de récompenses financières ou matérielles, associée au griotisme et récurrente dans le genre musical mbalax. À titre d'exemple, voici comment la chercheuse Fiona McLaughlin décrit la prestation d'une des chanteuses sénégalaises les plus populaires, Fatou Guewel, lors d'un concert donné au Théâtre national Daniel Sorano en 1998 :

Elle est apparue sur la scène à travers une porte-Arabesque dans une brume émanant d'une machine à glace carbonique, proclamant « Bismillahi » (au nom de Dieu) et chantant les louanges d'Amadou Bamba, fondateur de l'ordre mouride-soufi. Immédiatement, des membres du public à prédominance féminine se sont approchés de la scène et ont jeté ou remis à la griotte des sommes importantes que ses danseuses ont ensuite rassemblées et placées dans un grand sac à main placé bien en face de Petit La, le mari batteur de Fatou Guewel. La procession scintillante de donateurs, dont beaucoup appartenaient à des organisations de femmes mourides, s'est poursuivie pendant plusieurs heures au cours de la soirée et, à plusieurs endroits, la zone située devant le théâtre, au-dessous de la scène, a été bloquée par plus de cent personnes. Les clients de Fatou Guewel tentaient de jeter de l'argent sur la scène et d'autres griots chantaient ses louanges (McLaughlin 2000 : 198, ma traduction<sup>362</sup>).

<sup>361</sup> Da Blessed. 2014. Entretien avec l'auteur. Thiaroye, Sénégal. 25.09.2014

<sup>362</sup> Citation originale : “She appeared on stage through an Arabesque doorway in a smoky haze emanating from a dry ice machine, proclaiming ‘Bismillahi’ (In the name of God) and singing the praises of Amadou Bamba, founder of the Mouride Sufi order. Immediately, members of the predominantly female audience rose to approach the stage and throw or hand the griotte significant sums of money which her dancers then collected and put in a large handbag conspicuously placed in front of Petit La, Fatou Guewel’s drummer husband. The glittering procession of donors, many of whom belonged to Mouride women’s organisations, continued for several hours over the course of the evening, and at several points the area at the front of the theatre below the stage became blocked

Ces prestations sont pour McLaughlin une reformulation des rapports monétaires entre griot et marabout sous le prisme des relations entre disciples et marabout : alors que par le passé le marabout et parfois l'homme politique récompensaient le griot pour ses louanges, ce sont ici les disciples, autrement dit le public, qui récompensent le chanteur au nom de leur allégeance au marabout, ici Cheikh Ahmadou Bamba et ses descendants.

La distanciation des artistes de rap vis-à-vis de la figure griotique (Appert 2016) s'exprime dans ce refus de se vendre au plus offrant et participe à la perception des artistes de rap comme acteur.trice.s du changement, par la remise en cause de « traditions » en partie, à leurs yeux, responsables du « sous-développement » sénégalais :

Parce qu'ils (les chanteurs de mbalax) racontent rien. Ta mère est la meilleure des femmes, ton père était le roi de tel village. Non, mais c'est ça qu'ils racontent ! (...) Si on te donne des millions avec ça, même toi, tu dois pas en être fier quoi.<sup>363</sup>

Dans les mots de l'artiste Nitdoff, l'« engagement » du rap sénégalais ne peut perdurer que grâce au soutien économique du public sénégalais :

C'est vrai que si on se mettait à lécher des culs ce serait plus simple pour nous de nous enrichir. Mais bordel comprend que la musique que nous faisons c'est pas une musique de lèche-cul. (...) Si tu veux que les mcs gardent leur dignité et qu'ils continuent ce rap conscient et constructif alors arrête de les pirater, achetez leurs albums, mixtapes, maxi, tickets de concert et marque de vêtement. Sinon ils finiront par craquer et faire du sambaay mbayaan tôt ou tard pour remplir les salles ou vendre leurs albums. Vous êtes des millions à aimer le rap galsen alors faites de vos mcs des superstars qui vivent de leurs musiques sans lécher le cul des riches.

Facebook. Profil de Mor Tallah Gueye (Nitdoff). Posté le 1er mai 2016. Public

Les normes locales qui régissent les relations au public conduisent ainsi à un paradoxe bien résumé par Amadou Fall Ba : « Peut-on être révolutionnaires et être riches ? »<sup>364</sup>

Le discours sur l'« engagement » apparaît de façon transversale pour définir la singularité du rap au Sénégal et expliquer le rôle joué par les rappeurs dans les mobilisations citoyennes, dans le cadre de processus de différenciation et de mise en concurrence entre artistes. Cependant, l'« engagement » est aussi une clé pour comprendre les stratégies entrepreneuriales mises en place par les artistes pour gagner leur vie. Dans la dernière partie de ce chapitre, j'envisagerai les rapports de force entre les acteurs du rap et les principaux financeurs du rap sénégalais, en dehors du public : l'État et les agences de coopération. Comment la dépendance financière du rap envers ses deux financeurs est-elle conciliée avec l'« engagement » du rap galsen ? Autrement dit, comment la vision d'un rap galsen « engagé » a-t-elle pu perdurer malgré la nécessité de subsistance économique ? Je montrerai le rôle particulier de certains intermédiaires, ou « courtiers » dans ces processus.

---

with more than a hundred people-Fatou Guewel's patrons attempting to throw money on the stage, and other griots singing her praises."

<sup>363</sup> Goormak. 2015. Entretien avec l'auteure. Lausanne, Suisse. 21.07.2015

<sup>364</sup> Fall Ba, Amadou. 2014. Entretien avec l'auteure. Pikine, Sénégal. 03.11.2014



## Engagement et courtage<sup>365</sup>

### 1. Les artistes de rap et l'État sénégalais

Au Sénégal, comme dans d'autres pays africains, la politique culturelle d'après l'indépendance a vocation à exprimer et forger une identité nationale (Benga 2010). Opposant les « peuples fluctuants à effectivité volcanique » aux « peuples froids et disciplinés en qui triomphe la raison discursive », Senghor a contribué à proposer une vision africaine, bien qu'essentialiste, de la négritude<sup>366</sup>. La vision idéologique du « Père de la Nation » permettait aussi d'imposer un régime à parti unique jusqu'en 1974 tout en étant au fondement d'une politique qui envisageait la cohésion culturelle et la stabilité politique par les arts (Bryson 2014). Chez Senghor, la culture est ainsi perçue comme condition première et moyen du développement économique, social et politique (Delas 2006). Le festival des arts nègres de 1966 met le plus clairement en lumière pour Bryson (2014) les deux axes qui guident sa politique culturelle : d'abord, l'expression d'une identité innée à travers la culture, ensuite, l'engagement de cette expression auprès d'un public international, ce que Senghor appellera « l'enracinement dans l'ouverture » (Senghor 1964 : 22-38 chez Benga 2010). Consacrant entre 25 et 30 % de son budget national au ministère de la Culture<sup>367</sup>, Senghor mit en place un mécénat d'état à travers le fonds d'aide aux artistes et au développement de la culture ainsi que la construction d'une école artistique, appelée l'École de Dakar (Delas 2006). Par son engagement actif, l'État faisait de l'art un moyen de sa politique et contrôlait les différentes facettes du domaine artistique. De fait, la liberté artistique était limitée par les conventions posées par le mécénat d'État et la bienséance sociale<sup>368</sup>. En privilégiant les « arts nobles » par rapport aux « arts populaires », Senghor a de facto favorisé une politique culturelle dont l'accès était inégal (Benga 2010). Pour Biaya (2000), la politique de Senghor renforce et prolonge la politique coloniale, en promouvant des loisirs dits modernes et la figure du *sassouman*, l'assimilé. Selon Wane (2015) cependant, cette politique volontariste ne touche que superficiellement le domaine musical. Contrairement à la Guinée et au Mali, les orchestres ne figurent pas dans le dispositif étatique, à l'exception de l'ensemble lyrique traditionnel du théâtre national Daniel Sorano.

Au début des années 80, la politique culturelle étatiste de Senghor prend fin sous le régime du successeur qu'il a nommé à sa démission, Abdou Diouf. Cette décennie, marquée par les politiques de restructuration exigées par le FMI, ainsi que les transformations de l'espace urbain mues par l'explosion démographique, connaît un désengagement de l'État dans la politique culturelle ainsi que la promotion de nouvelles pratiques culturelles populaires, y compris parmi les élites (Biaya 2001). Le mécénat d'état est remplacé par une multiplicité d'initiatives, accordant certes une nouvelle autonomie aux artistes, mais se caractérisant aussi « par l'informel, l'esprit de débrouille (...) la multiplication et la déterritorialisation des initiatives culturelles » (Benga 2010 : 238). Selon cet auteur, l'État cherche dorénavant à accompagner les initiatives plutôt qu'à les impulser. Selon Wane (2015), l'activité de musicien est ainsi généralement libérée de toute pression politique, mais aussi de tout appui institutionnel. L'action de l'État semble un peu différente en ce qui concerne les politiques culturelles qui s'adressent à la jeunesse. En 1989, le Set Setal, mouvement d'abord spontané d'« embellissement de la ville » est récupéré par le pouvoir qui lance dans la foulée un programme d'emploi pour les jeunes, qui s'interrompt 5 ans plus tard.

<sup>365</sup> Des éléments présentés dans ce chapitre ont fait l'objet d'une publication (Navarro 2018 c).

<sup>366</sup> Léopold Sédar Senghor, « Problématique de la négritude : discours inaugural du colloque sur la négritude (Dakar, avril 1971) », Liberté 3. Négritude et civilisation de l'universel, Paris, Éd. du Seuil, 1977 : 268-289.

<sup>367</sup> Ces chiffres sont avancés par Bryson (2014) selon les estimations calculées par Harney (2004) et Snipe (1998).

<sup>368</sup> Senghor avait par exemple interdit la pratique publique du sabar, pourtant reconnue aujourd'hui comme une danse typiquement sénégalaise, car il la jugeait indécente. Depuis, d'autres lois ont régi la pratique du sabar, comme le port obligatoire de fuseau pour éviter que les femmes n'exposent leurs parties intimes, par l'ancien Président Abdoulaye Wade.

À partir des années 90, le parti socialiste cherche à « coopter le champ des loisirs et à l'annexer à ses activités dans le but de s'attacher les faveurs électorales de la jeunesse. » (Biaya 2001 : 73). La télévision et le sport, notamment les combats de lutte à la frappe, sont assujettis au parti, et le gouvernement tente d'instrumentaliser des artistes comme Youssou Ndour et des artistes de rap. L'arrivée des radios privées dans les années 90, DakarFm en 1992, SudFm en 1994, offre en revanche une liberté d'expression moins exposée aux censures du pouvoir central, enclenchant une mutation du secteur de la communication que Paye (2002 : 465) décrit comme allant de « la forteresse nationaliste à l'ouverture tous azimuts ».

Pour Biaya (2000), les formes culturelles urbaines, ce qu'il appelle « culture de la rue », consacre le « jeune » en tant qu'acteur politique. En 1997, Abdou Diouf accorde une audience au groupe Positive Black Soul, ce qui accroît son intérêt auprès du sénégalais lambda (Niang 2013). Lors de son élection, Abdoulaye Wade remercie les « jeunes » pour leur participation à l'accomplissement de son programme, le Sopi, « changement ». Les jeunes, notamment les étudiants (Zeilig 2004), se sont en effet mobilisés en masse pour mettre fin à 40 ans de gouvernance socialiste. Selon Havard (2001) cependant, les membres du Bul Faale se sont mobilisés contre Abdou Diouf, par l'incitation au vote, tout en évitant la récupération politique, ce qu'ils ont fait, à quelques exceptions, en évitant de soutenir explicitement un candidat, alors même qu'aujourd'hui la narration historique retient que ce sont eux qui ont « mis Wade au pouvoir »<sup>369</sup>. Tous les artistes de rap n'ont en outre pas toujours adopté cette position de retrait, notamment durant les élections de 2012. Le rappeur Pacotille, par exemple, a toujours soutenu Abdoulaye Wade, en dépit du discrédit que ce soutien a jeté sur lui au sein de la scène rap. À sa mort en 2015, il a cependant été célébré par la scène rap<sup>370</sup> pour son « engagement » constant, même si c'était en faveur du candidat que tous les autres artistes rap ont critiqué. Fata El Presidente a ensuite souligné l'hypocrisie des artistes rap, critiquant Pacotille durant sa vie et le louant à sa mort.

Maxi Krezy m'a, quant à lui, confirmé avoir soutenu Ousmane Tanor Dieng, candidat du parti socialiste, avec l'argument que, puisque la population fait confiance aux rappeurs, l'artiste de rap peut se permettre de soutenir un candidat et d'éclairer la population sur le programme qu'il considère comme la meilleure proposition :

J'ai soutenu Tanor Dieng. Si je dis aux gens ne votez pas Abdoulaye Wade les gens vont dire alors on soutient qui si on ne soutient pas Abdoulaye Wade ? Tu vois ? (...) Si les gens nous écoutent, c'est parce qu'ils pensent que quelque part on a un peu plus de recul que beaucoup de gens. Y'a des leaders partout, y'a des gens qui influencent les gens partout. Et ils sont convaincus aussi de notre bonne foi. (...) Parce que ça faisait 20 ans déjà que nous on parlait. On disait que les politiques c'est pas bon ce qu'ils font. Mais on peut pas rester en dehors et dire ce que vous faites c'est pas bien. On peut influencer le système. Quand tu es dans le système, tu peux influencer le système. Mais quand tu es dehors, c'est comme quelqu'un qui veut t'apprendre la natation... il reste sur la plage et il te dit, « OK lève la main droite, lève la main gauche ». Il doit venir en fait avec toi, te montrer comment nager<sup>371, 372</sup>.

Encore très populaire, Wade est réélu en 2007 dès le premier tour, mais la contestation et le désespoir de certains jeunes peuvent se lire à travers les vagues d'émigration massive de l'année 2006 connues sous le nom de « Barça walla Barsakh ». Les projets culturels d'Abdoulaye Wade, qui s'inscrivent

<sup>369</sup> Xuman. « Les cultures urbaines au Sénégal : expression des résistances et luttes citoyennes, vecteurs de changement ». Atelier « Acteurs culturels et acteurs médiatiques en Afrique : Moteur ». Panos-Afrique de l'Ouest, Dakar, 16-18.12.2014.

<sup>370</sup> JTR. 2015. « Hommage à Pacotille ». Saison 3 Episode 9. Natty Dread Edutainment/Level Studio (en ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=qJT8HmM0F14>

<sup>371</sup> Appartenant à la confrérie niassène, Maxi Krezy fait référence ici à un enseignement de Cheikh Ibrahim Niassé disant que pour apprendre à quelqu'un à nager, il faut rentrer dans l'eau avec lui.

<sup>372</sup> Maxi Krezy. 2015. Entretien avec l'auteur. New York, Etats-Unis. 04.09.2015

dans l'héritage senghorien, suscitent beaucoup de débats, à l'image du Monument de la Renaissance africaine (de Jong et Foucher 2010). Lors du Festival mondial des arts nègres (FESTMAN) de 2010, ayant lui aussi pour thème la « renaissance africaine », à la veille des célébrations du cinquantenaire de l'indépendance, des concerts de rap sont programmés dans le cadre d'une réflexion sur l'histoire des « musiques noires » (avec l'exposition Great Black Music présentée au Centre culturel Doutra Seck). De nombreux artistes opposés à Abdoulaye Wade auraient hésité à faire partie de la programmation : selon Keyti, ces artistes auraient négocié avec les organisateurs le droit de dire ce qu'ils voulaient sur la scène du festival. Néanmoins, l'importance des montants engagés (un million de FCFA [=1500 euros] par artiste selon PPS, confirmé par Dramé [2010] dans le Journal Le Populaire) et du festival en tant que lieu de rencontre avec des artistes internationaux (dont les artistes rap Akon, Busta Rhymes et Wyclef Jean entre autres) fait douter de la possibilité des artistes à refuser leur programmation. Le fait de participer à un événement vitrine du Sénégal et de son gouvernement est-il suffisant pour conclure à un arrangement des artistes rap avec le pouvoir, sous forme de participation des artistes rap « aux activités de mise en spectacle du pouvoir politique » (Aterianus-Owanga 2011a)? De nombreux artistes se sont en tout cas joints aux critiques adressées à l'organisation du FESTMAN, à cause de son coût exagéré (89 milliards de FCFA à la place des 5 milliards prévus) et de sa gestion par la fille du Président, à la place du Ministère de la Culture. Les désillusions de l'ère Wade, marquée par davantage d'autoritarisme (Mbow 2008), finissent de marquer la rupture entre les « jeunes » et les autorités, perçues comme ne pouvant rien faire pour eux et uniquement intéressées par leur pouvoir électoral.

Cependant, et de manière a priori contradictoire, les acteur.trice.s de la scène fustigent le manque d'aide de l'État dans la promotion culturelle. Dans de nombreux États qui appliquent le principe de service public, l'État se substitue au marché dans les domaines qui ne s'intègrent pas à la logique de rentabilité et de croissance. Artistes et musiciens sont souvent dépendants de subventions, d'aides publiques pour pouvoir vivre de leur art. Selon Greffe (2013), les rapports entre État et acteurs de l'art sont alors marqués par des relations de confrontation et de négociation qui mettent en jeu les questions de l'autonomie et des limites du monde artistique face au politique. L'absence de soutien de la part de l'État et des autorités sénégalaises se manifeste par le manque d'infrastructures (fermetures des salles de spectacle) et le manque de soutien financier accordé à leurs événements de la part du Ministère de la Culture. D'autre part, les artistes peinent à obtenir des soutiens financiers ou promotionnels de la part d'institutions médiatiques, culturelles et économiques, dont les responsables sont souvent intimement liés au gouvernement. Néanmoins, il arrive aussi que des autorités locales, au niveau municipal par exemple, soutiennent des artistes de rap originaires de leur localité en achetant un stock de disques afin de les distribuer par la suite aux populations, s'assurant par ce moyen à la fois de calmer les revendications des artistes de rap et de s'attirer la sympathie de la population.

Pour la plupart des artistes, le hip-hop ne peut devenir un modèle économique stable que par la « structuration ». De nombreux acteur.trice.s du rap ont par exemple été impliqué.e.s dans la transformation du Bureau sénégalais des Droits d'Auteur (BSDA) en Sénégalaise du droit d'auteur et droits voisins (SODAV), un organe géré par un collectif d'artiste, dont le projet a été accepté par le gouvernement en 2016. Face à la précarité des artistes, dont le statut juridique n'existe pas au Sénégal, le SODAV a aussi pour mission de permettre aux artistes de bénéficier d'une rente chômage et d'une couverture maladie dans leur vieillesse.

Comme pour le cas de la SODAV, la structuration renvoie à la mise en collectif des artistes dans la défense de leurs propres intérêts face à l'État. La même logique a été suivie dans plusieurs autres pays africains. Les artistes de rap en Tunisie ont par exemple mis en place « le syndicat national

du rap » (RFI Afrique 2013), afin de protéger la liberté d'expression de rappeurs menacés par le gouvernement islamique alors en place. Au Cameroun, il s'agit du « syndicat national des acteurs des musiques urbaines » (Synamur), étudié par Manga (2017).

D'autre part, de nouveaux partenariats entre autorités locales et acteurs du rap émergent. La MCU, Maison des Cultures Urbaines, est une structure de promotion des cultures urbaines, située à Ouakam, en ville de Dakar, et soutenue par la mairie de Dakar. Son administrateur temporaire est Amadou Fall Ba, secrétaire général d'Africulturban et chargé de mission pour les cultures urbaines auprès du maire de Dakar depuis 2014. Alors que la construction d'un nouveau centre des cultures urbaines, basé à Pikine, est en négociation avec le soutien du ministre de la Culture (lequotidien.sn 2015), le maire de Dakar, Khalifa Sall, membre du Parti socialiste, investit, semble-t-il, lui aussi, ce créneau dans l'objectif d'une candidature aux élections présidentielles de 2019. Sur fond de compétition politique, ces initiatives posent la question de l'utilisation par les autorités des « cultures urbaines » comme outil de développement urbain (Lafargue de Grangeneuve 2008) et donc de possible instrumentalisation politique.

L'arrestation du maire Khalifa Sall par la cour Pénale d'enrichissement illicite (CPEI), accusé de détournements de fonds publics, le 8 mars 2017, complexifie encore ces rapports. Selon l'opposition, une opinion partagée par une majorité d'acteur.trice.s de la scène rap, Khalifa Sall a été arrêté par le gouvernement pour le discréditer en vue des élections législatives du 30 juillet 2017 et des élections présidentielles de 2019. Un soupçon similaire d'instrumentalisation de la CPEI avait été exprimé lors de l'arrestation de Karim Wade, fils de l'ancien président Abdoulaye Wade. En mars 2018, le maire est condamné à une peine de 5 ans de prison, ce qui l'empêche de se présenter aux élections présidentielles de 2019.

Le mouvement y'en marre a organisé une manifestation le 7 avril 2017 pour protester contre ce que ces membres perçoivent comme l'arrestation arbitraire d'opposants politiques. En récidive, le concert hip-hop galsen, qui devait avoir lieu le 8 avril à Dakar avec les prestations de rappeurs appartenant à y'en a marre, comme Keur Gui et Simon, a été annulé par les autorités. Ces événements ont eu lieu alors que la mairie de Dakar avait promis de financer la MCU à hauteur de 150 millions de FCFA, dans le cadre du Fonds d'Appui aux cultures urbaines (Ba 2016). Elle a déjà distribué, en 2016, 10 millions de FCFA (= 15 000 euros) après un appel à projets. Selon Amadou Fall Ba, la Maison des Cultures Urbaines travaille en partenariat avec le collectif des associations de hip-hop et des cultures urbaines, les 7 associations actives dans le domaine des cultures urbaines au Sénégal, et ceci afin de ne pas leur faire concurrence. Ces associations sont le Ghip Hop à Guédiawaye, présidée par le rappeur Fou Malade, Africulturban à Pikine, présidée par le rappeur Matador, l'association studio Sankara du rappeur Didier Awadi, l'association de danse *Kaay Fecc* (« Viens danser »), l'association Doxandem Squad du graffeur Docta, l'association du rappeur Simon 99 Records et l'association Diégui Rails. La MCU, dotée de davantage de fonds se charge de financer des activités, proposées par ses associations, mais qui nécessitent des fonds plus conséquents. Le 25 mai 2017, la MCU a relayé un communiqué du Ministère de la Culture selon lequel le gouvernement du Sénégal avait mis à disposition du Fonds d'appui aux cultures urbaines une enveloppe de 300 millions de FCFA (=450 000 euros). 38 projets ont été choisis et ont reçu 200 millions de FCFA. La liste des projets a été publiée sur Facebook par le centre de documentation en hip-hop et cultures urbaines, un service d'Africulturban.

Le rappeur Nitdoff, n'apparaissant pas dans la liste comme porteur d'un projet accepté, exprime dans une publication Facebook les marchandages politiques qu'il perçoit derrière cette attribution du fonds. Pour lui, le fonds achète le silence des rappeurs, puisque l'annonce de la subvention a eu lieu

en même temps que le lancement du référendum de 2016<sup>373</sup> et la publication des projets retenus en même temps que les élections législatives :

Au palais (présidence de la République), ils disent qu'ils ont entendu mon nom, mais ils ne me connaissent pas en personne. Aux finances ils disent qu'ils n'ont jamais reçu une demande ou un dossier de ma part. Certains projets bidon ont vu le jour à la minute où une subvention est prononcée. Les plus méritants sont oubliés et comme d'hab les grands gueules et manipulateurs se sont servis en premier. Ils se servent des événements hip-hop dans les régions comme couverture ou comme prétexte. Ils les donneront des miettes et se partageront les grosses sommes entre eux prétextant être les anciens. La subvention a été annoncée l'année dernière à la veille du référendum, une manière d'adoucir les rappeurs. Et comme par hasard, la liste des projets retenus nous est encore présentée à la veille des législatives. Très bonne stratégie pour occuper les rappeurs et pour les empêcher de se mêler des affaires du peuple. La plupart sont des ripoux qui exploitent le rap et sa popularité pour se remplir les poches et rien d'autre.

Facebook. Mor Tallah Gueye (Nitdoff). Posté le 23 mai 2017. Public

Dans sa longue diatribe, Nitdoff dénonce la coalition d'intérêts entre rappeurs et autorités politiques, mais aussi l'accapuration des subventions par « les grandes gueules », les « manipulateurs », justifiant ces inégalités de redistribution du fonds étatique par le fait d'être des « anciens » (pique envoyée à l'« ancienne génération ») et l'existence de « ripoux qui exploitent le rap et sa popularité pour se remplir les poches ».

Que ce soit en acceptant l'aide de l'État, dont le manque d'aide était pourtant fustigé, ou en menant des actions politiques contre l'État, tel que le mouvement y'en a marre, les artistes de la scène rap sénégalaise doivent en permanence jongler entre des contradictions. Ils sont en permanence, « comme tout acteur engagé, soumis à l'obligation de devoir se plier à des normes, règles et logiques qui peuvent parfois entrer en conflit » (Fillieule 2001 : 207). Devoir gérer ses contradictions charrie son lot de rumeurs, d'accusations de corruption et de conflits d'intérêts.

Amadou Fall Ba, qui n'est pas un artiste et qui de ce fait n'engage pas sa réputation d'artiste engagé, se joue de ces conflits au profit d'une approche pragmatique. Interpellé sur la venue du ministère de la Culture dans le cadre du festival Festa 2H, il me répondra :

Non ils (les politiques) nous soutiennent, c'est un compromis, c'est tout et on l'assume totalement. Bon après il faut choisir hein, tu peux lutter dans la clandestinité hein. Y'a pas de problème. Je respecte, mais moi je sais comment ça fonctionne. Je suis né ici hein. Les gens, de toute façon, y'a que les politiques qui changent les choses. Parce qu'ils ont la légitimité et la légalité. Ils peuvent prendre les sous et décider où vont aller les sous. Et ça c'est leur droit. C'est pas vrai ? Donc si tu veux travailler avec eux aussi faut, tu n'es pas obligé d'être avec eux hein, mais tu dois juste avoir la subtilité de voir comment gérer tout ça. Le maire déjà il te donne 10 000 mètres carrés, un hectare pour le centre des cultures urbaines, ici à Pikine, attention hein ! En 25 ans de hip-hop, ça n'a jamais existé. On va cracher dessus ou bien ?<sup>374</sup>

Amadou Fall Ba ne se prive ainsi pas, sur sa page Facebook, de montrer les différentes visites des représentants de l'État au siège d'Africulturban ainsi que les soutiens de différentes personnalités à des artistes que l'association soutient. Lors de la visite du nouveau Ministre de la Culture de Macky

---

<sup>373</sup> En 2016, Macky Sall propose un référendum constitutionnel qui a notamment pour objectif de restaurer le quinquennat comme durée du mandat présidentiel. Selon ses opposants, parmi lesquels se trouvent de nombreux rappeurs, ce référendum est une tentative de Macky Sall de se faire réélire en 2019 à 5 ans de plus. L'artiste Xuman défend notamment ce point de vue dans la chanson « dèt ak dèt » (non et non) en appelant soit à boycotter le référendum soit à voter non. Le référendum est finalement plébiscité par plus de 62% des votants.

<sup>374</sup> Amadou Fall Ba. 2015. Entretien avec l'auteur. Pikine, Sénégal. 13.06.2015

Sall à Africulturban, Amadou Fall Ba poste sur son compte une photo du groupe Carré d'As, signé sur le label de l'association, entourant le Ministre qui tient leur nouvel album dans ses mains :

Faites comme Mr Le Ministre de la Culture Abdoul Aziz Mbaye achetez le nouvel album de Carré d'As c'est soutenir la nouvelle génération de Hip Hop galsen, disponible depuis 12 h dans les locaux de Africulturban, 2000 FCFA.

Facebook. Amadou Fall Ba. Posté le 13 janvier 2013. Public

Amadou Fall Ba jongle ainsi entre différentes positions en vue du développement des cultures urbaines au Sénégal, en défendant une coopération sans compromission, une approche qu'il défend aussi vis-à-vis d'autres institutions. Pour se faire, il se positionne en tant que médiateur entre les acteur.trice.s des cultures urbaines et l'État, jouant aussi avec les compétitions que se livrent les autorités locales dans le cadre de la réforme de la décentralisation initiée par le gouvernement de Macky Sall en 2013 :

(> Amadou Fall Ba) : on a monté un projet qui s'appelle la maison des cultures urbaines, comme son nom l'indique

(>Auteure) : qui est à Ouakam non ?

(> Amadou Fall Ba) : qui est à Ouakam

(>Auteure) : ah c'est toi aussi ! On (l'auteure et son mari) est allés visiter, mais

(> Amadou Fall Ba) : y'a rien du tout<sup>375</sup>, c'est compliqué en fait parce qu'il y a une nouvelle loi qui s'appelle la loi de la décentralisation. On sait pas si ce bâtiment va rester à la commune de Ouakam ou bien à la ville de Dakar, c'est des questions

(>Auteure) : Donc les deux projets sont liés ? Celui-là, le centre de documentation et la maison des cultures urbaines

(> Amadou Fall Ba) : non on va juste multiplier ce qui se passe à Pikine, mais en ville. C'est tout. Parce qu'on peut pas réinventer la roue, elle existe déjà. Il faut s'en inspirer et aller vite. Vous connaissez la matière

(>Auteure) : il vaut mieux être à Dakar

(> Amadou Fall Ba) : que là à Pikine parce qu'il y a un problème de territoire, l'argent de Pikine on peut pas le servir pour Dakar et vice versa.<sup>376</sup>

Amadou Fall Ba se situe à l'imbrication de deux stratégies d'inscriptions territoriales des cultures urbaines. L'Acte III de la décentralisation, décidée en décembre 2013, ayant pour objectif de consacrer un nouveau réaménagement du territoire, permet à chaque collectivité locale de disposer d'un budget propre, géré de façon autonome. En collaborant avec deux partenaires, les mairies de Pikine et de Dakar, Amadou Fall Ba montre ainsi sa maîtrise des enjeux locaux en multipliant les partenaires locaux et donc les sources financières.

---

<sup>375</sup> La Maison des Cultures Urbaines a finalement été inaugurée en 2018, à l'endroit que nous avons visité, à savoir le foyer des jeunes de Ouakam.

<sup>376</sup> Fall Ba, Amadou. 2014. Entretien avec l'auteur. Pikine, Sénégal. 27.10.2014

Ces nouveaux partenariats entre acteur.trice.s du rap et État sénégalais émergent après de longues années durant lesquelles les agences de coopération ont été les principales agences de subventionnement du rap sénégalais, et signifient pour ses acteur.trice.s une stratégie de développement local préférable à la dépendance vis-à-vis de l'étranger.

## 2. Réseaux d'acteurs et soft diplomacy

Les agences de coopération ont joué depuis les années 2000 un rôle de premier plan dans le rayonnement international des premiers artistes de rap sénégalais. C'est par exemple grâce à leur apparition sur une compilation enregistrée au Centre Culturel Français (CCF)<sup>377</sup>, que le groupe de rap Positive Black Soul sera repéré par le rappeur français d'origine tchadienne, né à Dakar, Mc Solaar, qui proposera à ses membres de faire la première partie de sa tournée africaine. Des concours comme la nuit internationale du rap, organisés par le CCF, ainsi que des initiatives comme Africafête, ont permis de lancer la carrière de nombreux rappeurs<sup>378</sup>. Dans le discours de nombreux interlocuteur.trice.s, l'action des agences de coopération semble pallier l'absence de l'État, au niveau culturel comme dans d'autres domaines insuffisamment investis :

Après c'est les Occidentaux qui viennent subventionner et on nous pose la question à savoir pourquoi vous acceptez ces subventions. Mais c'est parce que chez nous personne ne veut nous subventionner. C'est pour ça on accepte ces subventions-là.<sup>379</sup>

Bien que les institutions culturelles françaises aient été pendant longtemps l'un des principaux acteurs dans cet espace francophone et cette ancienne colonie, d'autres acteurs de premier plan émergent (Hugon 2010). C'est par exemple le cas de l'Union européenne ou encore de l'Institut Goethe. Ces financements sont l'outil d'une soft diplomacy qui utilise le hip-hop pour revaloriser l'image de l'occident et de son idéal démocratique, en particulier dans les pays à majorité musulmane (Aidi 2011). Le département d'État américain a été particulièrement actif dans ce domaine ces dernières années, au travers de deux programmes principaux : One Beat et Next Level. One Beat est un programme créé en 2012 qui encourage la collaboration et la rencontre entre des artistes de différents pays sélectionnés en vue d'une tournée américaine. Les artistes sénégalais PPS et Toussa ont été sélectionnés dans le cadre de ce programme en 2012 et en 2013. C'est notamment grâce à ce programme que ces artistes ont pu financer leurs studios respectifs ainsi que rencontrer des artistes avec lesquels ils ont collaboré. PPS a par la suite été contacté dans le cadre du lancement du programme d'éducation au hip-hop, appelé Next Level, au Sénégal, en 2015. Les autres structures à faire partie du programme ont été Africulturban (Pikine), Ghip Hop (Guédiawaye) et le studio Sankara de Awadi à Dakar. Les ateliers du programme, organisés autour de la rencontre entre éducateurs américains et pratiquants sénégalais du djing, de la danse hip-hop et du rap, ont débouché sur la mise en place d'un spectacle après une semaine de création et de répétitions. Le secrétaire général d'Africulturban m'a fait part des problématiques de cette collaboration, de laquelle découlait la réussite du spectacle et donc la réputation des partenaires sénégalais. Selon Amadou Fall Ba, la collaboration avec le programme avait pâti des mauvaises relations entre la nouvelle attachée culturelle de l'Ambassade et les responsables des structures, raison pour laquelle le programme n'avait pas suffisamment fait appel aux ressources et aux connaissances des Sénégalais pour assurer la réussite du spectacle. Amadou Fall Ba soulignait

---

<sup>377</sup> Actuel Institut Français de Dakar

<sup>378</sup> Entretien avec Maxi Krezy (rappeur). New York, 4 septembre 2015

<sup>379</sup> Simon (rappeur). Débat « Rap et engagement citoyen ». Atelier « Acteurs culturels et acteurs médiatiques en Afrique : Moteur ». Panos-Afrique de l'Ouest, Dakar, 16-18 décembre 2014.

ainsi la mauvaise communication autour du spectacle et craignait que le public ne soit pas au rendez-vous.

Le rappeur Kokayi ainsi que l'artiste Toni Blackman font partie des artistes qui participent à ces programmes, et dont les connexions sont nombreuses avec les artistes sénégalais. Pour Salois (2015), qui a participé au programme marocain du département d'État American Music Abroad, qui soutient les programmes OneBeat et Next level, ces programmes sont basés sur une croyance au potentiel émancipateur du hip-hop ainsi que sur l'idée d'une diplomatie de personne à personne. Les artistes invités sont ainsi encouragés à se projeter comme des individus plutôt que comme des représentants d'une Nation, permettant ainsi de réduire la visibilité du département d'État américain comme entité dominante. Cependant, selon la chercheuse, ceci a aussi pour effet de renforcer plutôt que de subvertir la puissance politique et économique des États-Unis. Elle pose la question de la participation des artistes aux programmes : utilisent-ils stratégiquement leur participation à ces programmes ou en sont-ils sincèrement convaincus ? Salois opte pour la prise en considération des intentions des artistes au-delà d'une simple catégorisation en tant que « vendus » ou en tant que « pragmatiques ».

Le groupe Keur Gui est un bon exemple de la façon dont les artistes collaborant avec des bailleurs de fonds étrangers sont rapidement catalogués comme « vendus ». Subventionné par une bourse de la National Endowment for Democracy, fondation privée non lucrative destinée à la défense des institutions démocratiques dans le monde entier, Thiat a donné une série de conférences dans les universités américaines les plus prestigieuses durant l'année 2014. Ces universités avaient toutes pour objet l'activisme du hip-hop en Afrique de l'Ouest. Voici comment Ama Diop, plus loquace que le groupe lui-même sur la question, me décrit ce voyage :

(> Ama Diop) : Y'avais un organisme qui s'occupait de ça, c'est eux qui ont payé presque tout le truc, mais c'est un truc qui travaille avec le gouvernement je crois. J'ai oublié le nom, moi ça m'intéresse pas. Le politique ça m'intéresse pas (rires), mais je les connaissais parce que souvent on partait en studio avec eux, souvent on était dans les locaux, dans les bureaux et tout ça, mais c'est venu à cause de y'en a marre. Parce que eux ils les suivaient par rapport à la démocratie, parce que les Américains, voilà, veulent parler de démocratie, tout ça. Maintenant, ils faisaient des conférences, ils avaient de l'argent par rapport à ça, parce que les conférences qu'ils faisaient c'était beaucoup d'argent. Dans les universités, ils jouaient, mais on donnait la primeur aux conférences qu'ils donnaient. Pour dire ce qui n'allait pas au pays, ce qu'ils ont fait (...) par rapport à Wade, par rapport à tout ce qui se passe politique. Parce que les Américains eux ils te donnent de l'argent pour parler de démocratie. C'est comme ça, voilà, démocratie en Afrique. Donc ils mettent beaucoup d'argent dessus, Keur Gui ils prennent Keur Gui comme miroir, ils prennent Keur Gui comme miroir, eux ils parlent de ce qu'ils ont fait à Dakar, ce qu'ils ont fait au Sénégal, et par rapport au mouvement qui est en train de s'élargir, par rapport à l'Afrique, pour la démocratie au moins qu'on ait des présidents qui respectent la Constitution, voilà. On ne parlait que de ça. Et après, on te donne 30 minutes tu fais ta musique, et c'est fini. La musique on n'en parlait même pas, presque.<sup>380</sup>

Ama Diop m'évoque cette expérience en regrettant que le politique prévale sur la qualité de la musique dans l'intérêt des financeurs. Pour beaucoup, cet intérêt des financeurs a mené vers une utilisation de l'engagement à des fins de promotion internationale, les artistes étant rapidement soupçonnés d'être cooptés au bénéfice d'intérêts étrangers, ce qu'on a par exemple reproché au mouvement y'en a marre suite à la révélation de leur financeur étranger principal, la filiale américaine de l'ONG OXFAM.

La notoriété de Keur Gui est sans aucun doute liée à la réussite de y'en a marre ainsi que de l'intérêt qu'a suscité ce mouvement dans des médias internationaux avant tout intéressés par leur

---

<sup>380</sup> Ama Diop. 2014. Entretien avec l'auteur. Médina/Dakar, Sénégal. 10.12.2014



engagement politique, et qui leur permet de bénéficier de nombreuses opportunités. Cependant, les retombées positives de leur mouvement sur leur carrière artistique ne sauraient à elles seules permettre de conclure à une instrumentalisation de cet engagement. Depuis l'arrivée au pouvoir de Macky Sall, le groupe Keur Gui a continué d'exprimer leur opposition au gouvernement, au sein d'actions du mouvement y'en a marre et dans leurs chansons — le single « diogou fi » de leur album *Encyclopédie* défend par exemple qu'entre Macky Sall et Abdoulaye Wade il n'y a eu aucun changement — ainsi qu'à exprimer publiquement tout refus de cooptation.

Ama Diop, quant à lui, m'a expliqué l'intérêt de se structurer en association pour avoir accès aux subventions, menant à la multiplication des structures de rap et donc à leur mise en concurrence. Il me racontait par exemple que lors d'un appel issu de l'Organisation internationale de la Francophonie, plus de 300 associations ont déposé leurs candidatures et que les projets de 88 structures ont été acceptés. Pour Ama Diop, cette multiplication des candidatures s'explique par un plus grand accès à l'information et non par une multiplication des subventions elles-mêmes, qui ont toujours existé. Pour Kenaïcha Sy, directrice de la Boîte à Idées, l'importance des subventions et la multiplication des structures a eu un impact sur la qualité des projets, beaucoup de structures n'existant que pour avoir accès à des subventions.

D'autre part, ce climat de concurrence affecte les relations entre acteur.trice.s du hip-hop autour de l'accès à cette manne financière. Les principaux acteur.trice.s sont ainsi accusés de monopoliser les ressources à leurs profits. L'observation d'une situation de collaboration entre acteur.trice.s de la scène rap sénégalaise et bailleurs de fonds étrangers permet de relever la multitude d'intentionnalités, parfois contradictoires, qui animent ces artistes.

Dans le cadre du programme d'échange *Dox Dajé* (« se rencontrer ») mis en place avec le soutien du Goethe Institut, de la Fondation Siemens et du centre culturel munichoïse Muffatwerk, les artistes PPS, Keyti et Matador ainsi qu'Amadou Fall Ba, ont été invités à Munich à une semaine d'échange avec le groupe de rap allemand Blumentopf. Le concert qui devait suivre de ces échanges a été précédé d'une présentation des différents partenaires ainsi que d'une conférence sur le rap sénégalais, au cours de laquelle est apparu un discours sur le potentiel émancipateur du rap pour les jeunes du continent africain, tel que cela apparaît dans le discours de la directrice d'un des partenaires financiers du programme :

Quel est le potentiel de la musique pour contribuer à la société civile ? Un exemple remarquable parmi beaucoup est la scène hip-hop au Sénégal. Il met en lumière les conditions inacceptables au Sénégal, y compris la santé, les migrations vers l'Europe et le grand nombre de personnes décédées de l'autre côté de la Méditerranée. Doug E. Fresh a déclaré que le hip-hop est supposé élever et créer, éduquer davantage les gens et apporter des changements. C'est ce que fait le hip-hop au Sénégal. Il est devenu le porte-parole de toute une génération de jeunes Africains confiants, la génération consciente, qui veut façonner l'avenir de leur société.<sup>381</sup>

Ce discours a attiré l'attention du public vers des thèmes qui, bien que traités dans le rap sénégalais, ne méritent ici mention que parce qu'ils sont jugés importants par un public majoritairement européen. D'autre part, en citant un rappeur datant des années 80-90, Doug E. Fresh, dont la figure d'autorité n'est pas questionnée, et en le reliant à ce qui se passe au Sénégal, le discours trace un lien mythique

---

<sup>381</sup> Présidente de la Fondation Samsung. Allocation lors du festival Dox Dajé. Munich, 21 Mars 2015. Traduction de la citation originale : "What potential does music have for contributing to civil society? One outstanding example among many is the hip-hop scene in Senegal. It turns the spotlight on unacceptable conditions in Senegal including health, migration to Europe and the large number of people dying across the Mediterranean. Doug E. Fresh said hip-hop is supposed to uplift and create, to educate people on a larger level and to make a change. This is what hip-hop does in Senegal. It has become the mouthpiece for a whole generation of self-confident young Africans, the generation conscious, who wants to shape the future of their society."

entre les deux et réaffirme implicitement un intérêt pour ce que le hip-hop est supposé faire : l'éducation et le changement. Le rap sénégalais est ensuite défini comme le moyen d'expression d'une génération consciente, jeune et africaine. Les rappeurs apparaissent aussi comme des médiateurs entre la réalité sénégalaise et l'Occident, médiation effectuée à travers les codes du hip-hop. La table ronde qui a suivi a été de manière prédominante axée par son modérateur, un journaliste allemand adepte de hip-hop, autour de la portée politique du rap sénégalais.

Lorsque j'ai interrogé les acteurs de la table ronde sur la portée de ses échanges en leur demandant s'ils essayaient à ces occasions de faire passer un message en particulier à propos du rap au Sénégal, Keyti m'a répondu qu'il ne faisait « que répondre aux questions ». Expliquant à Amadou Fall Ba l'élaboration de mon sujet de thèse, basé sur la constatation des nombreux voyages effectués par des rappeurs sénégalais dans le cadre d'invitations de la part d'agences de coopération pour parler de l'engagement du rap sénégalais, il me répondit :

Parce que ça marche. Les Européens ont envie d'entendre ça. C'est tout. Et comme c'est eux qui commandent, c'est tout. Parce que si on nous demandait de parler de ce qu'on a envie de parler, peut-être qu'on allait parler d'autre chose.<sup>382</sup>

Cette exaspération s'est exprimée de façon subtile lors de la réponse du rappeur Keyti à une question du journaliste allemand lui demandant pourquoi le rap au Sénégal était si politique, en prenant le cas du mouvement y'en a marre. Keyti lui a lors répondu que le rap sénégalais n'avait pas toujours été politique et que les enjeux affrontés par « la nouvelle génération » étaient d'ordre économique : « Il ne s'agit pas seulement de critiquer le gouvernement, on trouve aussi des idées, et on essaie de les concrétiser » (ma traduction<sup>383</sup>).<sup>384</sup>

Interrogé ensuite sur leur confiance en la réussite du programme qu'ils étaient venus soutenir, Amadou Fall Ba m'a répondu qu'il se définissait comme un « pragmatique », qui devait montrer son soutien à la réussite d'un programme appuyé par ses partenaires. Ici, le fait de considérer Amadou Fall Ba comme un pragmatique revient, non à émettre un jugement de valeur sur sa position, mais bien à prendre en considération sa démarche, telle qu'il la présente, et sa capacité d'agir. En effet, se présenter comme un « pragmatique » dans un contexte où les acteur.trice.s du Sud doivent se défendre de jouer le jeu des bailleurs de fonds en échange de leur aide, c'est faire valoir l'existence d'un intérêt propre et des capacités de le faire respecter.

Finalement, il est important de soulever la capacité des acteur.trice.s à soulever l'ambiguïté de leurs compromis et à envisager d'autres solutions. Ce que Keyti a déclaré à cette table ronde démontre toute la lucidité des acteur.trice.s :

Je pense que ce qui est vraiment drôle c'est que l'une des choses que nous critiquons le plus de notre gouvernement, en fait les opérateurs culturels finissent par faire la même chose. Parce que nous accusons notre propre gouvernement d'aller vers les Européens et les Américains demander de l'argent ou résoudre nos problèmes de santé, tels que les problèmes d'éducation. Ce sont nos propres problèmes. De la même manière que les opérateurs culturels essaient de développer les choses au fil des ans, mais sans le soutien

---

<sup>382</sup> Fall Ba, Amadou. 2014. Entretien avec l'auteur. Pikine, Sénégal. 27.10.2014

<sup>383</sup> Citation originale : "It's not only criticising the government, we also come up with ideas, with new ideas and trying to make them real"

<sup>384</sup> Keyti. « Dox Dajé, Music In Africa präsentiert die senegalesische HipHop-Szene » Table-ronde du festival Dox Dajé. Munich, Allemagne. 21.03.2015

du gouvernement, ils finissent par revenir aux Européens, c'est donc comme un cycle... un cycle sans fin (ma traduction<sup>385</sup>).<sup>386</sup>

### 3. Les courtiers du rap sénégalais

J'ai évoqué dans ce chapitre les rapports entretenus par les acteur.trice.s de la scène envers l'État et les agences de coopération, les deux financeurs principaux de la pratique du rap à l'heure actuelle. Ces deux formes de financement sont jugées problématiques en ce qu'elles mettent en question le positionnement « engagé » de l'artiste de rap. Dans ces processus, certains acteurs, tels que Amadou Fall Ba, émergent comme des intermédiaires entre ces institutions de financement et les artistes, en redistribuant les subventions tout en permettant d'officialiser ses relations, évitant ainsi autant que possible de nourrir les soupçons de collusion, et de permettre aux artistes de poursuivre leur « engagement » tout en maintenant leur crédibilité. Cette fonction d'intermédiaire a été envisagée dans la littérature sous la figure « courtier ». Selon Boissevain (1974), le courtier est un individu disposant d'un statut ou de qualités particulières, qui lui permettent d'assumer un rôle, celui de pont ou de facilitateur de la communication entre groupes sociaux. Chez Bierschenk et al. (2000), ces groupes sociaux sont d'une part, « les donateurs », de l'autre, « les bénéficiaires ». Sur le terrain de la scène rap, ces donateurs sont les diverses agences de coopération, mais aussi de façon croissante, le ministère de la Culture et les autorités municipales. La médiation effectuée entre les deux groupes est avant tout une tâche de communication : le courtier traduit dans le langage des institutions les « besoins » des bénéficiaires au service desquels il travaille. C'est ainsi que Amadou Fall Ba et les responsables d'autres structures répondent par exemple à des appels à projets, pour lesquels il leur ait demandé de faire correspondre les conditions d'octroi des institutions avec les « besoins » des artistes, ou des populations qu'ils disent représenter. La notion de « cultures urbaines », développée par Africulturban, fait partie de ces éléments de langage qui permettent d'effectuer le pont entre les intérêts et les méfiances des autorités et ceux des acteurs du rap, qui placent de toute façon derrière le concept de « cultures urbaines », les pratiques liées au hip-hop. Chez Nay et Smith (2002, 14), l'activité du courtier consiste à trouver des solutions acceptables pour deux groupes qui auraient intérêt à collaborer, mais dont les objectifs et les intérêts apparaissent comme difficilement conciliables. C'est ainsi que l'on peut concevoir les marges de manœuvre que se construit Amadou Fall Ba pour coopérer avec l'État et les agences de coopération sans renoncer aux principes rattachés à son appartenance à la scène rap galsen.

Ces positions de courtier apparaissent dans le contexte d'une relative absence de l'État dans le domaine de la culture, remplacé par une multiplicité d'initiatives individuelles. Aux yeux des autorités politiques, qu'elles se situent au niveau de l'État ou de la ville, l'association Africulturban, et d'autres structures qui se sont formées autour du champ du rap, représentent un interlocuteur avec lequel collaborer. C'est ainsi que Pul Art Bi me motive par exemple la création d'un groupe d'artistes de Saint-Louis à laquelle il a participé, par le besoin d'apparaître comme interlocuteur unique face aux autorités municipales. Du côté des artistes, la structuration leur permet de se faire entendre en tant que collectif et ainsi de faire entendre leurs voix auprès des

---

<sup>385</sup> Citation originale: "I think what's really funny is one of the things we are criticising the most from our government, actually culture or cultural operators end up doing the same thing. Cause we always end up attacking our own government for going to Europe and to Americans and asking for money or to solve our health issues, like education issues. Those are our own problems. The same way cultural operators try to develop things over the years, but without the support of the government they end up going back to European so it's just like a cycle, not ... a never-ending cycle."

<sup>386</sup> Keyti, Op. Cit.

autorités. La structuration est ainsi une solution apportée à la multiplication des artistes, même si elle est finalement victime de son succès, au vu de la multiplication des structures accusées de n'exister que pour prendre part à la distribution de la « rente ».

Le financement des « activités de la société civile » par les agences de coopération émerge aussi de la méfiance des bailleurs de fonds envers les appareils politiques et administratifs classiques. Pour autant, les activités financées doivent apparaître comme représentant un intérêt plus large au service du « développement ». Les activités des acteurs du rap rentrent assurément dans ce cadre en empruntant une série de termes à ses politiques développementalistes : gouvernance, écologie, intégration sociale, lutte contre le chômage, sensibilisation contre les migrations dites clandestines (cf. III, 3). Le travail principal d'Amadou Fall Ba est ainsi de trouver des financements à des projets d'abord pensés en direction des acteurs du rap, quitte à les argumenter en termes qui permettent de convaincre les bailleurs de fonds. À titre d'exemple, Africulturban organise le concours de talents du Flow Up depuis 2013. Le gagnant du concours est ensuite signé sur le label d'Africulturban et gagne un prix, lui permettant d'enregistrer son premier album et son premier clip. Pour Africulturban, le concours est un instrument d'aide à la « nouvelle génération », et une manière de répondre aux critiques selon lesquelles les activités de l'association, et notamment le festival Festa 2H, ne bénéficient qu'aux artistes de l'« ancienne génération ». Le concours répond ainsi d'abord à des problématiques internes à la scène rap. Son financement par l'Union européenne est en revanche argumenté en des termes bien différents, comme répondant à la problématique des modes de gouvernance et comme moyen de lutter contre le chômage des jeunes. C'est ainsi que les éditions 2 et 3 du Flow Up ont reçu 40 000 euros, tout comme la Foire Civico hip-hop organisée par Ghip hop à Guédiawaye<sup>387</sup>. Amadou Fall Ba se distingue ainsi par sa capacité à maintenir des réseaux avec différent.e.s interlocuteur.trice.s, à fédérer ses réseaux autour d'un même projet et à se ménager une marge de manœuvre entre soupçons de corruption et relations de clientélisme. S'il est à l'interface entre ces deux mondes, celui du rap et celui des bailleurs de fonds, c'est parce qu'il a intégré les outils du management, pour lesquels il s'est formé à l'étranger, et qu'il utilise au service du monde auquel il dit appartenir, le hip-hop. Amadou Fall Ba peut ainsi être considéré comme un courtier en ce que son capital « consiste en son réseau de relations personnelles » (Boissevain 1974 : 158).

Pour organiser son festival, Amadou Fall Ba se repose presque entièrement sur les contacts noués avec des agences de coopération (Ambassades, instituts culturels, ONGs, organisations internationales). De son propre aveu, 97 % des ressources de son festival ne proviennent pas de partenaires sénégalais<sup>388</sup>. Ces financements servent à payer les billets d'avion des artistes étrangers ainsi que les différents programmes qui se déroulent durant le festival, à la suite duquel Amadou Fall Ba doit rendre compte de la bonne utilisation des frais alloués, qui ne comprennent pas la rémunération des artistes, qu'ils soient étrangers ou sénégalais, ni de l'équipe qui organise le festival. Cette situation est source de tensions entre les organisateurs et les artistes sénégalais. Pensant que le festival bénéficie de nombreux partenariats et donc selon eux, logiquement, de moyens conséquents, ils ont ainsi l'impression d'être floués. De nombreux artistes refusent aujourd'hui de jouer gratuitement pour le festival, estimant que « Tout travail mérite salaire ». Les nombreux partenariats dont bénéficie Africulturban sont perçus par beaucoup comme le résultat de relations jugées monopolistiques qu'ils entretiennent avec les agences de coopération : « En tout cas c'est un cercle bien fermé, les gens ils

---

<sup>387</sup> Selon la liste des projets de moins d'un million d'euros (2015-2016) mis à disposition sur le site de la délégation de l'Union Européenne au Sénégal (en ligne) [https://ec.europa.eu/delegations/senegal/11402/node/11402\\_et](https://ec.europa.eu/delegations/senegal/11402/node/11402_et)

<sup>388</sup> Amadou Fall Ba, Conférence « Leaders du Hip Hop », Ghip Hop, Guédiawaye, 28 décembre 2014

connaissent et puis ils font leur deal dessus », me disait un de mes interlocuteurs. Comme le soulignent Bierschenk et al (2000), la distribution de la rente donne lieu à des conflits de répartition. Cependant, plutôt que de garder le contrôle sur ces réseaux, Amadou Fall Ba considère aussi que son travail est de mettre les personnes en relation.

(>Auteure) : ça fait beaucoup de réseaux, comment tu en as fait partie ?

(>Amadou Fall Ba) : si tu n'as pas, j'ai dit que quand tu n'as pas de réseau tu peux rien faire. tu peux rien faire.

(>Auteure) : mais après c'est un vrai travail de maintenir le contact avec le monde

(>Amadou Fall Ba) : parce que un réseau quand il ne nourrit pas il meurt. (...) imagines des Suisses et des Français qui sont frontaliers ils se rencontrent pas en Europe, ils se rencontrent au Festa 2H. ça, c'est parfois très intéressant. Y'a beaucoup de projets qui sont nés dans le festival, y'a beaucoup de connexions, beaucoup de rencontres

(>Auteure) : y'a des collaborations entre artistes j'ai entendu

(>Amadou Fall Ba) : (...) par exemple (un artiste danois) a fait un album avec (artiste sénégalais), ils sont retournés au Danemark, j'ai même, c'est moi qui aie amené d'abord (artiste sénégalais), au Danemark, non non avant c'est, ils l'ont invité ici, après (artiste sénégalais) est parti. Sans se connaître hein, il est parti là-bas en tournée. Là j'ai pas fait le management parce que j'étais aux études en Allemagne, j'ai donné à une fille américaine qui l'a fait, etc. après la connexion s'est fait. Après on a fait une tournée ici, en Mauritanie, etc. ça, c'est grâce au Festa 2h. Juste un exemple comme ça, Matador il a fait souvent avec des Français ils vont revenir ici en mars en tournée au Sénégal, 6 dates, ça, c'est Festa 2H aussi. Y'a des Canadiens qui ont été invités dans un festival en (?), ça, c'est festa 2h. les (DJ suisses) et tout là, ils ont fait une mixtape ici. C'est grâce au festa 2h. tu vois. Y'a beaucoup de sons, de collabos, beaucoup, comme j'ai dit aussi des mariages mixtes là, je rigole pas. C'est une affaire sérieuse. Bon, c'est la vie aussi. Les gens se rencontrent ici dans le festival, des choses se passent, y'a des affinités. Et des enfants sont nés tu vois à Festa 2H aussi.<sup>389</sup>

Si le courtier est souvent perçu comme exploitant sa position particulière de médiateur à des fins personnelles (Schwartz 1968), mon utilisation de cette notion ne renvoie pas à un jugement normatif. Comme le défendent Bierschenk et al. (2000), la notion de « courtier » est une catégorie analytique qui ne correspond aux positions que ces acteurs revendiquent occuper : personne ne se considère lui-même comme un courtier.

Comme dans le cas du courtier étudié par Cohen et Comaroff (1976), Amadou Fall Ba se présente comme quelqu'un qui fait « bouger les choses » et n'agit pas dans son intérêt personnel, répétant à plusieurs reprises qu'il n'est pas rémunéré pour ses activités à Africulturban et qu'il s'investit beaucoup dans ses activités. Cependant, c'est à travers sa position d'intermédiaire entre les artistes de rap et les bailleurs de fonds qu'il a acquis peu à peu une position incontournable, lui permettant d'utiliser ses réseaux pour concrétiser des projets au sein d'Africulturban et en convertissant ses relations en une position auprès des autorités municipales.

Comme le montre la reconstitution de sa carrière (cf. III, 1), cette position de courtier va émerger peu à peu de ces expériences de mobilité, la mobilité lui permettant ainsi de consolider sa position sur la scène rap sénégalaise.

---

<sup>389</sup> Fall Ba, Amadou. 2014. Entretien avec l'auteure. Pikine, Sénégal. 03.11.2014

## **Synthèse : L'engagement : la meilleure façon d'« exporter » le rap galsen ?**

Dans ce chapitre, j'ai envisagé les positionnements des artistes de rap galsen autour de l'« engagement ». De nombreuses études scientifiques se sont ainsi attardées sur le rôle du rap sénégalais dans les mobilisations politiques, sans prendre en considération la réappropriation de ces récits par les acteur.trice.s du rap sénégalais dans la définition de la scène, y compris par la reconstruction de l'histoire de la pratique. L'« engagement » s'est donc imposé sur l'ensemble des acteur.trice.s étudié.e.s en ce qu'il est l'axe majeur par lequel la pratique du rap est légitimée au Sénégal tout en suscitant l'intérêt d'organisations internationales.

Le discours sur l'« engagement » est transversal aux différents artistes, indépendamment du style pratiqué, « rap conscient », « underground », « hardcore » ou « commercial ». Être « engagé » renvoie d'abord au fait d'utiliser la musique pour aborder des sujets qui concernent l'ensemble des citoyens, définis en opposition aux élites et au pouvoir politique. J'ai ainsi décrit les relations de méfiance entre les acteur.trice.s du rap et l'État, qui se manifestent par des tentatives de cooptation, mais aussi de contrôle, de censure, d'invisibilisation et de séduction de la part de l'État et par des attitudes de défiance, d'opposition, de critique et parfois de conciliation par les acteur.trice.s du rap. Le rôle joué par le mouvement y'en a marre lors des élections présidentielles de 2012 a été significatif d'une reformulation des liens possibles entre les artistes rap et la politique, ce qui lui a valu à la fois la notoriété et des critiques virulentes. Les critiques envers y'en a marre parmi les acteur.trice.s du rap et la façon dont ses membres, notamment le groupe Keur Gui et Simon, adressent ces critiques, signalent comment l'« engagement » ne constitue pas simplement un prisme au travers duquel dégager une définition d'une musique rap sénégalaise, mais une ressource autour desquels ces acteur.trice.s s'affrontent pour établir leur crédibilité en tant qu'artistes, à la fois dans la scène et au sein de la société sénégalaise, ce qui expliquerait pourquoi aucun.e artiste interrogé.e ne décline l'adjectif « engagé » pour se définir. J'ai montré que les relations entre autorités étatiques et acteur.trice.s du rap sont en réalité plus complexe que celle de « force d'opposition » et peuvent même parfois mener à des collaborations comme dans le cas de construction de la Maison des Cultures Urbaines, sans pour autant que ces différents acteur.trice.s perdent de vue leurs intérêts respectifs. Ces collaborations avec l'État surviennent dans le cadre d'une économie du rap investie par des agences de coopération dont les subventions sont majoritairement motivées par le rôle du rap dans les processus démocratiques au Sénégal.

Les connexions des artistes avec ces agences de coopération, comme avec les universitaires étrangers (cf. I, 1), offrent des opportunités de mobilité et de financement qui influent sur le discours des acteur.trice.s du rap. En présentant leur musique comme « engagée », ces artistes jouent le jeu des bailleurs de fonds tout en profitant des financements pour financer d'autres projets sociaux ou même leurs propres activités musicales, leur permettant d'échapper au verrouillage exercé par l'État sur les partenariats publics et privés.

Comme souligné par Aterianus-Owanga et Moulard (2016), les pratiques entrepreneuriales adoptées par les artistes de rap peuvent symboliser, au-delà de la reprise de pratiques néolibérales, de nouveaux ressorts d'individuation permettant aux artistes de se construire une marge de liberté et de négociation au sein d'une arène de pouvoir occupée par les acteurs étatiques et les agences de coopération. Les courtiers jouent un rôle particulier en permettant la réconciliation d'espaces a priori perçus comme incompatibles, donnant ainsi une caution pour permettre à des acteurs du rap d'obtenir des financements de bailleurs de fonds.

Pour ceux qui sont exclus de la redistribution des subventions, l'« exportation », comprise comme la capacité de diffuser sa musique en dehors du Sénégal, apparaît alors comme une solution,

pour certain.e.s, de mieux gagner sa vie en s'adressant à des publics ayant un meilleur pouvoir d'achat ou tout simplement en s'adressant à davantage de personnes. Mais cette « exportation » est aussi rendue difficile par leur position marginale sur une scène structurée autour de l'« engagement ».

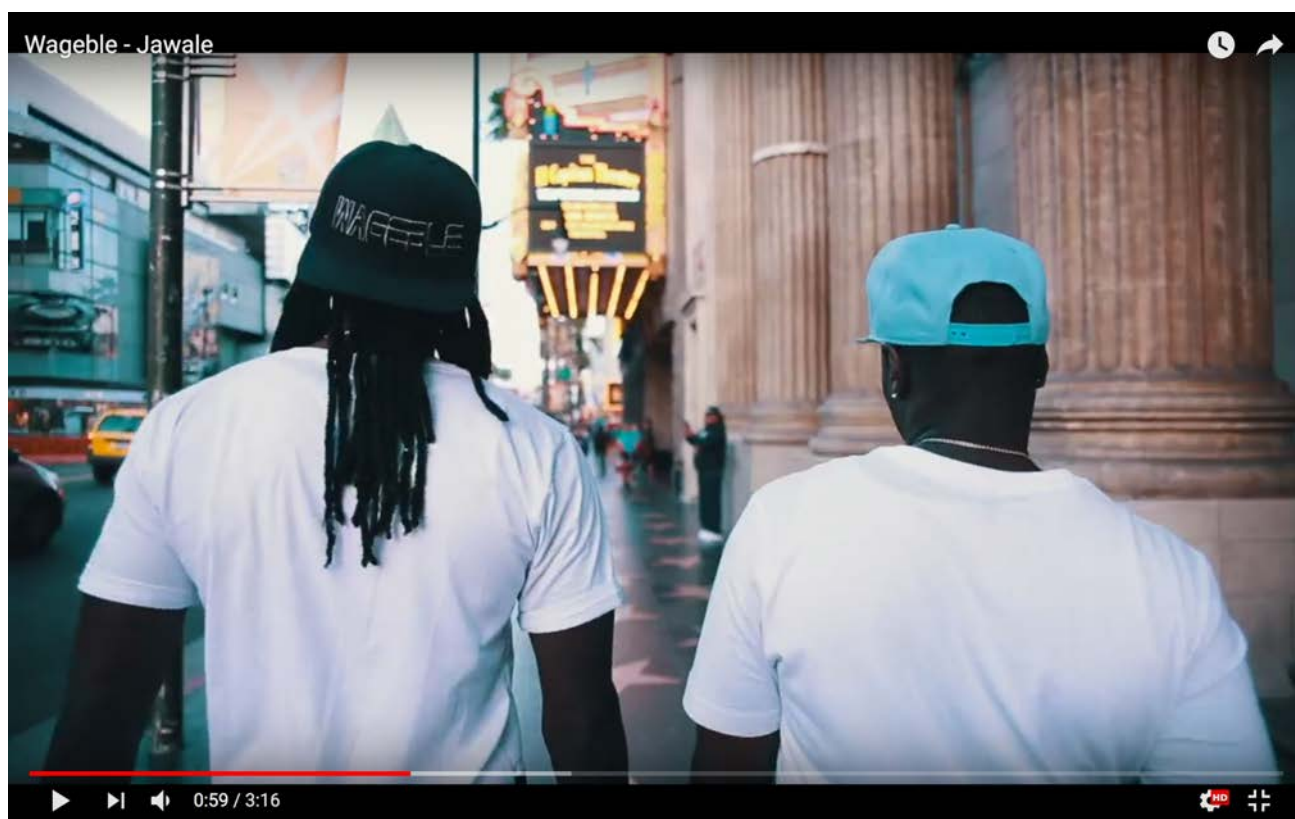
Le rôle de la définition du rap sénégalais comme « engagé » dans les mises en circulation du rap sénégalais est donc multiple. Cette spécificité revendiquée du rap galsen permettrait ainsi à ceux qui sont présentés comme les plus « engagés » de se mouvoir, en étant invités de par le monde pour faire connaître leurs actions, tout en restreignant tous les autres — ceux pour qui l'« engagement » représente des obstacles à l'« exportation » — à l'immobilité.

Les différents positionnements des acteur.trice.s au sein de la scène, les conflits présents autour de l'accès à des ressources, telles que les subventions de la part de l'État et des agences de coopération, dont dépendent en partie les possibilités de mobilité des artistes, et la façon dont les acteur.trice.s du rap galsen, organisé en réseaux marqués par des dynamiques générationnelles et des rapports de pouvoir, définissent leur musique comme ancrée dans les valeurs d'un modèle national sénégalais et dans l'« engagement », jouent ainsi un rôle prédominant dans l'articulation des mobilités avec les carrières artistiques des acteur.trice.s du rap sénégalais.

Dans la troisième partie, il sera question des pratiques et des représentations de la mobilité au sein d'asymétries de pouvoir basées sur la distinction entre ceux qui se déplacent, ceux qui s'« exportent » et ceux qui ne se déplacent pas ou ne s'« exportent » pas. Comme on l'a vu ici, pour Booba, c'est l'impossibilité pour le rap sénégalais de s'« exporter » qui lui permet d'exprimer son dédain des rappeurs sénégalais dans une hiérarchisation entre « bon » et « mauvais » rap. Tandis que certains artistes réfutent le critère d'« exportation » comme baromètre de qualité, d'autres y adhèrent, en regrettant les « lacunes » de l'industrie musicale sénégalaise.

Quelles sont les représentations attachées à l' (im)mobilité des artistes ? Comment les différents types de mobilité observés empiriquement (la migration, la migration de retour, les circulations, la « mobilité en étoile », les allers-retours, cf. I, 2) impactent-ils les carrières artistiques ? Comment les pratiques et représentations de l'(im)mobilité dans le rap sénégalais reformulent-elles la pratique dite « locale » du rap ? Telles sont les principales questions que j'explore dans la prochaine partie.

## Troisième Partie : Les (im)mobilités du rap galsen, pratiques et imaginaires





Capture d'écran 20. Extrait du clip de Wagëblë, « Jawale ». YouTube.

# Chapitre 1 : (Im)mobilités et carrières artistiques et professionnelles

## De l'(im)mobilité des artistes africains

D'aucuns considèrent la mobilité comme intégrante à la vie professionnelle des artistes et des professionnels de la culture, un constat notamment articulé par les recherches en histoire sur la circulation des œuvres et des artistes (Guichard 2010 ; Traversier 2015). Cette approche, centrée sur l'Europe, a montré la construction d'un champ international de l'art dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Dans ce contexte, la mobilité apparaît comme une des valeurs cardinales du champ artistique (Ducret 2011), une valeur positive associée à la liberté et au cosmopolitisme (Cresswell 2006). Par ailleurs, de nombreuses recherches ont souligné le rôle de la musique dans les processus de mondialisation (Eriksen 2007 ; White 2011) en tant qu'agent de la circulation d'hommes, d'idées, de sentiments d'appartenance et d'idéologies (Aparicio et Jàquez 2003 ; Baily et Collyer 2006 ; le Menestrel 2012 ; Kiwan et Meinhof 2011a et b ; Andrieu et Olivier 2017). Dans ce sillage, diverses recherches ont éclairé la manière dont la migration (à l'échelle translocale et transnationale), l'exil, et l'accroissement des mobilités travaillaient les « mondes de l'art locaux » (Despres 2016 ; Petersen 2017) et l'imaginaire migratoire diffusé par l'art (cf. plus loin au Chapitre 3). La musique apparaît alors comme instrument, souvent négligé par les études en migration, pour penser la fluidité des processus à l'œuvre dans un monde contemporain caractérisé par la généralisation des mobilités que postule le « mobility turn » (Sheller et Urry 2006, 2016 ; Urry 2007 ; Cresswell et Merriman 2011).

Cependant, le « mobility turn » repose sur l'impression que les modes de vivre actuels sont fortement marqués par la mobilité, un constat qui célèbre la mobilité comme normalité, alors que la capacité à se mouvoir est encore très inégalement répartie entre individus et entre sociétés (Salazar et Smart 2011). Remplacer une métaphysique de la sédentarité (Malkki 1992) par une métaphysique nomade (Cresswell 2006), c'est, pour Adey (2006), passer à côté des significations de la mobilité ancrées dans la sédentarité. Il s'agit alors de porter attention aux conditions de possibilité de la mobilité et de la diversité des pratiques et des modes de vie associés au mouvement (Ortar et al 2018). Entre les constats d'hypermobilité (des touristes, des artistes, des correspondants étrangers, des élites professionnelles, des hommes d'affaires, des diplomates, etc.) et d'immobilité (des réfugiés par exemple), il y a peu de place pour l'analyse processuelle et relationnelle des (im)mobilités.

Dans ce travail, j'ai voulu ancrer les pratiques de mobilité observées dans l'étude des opportunités et des capacités de mobilité à partir du Sénégal, mais surtout à partir de la pratique du rap — ce fut l'objet de ma deuxième partie — quoique de nombreux parallèles puissent être tissés avec d'autres contextes (Le Menestrel 2012) et d'autres pratiques artistiques<sup>390</sup>. Après tout, comme le disait Despres (2011), les artistes africains font partie des rares migrants subsahariens à parvenir encore à traverser légalement les frontières.

Une littérature importante considère les mobilités des danseurs africains (Despres 2016 ; Andrieu 2012), mais aussi celle des professionnels de la culture qui s'installent dans des pays africains pour la continuation de leurs carrières (Amico et Despres 2016). Ces études envisagent la danse dans

---

<sup>390</sup> J'ai présenté, avec ma collègue Ana Rodriguez Quinones, assistante-doctorante à l'Institut des Sciences Sociales des Religions, une perspective croisée entre le rap au Sénégal et la danse contemporaine dans les territoires palestiniens à une conférence de l'APAD (Association pour l'anthropologie du changement social et du Développement) en mai 2018. Cette perspective permettait de révéler de façon transversale des enjeux communs « liés aux tensions dans les parcours des artistes entre une mobilité internationale désirée ou nécessaire à la réalisation professionnelle et un sentiment de responsabilité civile au niveau local, mais également aux tensions entre la nécessité de répondre aux logiques développementalistes des bailleurs de fonds et une inscription dans des enjeux locaux de légitimation des pratiques artistiques » (Navarro et Rodriguez Quinones 2018 : 1). Il s'agissait aussi de s'éloigner d'un regard exceptionnaliste posé sur ces deux terrains.

sa mise en mouvement des corps en dedans et par-delà les frontières. Les études sur ces mêmes phénomènes à propos de la musique africaine sont moins nombreuses (Kiwan et Meinhof 2011a) et presque inexistantes en ce qu'il s'agit du rap (Aterianus-Owanga 2017). D'autre part, comme le souligne Christophe Apprill (2015), danse et musique n'impliquent pas les mêmes circulations, puisque la circulation de la musique s'effectue majoritairement par l'écoute et bénéficie des progrès constants des technologies de l'impression, de l'enregistrement et de la lecture, engendrant une perte de « repères spatiaux et temporels » (Crozat 2008 : 21) sans commune mesure avec la danse, dont la pratique est toujours attachée à la présence ou à l'absence physique des corps dansants. Il existe cependant, à la lumière de la pertinence des travaux sur les circulations des danseurs pour ma recherche, de nombreux parallèles entre les circulations des personnes impliquées dans la musique et dans la danse.

Ses recherches soulignent généralement l'aspect circulatoire des pratiques artistiques. Selon Vauchez (2013), le concept de circulation occupe une position singulière dans les études sur le transnational. Ces usages académiques multiples dans de nombreuses disciplines entretiennent alors un certain flou, selon lui, autour de la notion. Zelinsky (1971) utilise par exemple le concept de « circulation » pour désigner des types de déplacement différents de la « migration » : des déplacements temporaires, d'allers-retours, à court terme, répétitifs ou cycliques « qui ont en commun l'absence d'intention déclarée d'un changement de résidence permanent ou à long terme » (Zelinsky 1971 : 226). À la fin des années 80, des académiciens américains utilisent le terme de « circulatory migration » pour désigner des déplacements réguliers de populations entre plusieurs lieux, notamment entre villages ou entre zones rurales et urbaines (Hugo 1982 ; Skeldon 1990). La question de la circulation est alors étudiée dans le cadre de nouvelles théories économiques sur la migration (Massey et al. 1993). Ces circulations sont alors majoritairement expliquées par la poursuite d'une activité économique dépendante d'une mobilité saisonnière. Dans le contexte français, le chercheur Alain Tarrus s'intéresse depuis les années 80 aux réseaux commerçants algériens à Marseille, des réseaux repris ensuite par des migrants d'autres nationalités. Il observe ainsi une temporalité différente de migrations, prévues sur un temps très court, ainsi que le lien intrinsèque des déplacements avec la poursuite d'activités économiques. Le chercheur reprend alors les concepts de migrations circulatoires et de « transmigrants » développés par Basch et al. (1994) ainsi que par Pries (1996), pour former le concept de « territoires circulatoires ». Par ce concept, Tarrus (2010) indique la façon dont des individus, notamment des commerçants, circulent non seulement dans plusieurs lieux, mais les investissent et s'y reconnaissent, processus par lesquels l'espace circulatoire devient un territoire. Le concept induit la remise en cause de la perception de la migration comme déplacement d'un pays d'« origine » à un pays d'« accueil » : la circulation est un processus non linéaire. Néanmoins, la conception de la circulation chez Tarrus repose sur l'idée qu'elle n'est possible que parce que ces transmigrants restent économiquement dépendants de leur seule société d'origine (Salzbrunn 2011 : 168-169).

Chez Pries (1996), le transmigrant est un travailleur dont la migration est distincte de trois autres formes de migration : l'émigration à long terme, l'immigration à court terme dans l'objectif du retour et l'immigration créatrice d'une diaspora. Les transmigrants sont impliqués dans des réseaux transnationaux complexes qui transcendent les contextes des lieux d'origine et des lieux de travail, à la base de la création de positions et d'identité hybrides. Salzbrunn (2005) parle ainsi de transmigrants pour parler du rôle des migrants sénégalais habitant en France dans la campagne présidentielle de 2000. Les études sur les circulations des artistes africains ne discutent pas de ces concepts reliés à l'étude de la migration au sein d'analyses plus intéressées par les ressorts de la mondialisation

culturelle. Au sujet des mobilités, ces études se focalisent notamment sur l'importance des déplacements dans les carrières d'artistes africains pris dans des systèmes de régulation et de reconnaissance de l'art placés au sein des dynamiques Nord-Sud, à cause de leur financement par des programmes de coopération culturelle. Elles discutent aussi du rôle des circulations des objets et des idées, en moindre mesure des artistes africains eux-mêmes, dans les transformations des pratiques artistiques et des productions identitaires contemporaines.

Les recherches sur les musiques dites « nomades » ou « migrantes » se bornent, quant à elles, majoritairement « aux conceptions du migrant en tant qu'immigré et de la circulation en tant qu'immigration » qui « dissimulent encore aujourd'hui la diversité de la réalité migratoire des acteurs des musiques du monde (d'Algérie) » (Gilles 2009 : 13). Car la « réalité migratoire » à laquelle elle fait mention échappe en partie à une anthropologie de la migration encore marquée par la pensée d'État (Sayad 1999), le présupposé de sédentarisme (Malkki 1992) et le nationalisme méthodologique (Wimmer et Glick-Schiller 2003), des paradigmes qui justifient, en France notamment, un intérêt marqué pour la figure du « travailleur immigré » puis du « sans-papiers » ainsi que pour la thématique de « la culturalisation de l'exclusion sociale comme supposé objet de prédilection » anthropologique (Musso et Aterianus-Owanga 2017, en ligne). En d'autres mots, l'anthropologie de la migration a privilégié des catégories de migrants touchés par certaines formes de marginalisation et de précarité. La figure de l'artiste qui se déplace sans devenir migrant a ainsi du mal à cadrer dans ses définitions préconçues. Chez Kiwan et Meinhof (2011 b), s'intéresser aux artistes africains c'est pouvoir donner une vision plus positive de la migration, en prenant pour objet des individus qui, sans pourtant faire partie d'une élite, disposent de moyens d'action et de stratégies qui ne sont pas uniquement définis en fonction de leurs besoins économiques.

Au sujet du rap, Aterianus-Owanga (2017) souligne l'apparition « en filigrane » de la question migratoire. Les recherches ont par exemple, comme je l'ai commenté en introduction, souligné le rôle des mobilités dans l'apparition du hip-hop sur le continent africain (Charry 2012). La question de la migration apparaît aussi comme toile de fond à certains textes de rap, en France (Helenon 2006) comme en Afrique (Moulard 2014, pour le Sénégal et Degorce 2016, pour le Burkina Faso). Certaines recherches (Appert 2016 ; Neff 2013) ont aussi discuté des rapports explorés par le rap sénégalais sur les relations de part et d'autre de l'Atlantique, dans cet espace de « l'Atlantique noir » mis en exergue par Gilroy (1993), et discuté par ailleurs chez Aterianus-Owanga (2014a), sous l'angle de l'analyse de revendications d'« afropéanité » ou d'afrodescendance chez des artistes issus du continent africain en Europe.

Certains éléments soulevés par ces recherches ont été abordés dans la première partie de ce travail et seront encore davantage développés par la suite. Le chapitre 1 de la partie II a par exemple mis en lumière les difficultés pour les artistes de vivre de leur musique au Sénégal, difficultés expliquées par mes interlocuteur.trice.s par les lacunes de l'industrie locale, mais qui reposent aussi sur le modèle entrepreneurial du rap. Le positionnement des acteur.trice.s du rap contre la « mendicité artistique », compatible avec une vision « engagée » du rap sénégalais, les mène à accepter de façon stratégique les subventions des agences de coopération. Dans ce contexte, la mobilité est amenée à jouer plusieurs rôles.

Comme soulevé par Moroni et Chabloz (2013) pour l'art contemporain, l'expérience de mobilité est synonyme de « réussite » de l'artiste. Dans ce chapitre, je développe notamment comment, chez les acteur.trice.s du rap sénégalais, la mobilité de la musique et de l'artiste est associée à un certain prestige, notamment en permettant de juger de la qualité de la musique et de sa conformité aux standards internationaux, et apparaît donc pour certain.e.s comme horizon obligé pour le

développement de leurs carrières artistiques. D'autre part, la mobilité peut aussi apparaître comme émancipatrice vis-à-vis du modèle artistique et économique régissant cette activité, parfois perçu comme entravant, pour les artistes qui ne détiennent pas les positions de pouvoir au sein de la scène, leurs possibilités de réussite. Finalement, à la lumière des différentes expériences de mobilité des acteur.trice.s étudié.e.s, la mobilité est aussi un moyen d'avancement des carrières artistiques. Je montrerais ainsi quels obstacles doivent affronter les artistes de rap « immobiles » au Sénégal.

Plutôt que de parler de « circulation », je préfère, comme je l'ai discuté précédemment (cf. I, 2), parler de « (im)mobilités ». En effet, si j'ai repris la critique de Gilles (2009) sur la focalisation de l'artiste en tant qu'« immigré », ce n'est pas pour autant que j'écartere de mon analyse des acteur.trice.s concerné.e.s par la migration, définie comme une installation de longue durée dans un pays autre que le Sénégal. D'autre part, ce statut migratoire n'entraîne pas forcément un arrêt des déplacements. Or, tandis que le concept de mobilités intègre la migration comme une modalité de mobilité parmi d'autres, la notion de « circulation », elle, semble s'opposer à une migration envisagée comme rupture avec la mobilité.

D'autre part, tel que le souligne Vauchez (2013), l'utilisation de ce concept entraîne une série de pièges : l'impression de linéarité des déplacements, une surestimation du degré de liberté — ne parle-t-on pas de « liberté de circulation » pour défendre le droit à la migration — ainsi qu'une vision simplifiée des espaces sociaux transnationaux.

Le prochain chapitre s'attèle à la description des modalités de mobilité, autres que la migration, rencontrées sur le terrain : quelles sont les formes de mobilité pratiquées, par quels acteur.trice.s et par quels moyens ? Quel est le rôle de ces mobilités dans les carrières artistiques des personnes rencontrées ? Je me focaliserai sur trois dimensions : la mobilité comme vectrice de réussite, la mobilité comme vectrice de « professionnalisation » et la mobilité comme vectrice d'inégalités.

En effet, je verrais comment, tandis que certains mécanismes et ressources permettent à certaines personnes de se mouvoir, elles contraignent en revanche d'autres à l'immobilisme. Les parcours individuels de ces acteur.trice.s révèlent ainsi, dans les termes de Ortar et al. (2018), « la production d'inégalités multisituées et la complexité des relations entre mobilité sociale et spatiale ».

## **Mobilités et carrières : prestige, professionnalisme, inégalités sociales**

### 1. Des mobilités circulatoires

La prédominance du concept circulatoire dans l'analyse des mobilités des artistes est rattachée à l'hypothèse d'une hypermobilité des artistes et à un idéal romantique de l'artiste en tant que figure bohème (Heinich 2005) et nomade (Morand 2007). Cette hypermobilité prend souvent la forme d'une tournée, pendant laquelle l'artiste est amené à multiplier les concerts dans une multiplicité d'endroits et sur un temps très court. Du point de vue des artistes sénégalais, mais sans doute aussi pour les artistes en général, la « tournée » représente un modèle idéal de l'activité artistique, qui offre non seulement de bonnes conditions de rémunération et de mobilité, mais est aussi synonyme de reconnaissance ultime du statut artistique. Dans les faits, les tournées à l'étranger sont majoritairement le fait d'artistes de rap sénégalais qui participent à des programmes de résidence artistique financés par des agences de coopération ou qui sont soutenus par un label non sénégalais. Des événements organisés par des promoteurs sénégalais en France ont par ailleurs illustré, à plusieurs reprises, les difficultés rencontrées pour organiser, depuis le Sénégal, des concerts à l'étranger. Le concert hip-hop galsen à Paris, qui a réuni une vingtaine d'artistes sénégalais dans une salle parisienne, m'a éclairé sur ces difficultés : manque de ressources financières pour prendre en charge les billets d'avion, les frais d'hôtel et la

location d'une salle (qui peuvent se révéler hors de portée aux yeux du pouvoir d'achat sénégalais), notamment par manque de soutiens financiers privés et étatiques, difficultés à obtenir les visas d'entrée, défaut de promotion autour de l'évènement. Sans réseaux et appuis institutionnels locaux, organiser un concert à l'étranger depuis le Sénégal peut déjà s'avérer très difficile, alors organiser plusieurs dates relève souvent de l'impossibilité. En effet, alors que « tourner » au Sénégal se révèle déjà être un défi logistique et financier, relevé grâce au système D et à la notoriété nationale des artistes, la majorité des acteur.trice.s du rap sénégalais ne dispose ni des ressources budgétaires ni des connaissances administratives et juridiques nécessaires pour organiser une tournée à l'étranger par leurs propres moyens, sans parler des difficultés à obtenir un visa sans le soutien d'une organisation étrangère, seule garantie pour prouver le statut d'« artiste » du candidat au visa.

Souvent, comme dans le cas de la tournée entreprise par Free Voices, collectif formé par les rappeuses sénégalaises Moona, Eve Crazy, OMG, Sister Lb et DJ Nina, organisée par la structure Africulturban dans le cadre de la célébration des 30 ans du hip-hop galsen, la réalisation des dates dépend directement de la réussite de différents partenariats. Ainsi, si les premières informations sur la tournée de Free Voices annonçaient des dates en Suisse, en Belgique, en Allemagne et en France, avec une résidence de deux semaines en Norvège, cette résidence a finalement eu lieu à Amsterdam avec une date à Paris, soutenue par l'Institut français, et une en Belgique, soutenue par l'association Lezarts urbains, deux institutions avec lesquelles Africulturban collabore de longue date. L'échec des autres dates prévues serait dû à des difficultés pour finaliser les contrats avec les institutions d'accueil.

L'annonce de la tournée européenne du groupe de rap Akhlou brick Paradise, qui a eu lieu en juin et juillet 2018, peut aussi renseigner sur l'importance des collaborations entre artistes sénégalais en France et artistes sénégalais au Sénégal pour organiser les tournées des artistes de rap sénégalais. Comme je le développerai plus en avant (cf. III, 4), aux yeux de certains artistes, leurs difficultés à s'exporter seraient aussi dues au manque de « solidarité » des artistes sénégalais résidant à l'étranger. Cette tournée, qui a eu lieu en Espagne, en Italie, en France et au Luxembourg, pendant les mois de juin et juillet 2018, a été organisée en collaboration avec l'artiste Henen, artiste sénégalais de reggae habitant dans le Nord de la France, collaborant avec un groupe de musiciens français, le Milay Band. Ce groupe a monté son propre label, Farma Prod, à Courson, et a convié le groupe sénégalais. Les concerts de cette tournée ont lieu dans des bars locaux qui ne sont pas spécialisés en musique rap ou en musique africaine. Ces tournées, souvent imprévisibles dans leur réalisation, indiquent cependant la possibilité, quoique limitée, des artistes de rap sénégalais à effectuer des tournées en dehors des circuits officiels de musique, même si, aux yeux du public sénégalais à qui ces tournées sont présentées, elles signifient volontiers l'accession de l'artiste au marché international. Pour les différents médias qui se font l'écho de la réussite de la tournée de Akhlou Brick Paradise, à grand renfort de photos qui montrent l'abondant public sénégalais présent durant leurs concerts européens, le groupe est parti « à la conquête de l'Europe »<sup>391</sup>.

Au sein de la scène rap sénégalaise, un acteur fait cependant exception par la réussite artistique rencontrée en dehors du Sénégal : Faada Freddy. Son parcours permet de mettre en lumière les imbrications entre mobilités circulatoires artistiques et la perception de la réussite artistique. Il y sera aussi question de traiter, par l'analyse des performances scéniques, les différentes appartenances performées par Faada Freddy selon les publics en présence.

---

<sup>391</sup> <http://www.viberadio.sn/Musique/Actualites/Akhlou-Brick-les-images-phares-de-leur-conquete-de-l-Europe.-00023421>

### 1.1. Faada Freddy, le « dandy international »

Faada Freddy commence sa carrière dès le début des années 90 au sein du groupe Daara J, dont font aussi partie Ndongo D et Lord Alaji Man. Les deux membres fondateurs du groupe sont les deux amis de lycée, Ndongo D et Faada Freddy, dont l'oncle, qui habite en France, ramène fréquemment de la musique et des cassettes dans ses valises. C'est par ce moyen que les deux amis découvrent notamment les émissions pionnières de DJ Sidney sur le hip-hop diffusées en 1984 sur la chaîne de télévision française TF1. Ils rencontrent Alaji-man en 1993 au cours d'une soirée rap organisée au Métropolis (ancienne boîte de nuit du centre-ville de la capitale, devenue le restaurant Café de Rome) et forment le groupe Daara J en 1994. Le groupe publie une première cassette éponyme une année plus, qui connaît un grand succès au Sénégal, avec 15 000 exemplaires vendus. Le groupe se fait remarquer lors d'un concert en France par un producteur anglais, Carlton Cigler, et les chansons de leur cassette sont retravaillées pour apparaître leur premier album international, sous le label français « Déclis Communication », distribué par Sony Music, en 1997. C'est aussi sous ce label que sort leur album suivant, « Xalima » une année plus tard. Cet album leur permet d'effectuer une tournée européenne (France, Belgique, Espagne et Allemagne) durant l'année 2000.

Désirant accéder à une reconnaissance internationale, les membres du groupe rompent une première fois leur contrat avec leur label pour signer sur la filiale anglaise de la major du disque BMG Entertainment (fusionnée avec Sony BMG pour devenir Sony Music en 2005). Le groupe publie alors leur troisième album international « Boomerang » et enregistre des collaborations avec plusieurs artistes à la renommée internationale, dont Rokia Traoré, le rappeur français d'origine sénégalaise Diziz La Peste et Sergent Garcia. Le groupe entame une tournée française qui démarre mi-février au cours de laquelle ils font la première partie des Rita Missouko le 27 février au Grand Rex à Paris. Malgré ce succès international, les membres du groupe rentrent régulièrement au Sénégal.

En 2010, Ndongo D et Faada Freddy reviennent sans Alaji-Man et publient leur nouvel album « School of life » sous le label britannique Wrasse Records, spécialisé en musiques du monde. Les deux anciens membres de Daara J se rebaptisent Daara J Family. Cependant, peu après la sortie de l'album, le groupe rompt son contrat avec le label, car, selon Ndongo D, en les classant dans la rubrique « musique du monde », le label ne leur permettait pas d'être pris au sérieux en tant que rappeurs<sup>392</sup>. Leur prochain album « Foundations », sur lequel se trouve la chanson « Senegal », est publié sur leur label indépendant Bois Sakré en 2016, sur lequel ils ont notamment produit les artistes de rap sénégalais Canabasse, aujourd'hui fondateur du label BuzzLab, et One Pac, aujourd'hui en Espagne.

Faada Freddy est alors approché par Malick Ndiaye, un franco-sénégalais habitant en France, neveu du musicien et compositeur sénégalais Wasis Diop, qui avait souhaité signer le groupe dès les années 90. Le choix du groupe s'était alors porté sur BMG. Malick Ndiaye vient de créer le label ThinkZik ! qui a connu ses premiers succès grâce à la chanteuse française d'origine comorienne, Imany. Faada Freddy y produit un nouveau projet *Untitled*, dont le concept est de faire interpréter tous les instruments par des voix humaines et des percussions corporelles. Le projet sort en septembre 2013 et Faada Freddy effectue une série de concerts en Europe. J'assiste à plusieurs concerts de l'artiste afin de développer une approche comparative entre plusieurs performances dans le cadre d'une tournée<sup>393</sup>. Le terrain multisite, ou « tout-terrain » comme je l'ai argumenté en première partie, m'a permis d'observer différentes prestations de Faada Freddy en Europe et au Sénégal. Il est alors intéressant

<sup>392</sup> Navarro, Cécile. 2014. « Visite à Ndongo D (Daara J Family) » Grand-Yoff/Dakar, Sénégal. 10.11.2014

<sup>393</sup> Effectuer l'ethnographie d'une tournée a rarement été tentée, à l'exception de Hein (2004) qui souligne par ailleurs l'inexistence de la littérature scientifique sur le sujet. En tant que rare groupe à effectuer des tournées internationales, j'ai proposé au groupe Daara J Family de pouvoir prendre part à une de leurs tournées en produisant en échange du matériel vidéo. La proposition, qui a dû faire l'objet d'une demande officielle, est restée sans réponse.

d'observer la façon dont la mobilité peut être vectrice de prestige en analysant la mise en avant des appartenances durant différents évènements.

Je vais notamment le voir chanter en mai 2014 sur la scène du New Morning, une scène parisienne réputée située dans le 18<sup>e</sup> arrondissement. Comme je l'apprendrai plus tard, au travers d'un artiste sénégalais habitant en France qui sera lui aussi programmé au New Morning, la réservation de cette salle, qui entraîne un coût conséquent, est un défi financier et artistique important. Le concert a lieu quelques semaines après le passage de l'artiste dans l'émission de télévision française *Taratata*, une émission musicale dans laquelle les artistes jouent en Live, présentée par l'animateur Nagui depuis 1993 et diffusée sur France Télévisions<sup>394</sup>. Faada Freddy y partage l'affiche avec Imany, qui fait la promotion de la bande originale d'un film. Nombreux sont les spectateurs à avoir fait le déplacement ce soir-là suite à l'émission, accompagnés par des proches qui ne le connaissaient pas. Ces spectateurs français se mêlent aux quelques spectateurs sénégalais qui, ce soir-là, réclament à Faada Freddy de jouer les morceaux des albums de Daara J et de Daara J Family. Faada Freddy y présente un nouveau style. Ce nouveau style est d'abord vestimentaire, puisqu'il arbore un uniforme de dandy à chacune des prestations liées à ce projet : pantalon et chemise blancs, gilet blanc, ceinture noire, chapeau noir, canne, petite écharpe en velours rouge, chaussures noires. Il est ensuite aussi musical, puisqu'il propose une prestation a capella, avec l'aide du public et de son équipe de 5 chanteurs — 4 hommes et 1 femme — qui l'accompagnent vocalement et gestuellement.



Photographie 11. Faada Freddy et ses « musiciens » sur la scène du New Morning. Paris, mai 2014.

Après avoir performé son nouveau projet, Faada Freddy est accompagné sur scène de plusieurs artistes, dont certains se trouvaient parmi les spectateurs : Ndongo D, son partenaire de Daara J Family, Ben

<sup>394</sup> L'émission est diffusée sur plusieurs chaînes de télévision (France2, France4, TV5 Monde) et de radio depuis 1993, avec interruption entre 2000 et 2005 et entre 2013 et 2015.



L'oncle Soul et Imany, parmi d'autres. Cette présence situe Faada Freddy au cœur de réseaux artistiques parisiens, venus le soutenir pour l'occasion. En Suisse en revanche, là où il se produit quelques mois plus tard, en juillet 2014, à l'occasion des Fêtes de Genève, c'est un public majoritairement sénégalais qui vient le voir jouer. Il y a là une cinquantaine de personnes parmi lesquels Faada Freddy semble reconnaître des personnes dans la foule. En coulisses aussi, les membres du public se pressent pour accéder à l'artiste, en se présentant, selon les dires du gardien de sécurité qui surveille l'entrée derrière la scène, comme des « cousins éloignés » ou des « frères jumeaux ». Je suis témoin de ses tentatives d'effraction en coulisse qui se terminent par des refoulements. Cette inaccessibilité de l'artiste sur les scènes européennes, gérée par des agents de sécurité, contraste avec l'accessibilité notée au Sénégal (cf. II, 2), des restrictions productrices d'un régime de singularité de l'artiste<sup>395</sup>. Marion (2005), à travers une étude de la presse people, défend ainsi comment l'inaccessibilité constitue la caractéristique d'un monde des élites et des célébrités que cette presse se propose de franchir grâce à un imaginaire de projection. L'inaccessibilité devient ainsi « une source de motivation, une quête, une simulation » (121). La mobilité internationale, parce qu'elle rend l'artiste difficile à atteindre, devient ainsi vectrice de prestige.

D'autre part, le concert en Suisse a suivi les mêmes lignes que celles posées à Paris : même costume, mêmes chansons, même mise en scène. Malgré la diversité des publics et des dispositifs scéniques — plutôt français au New Morning, une salle dont l'entrée est payante, plutôt sénégalais en Suisse avec une scène ouverte et gratuite —, le dispositif de la tournée impose une même performance scénique amenée à se répéter inlassablement dans différents lieux et indifférente aux publics présents.

La plupart des auteurs soulignent la production d'un désencrage aux lieux (Bourdeau 2009 ; Le Menestrel 2012) par la tournée, ce que souligne par ailleurs la littérature sur l'hypermobilité dans son ensemble<sup>396</sup>. La tournée impliquerait « une routine qui repose sur des repères standardisés autour de micro-lieux et de rencontres très éphémères » (Barthélemy et Boichot 2014 : 5). Par conséquent, les artistes tendraient à se rattacher aux espaces fixes qui permettent le mouvement, comme les bus de tournées. D'autres recherches ont aussi étudié les tournées sous le point de vue de la mobilité des publics qui se déplacent, au sein d'une scène musicale underground metal chez Emms et Crossley (2018), d'une scène musicale hardcore chez Müller (2011). Dans le cas de Faada Freddy, le dispositif de tournée semble mettre en tension, par l'exceptionnalité de son cas au sein des artistes de la scène rap sénégalaise, l'hypermobilité de l'artiste aux ancrages locaux singuliers des espaces traversés et des publics qui les fréquentent.

Du point de vue du public, sa prestation au New Morning fait de lui la nouvelle coqueluche parisienne, tandis qu'en Suisse, devant un public sénégalais vivant à l'étranger, l'artiste porte avant tout la nostalgie du pays — d'où l'envie exprimée de la part du public d'entendre ses anciens titres — ainsi que la fierté de voir un artiste sénégalais « réussir » en Suisse. Cependant, je remarque aussi que ce public-là se désintéresse manifestement de ses nouvelles chansons et de ses appels à la paix lancés à la suite de nouveaux affrontements dans la bande de Gaza en juillet 2014. Cette sensation d'écartement entre le cosmopolitisme exprimé par Faada Freddy et le rattachement du public sénégalais à son passé au sein de Daara J Family me sera confirmée par Faada Freddy quelques mois plus tard, lorsque nous nous rencontrerons à Dakar.

Avant la sortie de son album solo *Gospel Journey*, qui sort en mars 2015, Faada Freddy est à Dakar avec Ndong D où il enregistre les chansons du prochain album de Daara J Family, intitulé

---

<sup>395</sup> Je parviendrai tout de même à parler à l'artiste après la prestation et à obtenir un numéro de téléphone, grâce à l'intervention de l'agent de sécurité et à la disponibilité de Faada Freddy

<sup>396</sup> Urry (2007) montre ainsi comment des lieux existent dans et par la mobilité (aéroports, gares, etc.).

*Foundation*. Le groupe donne aussi une série de concerts, qui ont lieu dans le quartier des Almadies (dans les bars Barramundi et Villa Krystal) ainsi que dans le bar-restaurant qui se situe dans le quartier universitaire (Just4U), et attirent un public de la classe moyenne. Les prix d'entrée de leurs concerts sont aussi sensiblement plus élevés que ceux d'autres concerts de rap auxquels j'ai assisté (15 000 FCFA, soit 23 euros pour la Villa Krystal et 10 000 FCFA<sup>397</sup> [en prépayé] et 15 000 FCFA [sur place] pour le Just4U). Malgré le prix, les deux salles étaient remplies. Le groupe y joue les chansons de leurs précédents albums et de l'album à venir, mais aucun morceau provenant du projet solo de Faada Freddy. Sur scène, l'artiste se dessaisit de son apparence de dandy pour emprunter l'apparence qu'il revêt habituellement sur les scènes sénégalaises, des coupes modernes agrémentées de tissus d'inspiration wax.



Photographie 12. Daara J Family sur la scène du bar-restaurant Just 4 U. Dakar, janvier 2015.

Il est ainsi intéressant d'observer les stratégies différenciées de Faada Freddy dans la présentation de ces projets musicaux au Sénégal par rapport à ces tournées européennes. Lorsque je le revois, début 2015, il m'avoue ainsi encore être un peu réticent à présenter son nouveau projet musical réalisé sans instruments, dans un style gospel, au Sénégal. De nombreux auteurs se sont attardés sur les stratégies des artistes africains devant un public occidental. Chez Bender (2007) et Moulard-Kouka (2014), il est reporté que des groupes de rap sénégalais au succès international comme le Positive Black Soul et Daara J Family peuvent ainsi, quand ils se produisent à l'étranger, arborer des tenues représentatives de leur « sénégalité » et plus généralement de leur « africanité » : les vêtements de bad boys dans lesquels ils s'affichent à Dakar sont troqués contre des boubous, des baye lahad (tuniques mourides amples et longues), des kour (bâton long), des njeel (sorte de long collier avec cadre en cuir) lors de leurs concerts en Europe et aux États-Unis. Moulard-Kouka émet l'hypothèse selon laquelle ce

---

<sup>397</sup> A titre de comparaison, le prix d'entrée VIP pour le concert de Keur Gui était aussi à 10 000 FCFA tandis que l'entrée normale était à 5000 FCFA (avec l'album).

changement de présentation de soi dérive d'une confrontation avec les regards des Occidentaux par lesquels le désir se fait plus pressant de représenter une image, simultanément réelle et fantasmée, de l'identité culturelle attachée au territoire d'origine. En adoptant la référence à l'Afrique, ces artistes s'inséreraient ainsi non pas dans les normes prédominantes sur la scène rap sénégalaise, mais dans les normes des circuits internationaux de musiques du monde. Selon Mallet (2002), la « world music » ou musique du monde est ainsi un cas d'étude permettant de comprendre « une caractérisation musicologique des processus de fabrication d'une musique mondiale » (Mallet 2002 : 844). Feld (2000), à partir de l'exemple du disque *Pygmy Lullaby*, conclut que « In all, we see how world music participates in shaping a kind of consumer-friendly multiculturalism, one that follows the market logic of expansion and consolidation » (168). Cependant, d'autres études montrent comment ces contributions passent sous silence l'agentivité des acteurs du Sud. Pour Haynes (2005), la world music est un cas d'étude pertinent en ce qu'il met en perspective une scène musicale qui met en jeu un public occidental face à des artistes majoritairement issus de pays non occidentaux, mettant ainsi en questionnement des rapports d'ethnicisation et de rapports de pouvoir. Ainsi, les artistes sont-ils appelés à être authentiques pour plaire à un public en quête d'exotisme et d'une identité réifiée à laquelle les musiciens donnent vie à travers leurs performances. L'article montre que ses rapports de pouvoir existent — les producteurs faisant parfois pression sur les musiciens pour qu'ils adoptent leurs musiques à certaines attentes — mais que les musiciens conservent une marge de manœuvre. L'article de Connell et Gibson (2004) explore les façons dont les musiciens utilisent les réseaux économiques et culturels de la world music, certains pour essayer de revivre des traditions, d'autres pour créer des opportunités dans la production musicale, égarer une conscience nationale politique ou contribuer à des mouvements politiques transnationaux, d'autres encore pour acquérir un succès commercial. Zanetti chez Aubert (2005), explorant l'impact du succès international de la pratique du djembé, déclare que les artistes qui ont la chance de voyager hors d'Afrique se rendent vite compte que pour tourner en Europe ou en Amérique, ils sont condamnés soit à suivre les modes du moment, soit à innover et à s'imposer grâce à une démarche originale. L'Occident servirait ainsi de révélateur et pousserait le musicien à sortir des sentiers battus, par le retour aux sources de sa musique ou par la recherche d'une voie dans de nouveaux genres musicaux.

En revanche, peu de travaux se sont attardés sur les stratégies des artistes africains ayant réussi à l'étranger pour présenter leur nouveau projet dans leur pays d'origine. Chez Faada Freddy, cette présentation a fait l'objet d'une longue préparation préalable. Tout en passant la plupart de son temps à Paris, où il se produit dans de grandes salles (Olympia, La Cigale) et lors de festivals dans tout le pays, il retourne aussi fréquemment au Sénégal, notamment dans le cadre de la célébration des 20 ans de carrière du groupe qui a lieu au Grand Théâtre le 9 mai 2015. Mais c'est dans les médias sénégalais qu'il s'exprime sur le succès international qu'il rencontre avec son nouveau projet. Dans une apparition télévisuelle en janvier 2016 sur le média qui appartient à Youssou Ndour, Télé Futurs Médias, Faada Freddy explique le concept de percussions corporelles de son projet musical solo.

Début 2018, Faada Freddy rentre au Sénégal pour y donner deux dates, une au Grand Théâtre national, la deuxième à l'hôtel Pullman. Ces dates sont présentées dans la presse comme les dates clôturant triomphalement la tournée internationale d'un projet solo, dont l'intérêt du public sénégalais a grandi au fur et à mesure de la renommée acquise à l'étranger. Interrogé par Radio France International, Faada Freddy s'exprime sur son retour au Sénégal : « C'est comme renaître. À chaque fois que je viens ici, je me ressource. À chaque fois que je reviens au Sénégal, j'ai l'impression que c'est la première fois » (Thibault 2018). Ces paroles, après un an d'absence, résonnent comme un décentrement, faisant écho

aux paroles de la chanson « Senegal » dans lesquelles le groupe décrit le retour d'un migrant au Sénégal (cf. III, 3).

Le parcours de Faada Freddy, des scènes locales aux scènes internationales, d'abord en groupe puis en solo, peut se lire au travers du rôle de la perception d'une « réussite internationale » dans l'acquisition d'une « réussite » au Sénégal, associée à l'obtention d'un statut prestigieux comme résultat d'une expérience migratoire réussie. C'est le prestige issu de la réussite de son projet à l'étranger qui lui permet de le faire accepter au public sénégalais, questionnant les liens entre mobilité artistique et prestige.

## 1.2. Mobilités circulatoires et « réussite »

Comment est mesurée la « réussite » d'un rappeur sénégalais ? Discutant du statut de l'artiste de rap au Sénégal, le rappeur Simon Kouka s'interroge : « On est plus de 3500 rappeurs. Combien ont voyagé ? Combien ont des cachets ? Combien jouent régulièrement ? »<sup>398</sup> La « réussite » du rap sénégalais se mesurerait ainsi à la quantité d'artistes ayant « réussi » en fonction de deux critères : la capacité de celui-ci à « gagner sa vie » (recevoir des cachets, jouer régulièrement) et à voyager.

Comme déjà souligné (cf. II, 1), la capacité à voyager, qui concrétise une capacité à être universel et à s'adresser à tous les publics, et notamment à des publics considérés comme plus exigeants que le public sénégalais, lié à son artiste par des liens de loyauté qui l'empêchent d'être critique envers lui, c'est accéder à un statut d'artiste. Le voyage, ou l'« exportation », devient le symbole d'un talent exceptionnel, qui légitime en retour la dénomination d'« artiste ». Dans son étude des mobilités circulatoires des artistes maliens, Despres (2011) souligne la conséquence des mobilités sur l'obtention d'un statut plus élevé dans le cercle familial et professionnel des artistes. Souvent qualifiés comme « Ambassadeurs » de la culture du pays d'origine à l'étranger, les artistes obtiennent, par cette consécration à l'étranger, une nouvelle légitimité à leur pratique artistique généralement dévalorisée.

Au Sénégal, le rappeur PPS me fait part d'une conséquence semblable de son voyage aux États-Unis dans le cadre du programme OneBeat :

Ça a changé beaucoup de choses, en fait, les Sénégalais ont toujours ce complexe-là de quelqu'un qui vient de l'étranger, surtout un rappeur qui n'a même pas d'album et qui va aux États-Unis et tout ça quoi. Donc ça a plus augmenté notre notoriété, ça nous a permis de franchir un nouveau cap.<sup>399</sup>

Le ressort prestigieux de la mobilité artistique chez les acteur.trice.s du rap sénégalais est apparu en filigrane à plusieurs occasions dans ce travail. D'abord, dès l'introduction, lorsqu'il est mentionné qu'aux yeux des artistes de la scène, les tournées des groupes les plus connus étaient représentatives d'une « réussite » du rap sénégalais. En d'autres termes, la « réussite » est lue en miroir à la capacité d'« exportation ». A contrario, l'incapacité à « s'exporter » est interprétée comme un échec, notamment en comparaison à la « réussite » d'autres pays africains, tels que le Nigéria, dont les artistes WizKid et Davido sont régulièrement cités en exemple. Ce sentiment d'« échec » s'accompagne d'un sentiment de dévalorisation : le Sénégal aurait perdu son « rang » en tant que troisième puissance mondiale du rap, au profit d'autres pays africains qui auraient mieux su gérer leur industrie et construire une « identité » sonore propre (cf. II, 2) :

---

<sup>398</sup> Simon Kouka. « Les cultures urbaines au Sénégal : expression des résistances et luttes citoyennes, vecteurs de changement ». Atelier « Acteurs culturels et acteurs médiatiques en Afrique : Moteur ». Panos-Afrique de l'Ouest, Dakar, 16-18.12.2014.

<sup>399</sup> PPS 2014. Entretien avec l'auteur. Rufisque, Sénégal. 10.10.2014

Des pays qui regardaient vers le Sénégal il y a 10 ans encore, comme le Nigéria, aujourd'hui ils ont réussi à avoir leur truc quoi. Ils ont réussi à avoir leur truc et quand les gens disent ouais les Nigériens ils font des trucs avec Rick Ross<sup>400</sup>, ils font des trucs avec Kanye West<sup>401</sup>, oui, mais ils amènent leur truc, ils ont leur truc à eux. Maintenant ce qu'ils ont, ils l'ont modernisé pour qu'ils puissent aller sur le marché international, pour qu'ils puissent intéresser d'autres artistes, pour qu'ils puissent intéresser d'autres marchés.<sup>402</sup>

Cependant, la création d'une « identité » sonore propre est le résultat à la fois d'une construction interne et d'une reconnaissance externe d'un rattachement d'un lieu avec une pratique musicale (Whiteley et al. [eds.] 2005). « S'exporter » peut aussi devenir un objectif explicite. L'entreprise événementielle sénégalaise Sen Art Vision a par exemple imaginé le projet « hip-hop galsen », un événement qui aurait lieu sur deux dates de concert, à Dakar le 8 avril et à Paris le 15 avril 2017, réunissant près de 30 artistes et groupes de rap sénégalais, pour répondre à la déclaration de Booba. C'est à ce jour, la seule fois qu'autant de groupes se produisent en même temps à l'étranger. L'affiche réunissait à la fois des artistes reconnus (tels que Duggy Tee, Xuman, Simon, Books) et des artistes de la nouvelle génération qui, malgré leur succès au Sénégal, n'avaient pas encore eu l'occasion de se produire à l'étranger (Akhlou Brick Paradise, Xpress, Omzo Dollar, Canabasse). La dimension collective de l'événement était pensée comme une façon pour le rap sénégalais, dans sa globalité, d'afficher son rayonnement à l'étranger. Une des affiches de l'événement, l'empreinte d'un doigt aux couleurs sénégalaises, proclamait « rap galsen, 15 avril 2017 à Paris, je pose mon empreinte. ». Comme le signale le titre de l'événement, il était question de « poser son empreinte », une expression qui signifie dans ce contexte « laisser une marque ». Le concert à Paris ainsi que son slogan signifient alors que le rap sénégalais, en réussissant à réunir autant d'artistes sénégalais sur une scène internationale, peut imposer le Sénégal « sur la carte du hip-hop »<sup>403</sup> et ainsi contredire les affirmations du rappeur français.

Les ressorts de l'organisation d'un événement d'une telle ampleur sur l'association entre prestige et mobilité sont divers. En premier lieu, l'événement a été conçu sous l'angle de la représentation nationale. Selon Timera (2014), les premières figures positives de la migration au Sénégal sont les élites artistiques et sportives, promues par l'État et popularisées par les médias : ces élites sont les ambassadeurs d'une identité nationale et les porteurs d'un idéal de réussite. Parce que les rappeurs allaient à Paris pour « représenter » le Sénégal, les organisateurs ont postulé qu'ils recevraient une aide de la part des autorités sénégalaises pour financer les billets d'avion des artistes dans le cadre du Fonds d'appui aux cultures urbaines (cf. II, 4). C'était sans compter sur les manifestations que le mouvement y'en a marre avait organisé la veille du concert qui aurait lieu à Dakar, et qui a été annulé, pour protester contre l'emprisonnement du maire de Dakar, Khalifa Sall. Les organisateurs ne recevront pas d'argent du Fonds, ce qu'ils attribueront à la manifestation.

Au cours de l'événement, les différents acteur.trice.s auront soin de mettre en avant leur appartenance nationale à l'aide de symboles nationaux — drapeaux, nourriture sénégalaise, proclamation de l'hymne national. Le public présent au concert était majoritairement composé de Sénégalais qui s'étaient déplacés depuis plusieurs villes de France et de pays limitrophes, la Belgique notamment, pour voir des artistes qui ne se déplacent pas fréquemment en France. La présence de la

---

<sup>400</sup> Rappeur américain originaire de Miami. Il a collaboré avec le groupe nigérian P.Square pour la chanson « beautiful onyie » en 2012. Le clip de la chanson a été visionnée près de 29 millions de fois sur YouTube.

<sup>401</sup> Producteur et rappeur américain

<sup>402</sup> Keyti. 2014. Entretien avec l'auteur. Liberté 6/Dakar, Sénégal. 09.12.2014

<sup>403</sup> Référence à l'expression anglaise « put my city on the map » utilisée familièrement pour indiquer l'acte de rendre quelque chose célèbre.

Miss Sénégalaise-France au concert démontre le positionnement de l'évènement comme un évènement national. Les sujets politiques d'actualité étaient en outre écartés au profit d'un discours sur le rôle joué par les rappeurs et le rap au bénéfice de la « Patrie ». Le concert s'est d'ailleurs conclu par cette déclaration de la tête d'affiche de la soirée, Duggy Tee, membre du groupe Positive Black Soul :

(Duggy Tee) : Ça a pas été facile, autant pour vous, pour l'organisation, que pour nous

(Public) : degg la (c'est vrai)

(Duggy Tee) : vous savez qu'est-ce qui nous unit ici ce soir ?

(Public) : le hip-hop

(Duggy Tee) : ouais le hip-hop

(Public) : le Sénégal

(Duggy Tee) : oui merci mon frère, c'est le pays, c'est le Sénégal. Ici je vois des gens qui se connaissaient peut-être pas tous, ici y'a des gens qui se sont jamais vu, mais qui partagent tous une même chose c'est l'amour de la patrie (...).<sup>404</sup>

L'importance de cet évènement, par la mise en scène du rattachement national de la musique, s'explique par des luttes pour la reconnaissance de cette musique, non pas auprès d'un marché international, comme le discours sur l'exportation pourrait présager, mais auprès du marché musical sénégalais au travers de la mise en scène d'une « réussite » en dehors de ses frontières.

L'« exportation », permise par l'évènement, a ainsi été présentée comme bénéfique pour l'ensemble des acteur.trice.s du rap sénégalais, une cause commune censée dépasser les dissensions internes. Néanmoins, certains artistes se prononceront très tôt contre l'évènement. L'artiste Nitdoff, qui a vécu à Paris pendant quelques années, critiquera très vite son côté irréaliste et se prononcera aussi contre le système des parrainages — l'évènement étant parrainé par la chanteuse Viviane, ancienne belle-fille de Youssou Ndour et star de mbalax. D'autres artistes comme Dip Doundou Guiss déclineront l'invitation de Sen Art Vision, préférant sans doute attendre l'occasion de pouvoir se produire à Paris comme seule tête d'affiche. Face à ces critiques, le concert devait s'afficher comme une réussite. Les organisateurs ont organisé une rediffusion de l'évènement en direct sur Internet, pour qu'il puisse être suivi depuis le Sénégal. Avant le début du direct, l'animateur de la soirée, Pape Sidy Fall, prépare le public en l'appelant à « faire du bruit » pour donner tort « à tous ceux qui pariaient sur l'échec de l'évènement »<sup>405</sup>.

Le concert a mis en exergue les difficultés importantes rencontrées par les artistes pour mettre en place un concert à l'étranger. En premier lieu, un certain nombre d'artistes n'a pas pu obtenir à temps le visa pour se rendre en France. C'est grâce à l'appui de dernière minute des autorités françaises au Sénégal, sous l'insistance des rappeurs invités les plus connus, que les artistes ont pu voyager, en obtenant une autorisation d'entrée sur le territoire. Cette solution de dernière minute a mené un grand nombre d'artistes à perdre le vol prévu et à devoir se rabattre sur un autre vol le lendemain, soit le jour de l'évènement. Le concert, qui devait avoir lieu le samedi, a ainsi été reporté au dimanche, et certains artistes ont dû se rendre à la salle où avait lieu le concert, le Dock Eiffel, avec leurs bagages. Prévoyant

---

<sup>404</sup> Navarro, Cécile. 2017. « Concert hip-hop galsen à Paris : je pose mon empreinte ». Observations. Saint-Denis, Île-de-France, France. 15.04.2017

<sup>405</sup> Ibid.

ces difficultés, les organisateurs ont loué la salle de spectacle pendant deux jours d'affilée et l'achat de billets en dernière minute a encore augmenté les coûts. Les artistes ont été logés dans un hôtel deux étoiles, situé à proximité de la salle de spectacle. Les artistes se sont ainsi rendus à la salle de concert à pied plutôt qu'en transport public, différents éléments qui suggèrent une volonté de baisser les coûts pour les organisateurs. Différentes sources de financements ont été mobilisées. Il y eut le parrainage de la chanteuse de mbalax Viviane Ndour qui a payé des billets d'avion tandis qu'un des organisateurs aurait vendu sa voiture pour faire face aux frais.

Les problèmes qui ont émaillé l'évènement — annulation du premier concert et report du deuxième concert ont cependant eu un écho au Sénégal, et de nombreux artistes ont fait part publiquement de leur déception, notamment parce que la salle parisienne, pouvant contenir jusqu'à 1000 personnes, n'était péniblement remplie qu'à moitié. En effet, à cause du report du concert, de nombreux spectateurs, qui s'étaient déplacés pour l'occasion, n'ont pas pu rester un jour de plus à Paris, par manque de solutions d'hébergement. D'autres spectateurs n'ont pas reçu l'information selon laquelle le concert était reporté. C'est grâce à mes contacts avec des artistes que j'ai été informée sur Facebook, une information que j'ai partagée avec les autres personnes avec qui j'allais me rendre au concert le rappeur sénégalais Pul Art Bi, installé en France, et ses amis.

Dans un numéro de son émission Aaru Mbed, Pape Sidy Fall a préféré, face au tollé, souligner la solidarité qui a existé entre artistes — certains artistes ayant donné leurs billets d'avion à d'autres artistes qui n'avaient jamais eu l'occasion de se produire à l'étranger. La « réussite » de l'« exportation » a ainsi des conséquences sur la crédibilité des artistes au Sénégal. En d'autres termes, la capacité à s'« exporter », qui dépend en grande partie de la facilité à accéder à un visa, est productrice d'inégalités entre artistes. C'est ce que je développe à continuation, à partir de l'exemple du directeur du festival Festa 2H, Amadou Fall Ba et de sa mobilité « en étoile ».

## 2. Mobilité « en étoile »

La mobilité « en étoile » caractérise selon Moret (2009) des voyages qui prennent la forme d'une étoile en ce que les déplacements sont effectués depuis un pays A, ici le Sénégal, à destination d'un pays B, suivi d'un retour dans le pays A puis d'un nouveau voyage vers un pays C, etc. Selon la chercheuse, ces mobilités reposent sur les réseaux transnationaux dans lesquels la personne est insérée. D'autre part, ces réseaux sont mis à profit non seulement de cette personne, mais aussi de personnes non mobiles. La plupart des mobilités « en étoile » des artistes de rap au Sénégal sont rendues possibles par l'invitation de rappeurs dans le cadre de festivals, de conférences et d'invitations par des partenaires étrangers (université, agences de coopération, associations).

Dans le cadre de mon terrain, la « mobilité en étoile », bien qu'exceptionnelle, d'un acteur du rap sénégalais qui exerce la fonction de « courtier » (cf. II, 4), s'est révélée comme structurant le champ des possibilités de mobilité et d'immobilité pour de nombreux acteurs. C'est vers la description de sa carrière que je me tourne à continuation.

### 2.1. Amadou Fall Ba: « le ghetto diplomat »

La réputation d'Amadou Fall Ba comme acteur important de la scène rap sénégalaise émerge de ses nombreuses apparitions dans des documentaires, articles et travaux en tout genre sur le rap sénégalais. Il tient ce prestige notamment en tant qu'organisateur du Festa 2H, qui se présente sur son site Internet comme le « premier festival hip-hop en Afrique de l'Ouest ». Amadou Fall Ba est aussi le secrétaire général d'Africulturban, dont on verra plus loin que l'idée est née d'un retour de migration.

C'est la raison pour laquelle ce fut l'une des premières personnes que je tentais de joindre en arrivant au Sénégal. J'obtins son contact par un ancien stagiaire de l'Ambassade de Suisse qui avait travaillé avec lui lors de la venue d'artistes suisses au Sénégal pour le festival. Quand je l'ai contacté la première fois, Amadou Fall Ba se trouvait en Belgique. Il m'a finalement donné rendez-vous quelques semaines plus tard, en novembre 2014. Lors de ce rendez-vous, un jeune homme est venu nous chercher pour nous accompagner à l'arrière du centre culturel Leopold Sedar Senghor. À chacune de mes visites, comme ce jour-là, les chaises et les tables qui longeaient l'espace à ciel ouvert, qui tenait lieu d'espace de concert pour l'association, étaient occupées par une majorité de jeunes hommes, occupés à débattre et à se disputer, ou à partager un plat de *ceeboudieun* ou de *poulet yassa* commandé dans un restaurant des alentours. On m'a alors présenté Amadou Fall Ba, dont je me faisais naïvement l'image d'un homme en costume-cravate. C'est en réalité un homme d'une trentaine d'années, « l'âge du Christ » comme il se plaisait à me le répéter en 2015, à l'allure quelque peu négligée, le sourire en coin, une casquette Hustle<sup>406</sup> vissée sur la tête.

Amadou Fall Ba est une des personnes qui voyage le plus dans le rap sénégalais. Il est aussi réputé pour un être un travailleur et son modèle inspire bien au-delà du Sénégal. Peu à peu, j'ai découvert comment cet enfant du quartier de Ouakam<sup>407</sup> (il y habite toujours aujourd'hui dans un appartement qu'il partage avec deux cousins), petit-fils d'un commerçant guinéen ayant migré au Sénégal, apprenti rappeur qui a découvert qu'il ne savait pas rapper, est devenu l'un des entrepreneurs les plus actifs de la scène, ainsi que le rôle joué par les mobilités dans ce processus.

C'est dans le quartier de SICAP Mbao, non loin de Thiaroye, tous deux communes de Pikine, que grandit Amadou. Thiaroye est le quartier d'origine d'un des groupes hardcore les plus influents des années 90, le BMG 44, dont faisait partie le rappeur Matador. C'est vers 16, 17 ans qu'Amadou commence à écrire ses premiers textes de rap. Mais c'est quelques années plus tard, aux alentours de 1998, après avoir passé une grande partie de sa vie dans plusieurs lieux de la banlieue dakaroise où il est « en contact permanent avec le hip-hop » qu'il retourne vivre chez ses grands-parents à Ouakam et qu'il forme son premier groupe appelé Lyrics mortelles, composé de deux rappeurs et d'un danseur. Amadou sèche fréquemment les cours de son lycée technique pour pratiquer le rap et le graffiti. Comme il n'y a pas beaucoup de concerts à Ouakam, qui, selon Amadou, « n'a jamais été une terre hip-hop »<sup>408</sup>, c'est son groupe qui organise de nombreux concerts, qui réunissent quelques centaines de personnes. À l'époque déjà, Amadou est plus intéressé par le hip-hop en tant que culture que par la musique. Avec son groupe, qui se sépare à cause des convictions religieuses de son acolyte, il ne produit pas d'albums. Mais il se pose de plus en plus de questions sur la scène rap au Sénégal (fonctionnement, manques, moyens de gagner de l'argent) et s'en ouvre à Matador, qu'il connaît depuis l'enfance et qu'il fréquente régulièrement chez lui. Ses réflexions sont nourries par son intérêt pour le rap francophone et, au retour de Matador de Belgique, où il est parti faire une tournée avec son groupe BMG 44, il lit avec avidité les magazines rapportés par son ami au sujet du rap belge, du rap français et du rap suisse. C'est sans doute nourri de cet intérêt qu'il fait la rencontre sur Internet — sur le réseau MySpace, dont l'utilisation est encore faible au Sénégal à cette période — des DJ suisses Vinz Lee et DJ Green Giant.

---

<sup>406</sup> Hustle, du slang américain signifiant « magouiller », « trafiquer » mais aussi « travailler dur pour obtenir quelque chose ». Popularisé par le style « gangsta rap », la capacité de *hustle*, à savoir de gagner sa vie par tous les moyens possibles, de façon opportuniste et en opposition à des emplois plus classiques, est ce qui construit la réputation et la crédibilité du rappeur. cf. Quinn, Eithne. 2013. *Nuthin' but a « G » Thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap*, Columbia: Columbia University Press.

<sup>407</sup> Ancien village de pêcheurs d'ethnie lébou, le quartier de Ouakam, aujourd'hui absorbé par la capitale, est aujourd'hui un endroit touristique et le lieu de résidence de nombreux expatriés français. C'est notamment là que se trouve le lycée français Jean Mermoz.

<sup>408</sup> Fall Ba, Amadou. 2014. Entretien avec l'auteure. Pikine, Sénégal. 03.11.2014. Cette désignation rappelle à propos l'importance des territorialités du rap (cf. II, 1).



Après la création d'Africulturban, il les invite au Sénégal, à l'occasion du premier Festa 2H, créé en 2006. Un des membres de l'équipe originelle de l'association, le rappeur Goormak, rencontré en Suisse où il est installé depuis 2014, m'explique :

Les DJ ou les rappeurs avec qui il échangeait, quand il leur explique que là, on vient de mettre sur pied une structure, Africulturban, ça va être pour la promotion des cultures urbaines ici à Dakar parce que y'a pas une structure comme ça et tout, ils trouvent l'idée superbe.<sup>409</sup>

Les deux DJ viennent se produire sur la scène du Festa 2H, mais aussi échanger et transmettre leurs connaissances dans le cadre d'ateliers organisés avec les jeunes de Pikine. Cette année-là, ce sont les seuls invités étrangers au festival. L'année suivante, lors de l'édition 2007, un autre rappeur suisse est invité ainsi qu'un groupe français.

En 2008, c'est Amadou Fall Ba qui est à son tour invité par les DJ suisses. C'est la première fois qu'il a l'initiative de se rendre en Europe. Il se rend donc à l'Ambassade de Suisse pour faire une demande de visa touristique, muni d'une invitation des ressortissants suisses attestant qu'ils prennent en charge les frais de son séjour. Là-bas, il est mal accueilli par un employé local du service des visas<sup>410</sup> — l'employé, qui a été viré du service des visas peu après le début de mon stage à l'Ambassade, avait pour réputation d'être méprisant envers les demandeurs de visas. Quand il vient chercher son passeport la semaine suivante, on lui rend son passeport sans autorisation de visa<sup>411</sup>. Ce refus lui étant incompréhensible, Amadou Fall Ba s'adresse par mail au premier secrétaire de l'Ambassade, chargé des affaires culturelles et économiques, qu'il connaît pour avoir aidé à la venue des artistes suisses au Sénégal. Ce dernier le convoque à l'Ambassade pour lui expliquer la décision de l'Ambassade. Amadou dépose alors une nouvelle demande le lendemain de la notification du refus<sup>412</sup>, et finit par obtenir un visa de 90 jours, grâce à la confirmation de sa version par sa relation avec le premier secrétaire.

Amadou Fall Ba arrive en Suisse en décembre 2008 et y reste jusqu'en début janvier. Il loge à Neuchâtel chez une famille suisse et visite plusieurs villes durant son séjour (Genève, Thun, Zurich, Montreux, Lausanne). Quand il retourne au Sénégal, il se rend au service des visas pour démontrer sa fiabilité. Depuis, Amadou n'a rencontré qu'un seul autre refus de visa. Déjà titulaire de trois visas Schengen, Amadou devait se rendre en France, à l'invitation du maire de Clichy-La-Garenne, commune jumelée avec Ouakam, dans le cadre d'un festival de hip-hop. Malgré ses relations avec le directeur de l'Institut français de Dakar, qui peut témoigner de ses activités, le visa lui est refusé sans aucune justification. Amadou parvient tout de même à se rendre en France grâce à un visa Schengen délivré par l'Ambassade du Danemark, pays où il se rend dans le cadre d'un autre projet.

À partir de l'obtention de son premier visa Schengen, Amadou Fall Ba visitera de nombreux pays, d'abord en Europe puis partout dans le monde :

---

<sup>409</sup> Goormak. 2015. Entretien avec l'auteur. Lausanne, Suisse. 21.07.2015

<sup>410</sup> Le service des visas de l'Ambassade de Suisse est composé de deux employés sénégalais qui ont pour charge de recueillir les dossiers, vérifier qu'ils sont complets et poser les questions aux candidats. Le chef du service, un expatrié suisse, est celui qui prend la décision d'accorder ou non le visa sur la base du dossier et des informations fournies par ses employés.

<sup>411</sup> Le service des visas ne délivre jamais aucune explication pour motiver le refus du visa. Une simple note explicative est ajoutée dans le passeport expliquant au candidat qu'il peut faire recours contre le refus, à ses frais. Cette absence d'explication peut se comprendre par la nature des motifs de refus, qui peuvent parfois résider dans une remise en cause des motifs du voyage par les candidats. Un état civil célibataire ainsi qu'un premier voyage en Europe, deux conditions qu'Amadou remplissait, sont deux des éléments les plus fréquemment mentionnés en interne comme motifs de soupçon à ce que le candidat outrepassé le délai du visa et finisse par rester en Europe.

<sup>412</sup> Il s'écoule généralement une semaine entre le dépôt de la demande et la notification de la décision

Moi je sais que, j'ai fait beaucoup d'autres pays européens. J'ai fait le Danemark 3 fois, la Suisse 3 fois, la Suisse 4 fois ou 3 fois, l'Allemagne 4 fois, l'Espagne une fois, l'Autriche 2 fois, la, quel pays, Belgique 4 fois (...) le Maroc trois fois, la Tunisie une fois, la Mauritanie N fois, l'Afrique du Sud 2 fois, le Congo-Kinshasa N fois, Gambie aussi N fois et là je m'appête à retourner au Maroc. Et à Bamako aussi. Mais la Guinée c'est sûr en 2015 c'est sûr, Ebola<sup>413</sup> ou pas moi je vais y aller, ça, c'est sûr. Et le Brésil aussi j'ai fait Sao Paolo, janvier je vais à New York pour le ISPA, Institute for Performing arts, un truc de leadership culturel. Voilà, on fait des choses quoi. Et après le Cap-Vert aussi deux fois.<sup>414</sup>

Les mobilités de Amadou Fall Ba sont si nombreuses qu'il a du mal à se souvenir où il est allé combien de fois, et plusieurs voyages sont déjà prévus au moment de notre entretien. Néanmoins, Facebook garde les traces de ses différents voyages. Bien qu'il me répète fréquemment vouloir se désinscrire du réseau social, pour des raisons sur lesquelles je reviendrais, Facebook est un de ses moyens privilégiés de communication. Il y poste des informations quant aux activités d'Africulturban, qui possède de nombreuses autres pages en plus de la sienne, mais y partage aussi ses opinions personnelles sur la politique sénégalaise, sur des artistes de rap américains ou français, et utilise le réseau pour faire de l'activisme, notamment en partageant des informations sur les résultats des élections sénégalaises ou encore ses pensées au sujet du statut de l'artiste en Afrique. D'autre part, il utilise le réseau pour rester en contact avec ses partenaires et ses amis qui se trouvent partout dans le monde. C'est dans ce cadre qu'il est amené à y annoncer où il se trouve géographiquement, afin d'informer les personnes au Sénégal pour dire qu'il n'est pas là ou au contraire pour prévenir ses contacts à l'étranger qu'il se trouve dans leur pays.

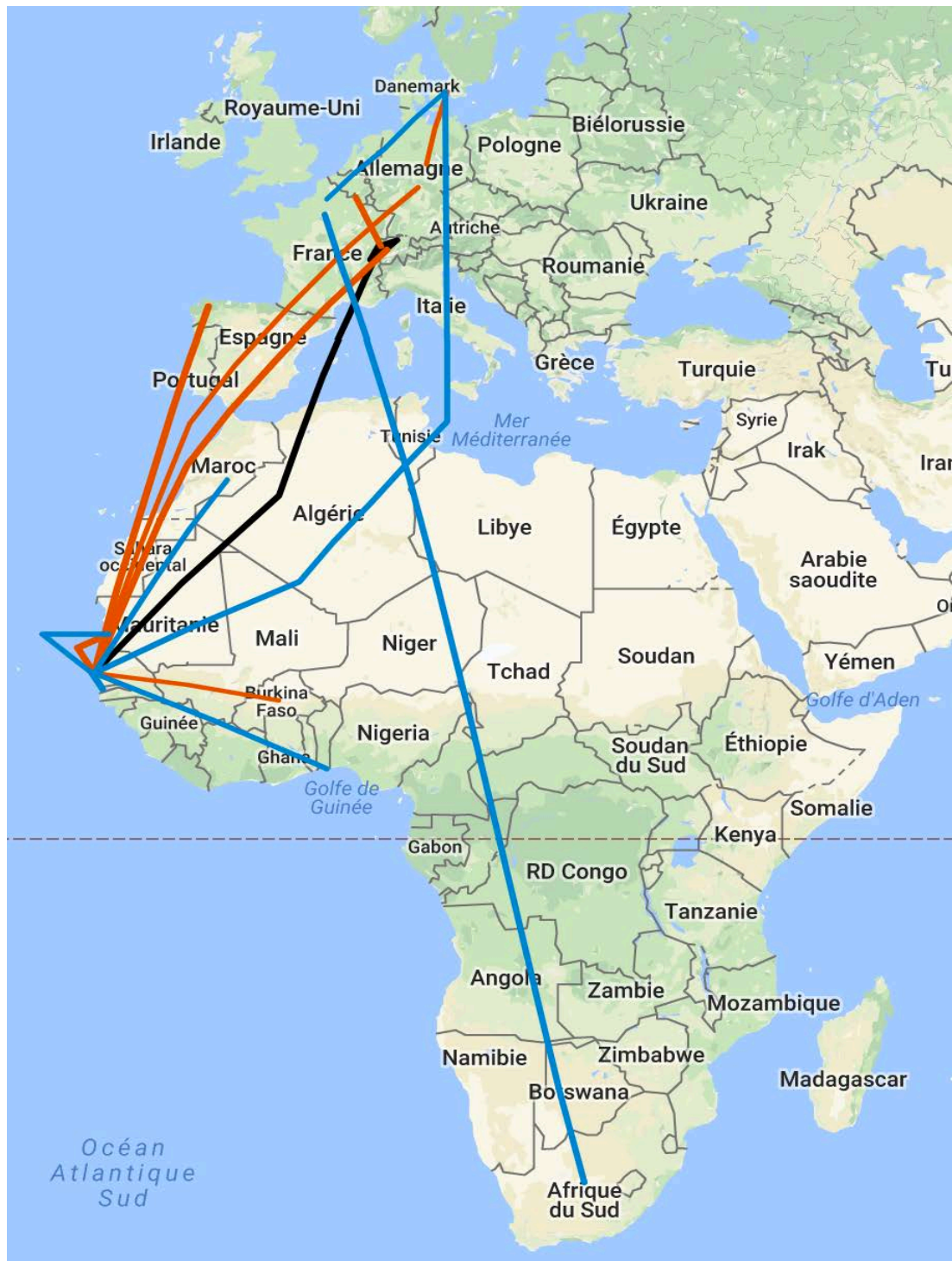
Au travers de la collecte des déclarations d'Amadou Fall Ba sur son profil Facebook (informations publiques), j'ai pu reconstituer les mobilités d'Amadou Fall Ba entre 2008 et 2017.

La carte qui suit reconstitue les mobilités d'Amadou Fall Ba de 2008 à 2010, des années charnières pour la mise en place des réseaux et des partenariats qui entraîneront d'autres mobilités par la suite. On y voit le développement d'une mobilité « en étoile », faite de multiples voyages entre le Sénégal et plusieurs destinations avec retours fréquents au Sénégal.

---

<sup>413</sup> Le terrain a eu lieu pendant l'épidémie d'Ebola en Guinée-Conakry, pays frontalier du Sénégal. Cette période a été marquée par des relations diplomatiques tendues entre le Sénégal et la Guinée suite à la décision du président Macky Sall de fermer les frontières avec la Guinée pour éviter les risques d'épidémie au Sénégal.

<sup>414</sup> Fall Ba, Amadou. 2014. Entretien avec l'auteur. Pikine, Sénégal. 27.10.2014



Carte 6. Voyages de Amadou Fall Ba entre 2008 et 2010.

Légende

- 2008 — (Suisse)
- 2009 — (Burkina Faso ; Espagne ; Suisse et Belgique ; Allemagne et Danemark ; Mauritanie)
- 2010 — (Mauritanie ; Gambie ; Bénin ; Danemark puis France puis Afrique du Sud)

En 2008, Amadou Fall Ba n'effectue qu'un seul voyage pour se rendre en Suisse, dans les conditions que j'ai exposées tantôt. Par la suite, ses mobilités s'effectuent dans le cadre de séjours de formation. En 2009, son deuxième voyage en Suisse lui permet non seulement de découvrir la Suisse, mais d'explorer le fonctionnement de l'industrie culturelle dans un pays occidental. Il se rend ainsi dans plusieurs festivals en Suisse (Paléo Festival à Nyon, Festival de hip-hop à Orpond) et en tire des leçons pour l'organisation de son propre festival. Il enchaîne par la suite les formations en « management culturel ». En 2010, il candidate, avec l'appui de Ute-Gierczynski Bocandé, chargée de programme à la Fondation allemande Konrad Adenauer de Dakar, proche du Goethe Institute, à la deuxième édition de la formation en management culturel organisée par le Goethe institut et ciblant des managers culturels de l'Afrique francophone. Sa candidature est validée avec celle de 10 autres participants provenant du Burkina Faso, du Cameroun, de la Côte d'Ivoire, du Gabon, de l'île Maurice, du Mali, du Mozambique, de la République démocratique du Congo, du Sénégal et du Togo. Les participants sont des organisateurs de festivals, des managers d'associations de théâtre, des professionnels des arts plastiques et de l'édition. La formation vise non seulement à renforcer les collaborations entre institutions allemandes et acteurs culturels africains, mais aussi à contribuer à la formation d'un réseau intra-africain entre professionnels culturels. La candidature d'Amadou Fall Ba est facilitée par un séjour effectué en Allemagne l'année précédente, où il suit les cours d'allemand de l'Université de Brême, encore une fois, grâce à une bourse. Dans le cadre de la formation en management culturel, il est invité à un premier atelier se déroulant à Johannesburg, en Afrique du Sud, en novembre 2010. Il se rend en Afrique du Sud depuis Paris, où il a été invité par le maire de Clichy-La-Garenne dans le cadre d'un festival hip-hop, voyage pour lequel il n'avait pas obtenu de visa. Il se rend donc à Paris depuis le Danemark où il accompagne les artistes Matador, Xuman et la rappeuse Fatim dans le cadre du My World Images Festival qui a lieu entre août et septembre 2010. Le festival est organisé par le centre danois pour la Culture et le Développement.

Selon le site Internet de la formation en management proposée par le Goethe, les participants suivent des cours d'allemand au centre culturel Goethe de leur pays avant de partir en Allemagne effectuer une formation théorique à Hambourg en gestion de projet et communication publique et d'effectuer un stage pratique en mai 2011. Amadou Fall Ba effectue ce stage auprès des services de la ville de Munich et du directeur du centre culturel Muffathalle, Dietmar Lupfer. Les relations entre Amadou Fall Ba, le directeur du Goethe Institut à Dakar et le directeur du Muffathalle de Munich continueront de générer des collaborations par la suite.

Comme soulevé par des recherches effectuées pour d'autres pratiques artistiques, la mobilité des artistes intervient le plus souvent dans le cadre de formations. C'est à ce moment que les artistes développent un discours cosmopolite de leur art valorisé sur les marchés mondiaux de l'art (Moroni et Chabloz 2013). Les formations réalisées par Amadou Fall Ba, en tant qu'acteur culturel intéressé par la réalisation de projets, seront plutôt mises à profit d'un entrepreneuriat qui lui permet de développer ses propres projets culturels en faisant l'acquisition des outils du management culturel.

Au cours des années, Amadou Fall Ba développe aussi des partenariats avec plusieurs festivals qui lui permettent de mettre en place des résidences artistiques avec des artistes sénégalais ainsi que des programmes de collaboration culturelle. En 2011, avec le festival de hip-hop marocain Le Boulevard et le festival espagnol de musiques du monde Pireneos, il prend part au programme TranZik. La collaboration entre les trois pays est pensée sous l'angle de la route migratoire empruntée par les migrants africains clandestins<sup>415</sup> entre l'Afrique et l'Europe : le trajet Sénégal/Maroc/Espagne. Le programme se présente comme « un projet de laboratoire artistique, d'échange, d'entraide et de

---

<sup>415</sup> C'est le terme utilisé dans la présentation du programme

coopération entre trois festivals de musique autour des cultures urbaines»<sup>416</sup> et comprend l'enregistrement d'une compilation avec la participation d'artistes des trois pays. Xuman et DJ Gee Bayss, anciens membres du groupe Pee Froiss, y prennent part aux côtés d'artistes marocains et d'artistes espagnols, dont le rappeur Rapsusklei, qui a depuis pris part à plusieurs éditions du festival sénégalais. Depuis, le directeur du Festa 2H a mis en place deux projets similaires avec les festivals hip-hop « Assamaleikum » de Mauritanie et « Le Boulevard » du Maroc. Dans le cadre du programme Jokko 2 en 2015 par exemple, l'artiste marocain H-Name, l'artiste sénégalais PPS et l'artiste mauritanien Francoman enregistrent ensemble une chanson qu'ils interpréteront sur la scène du Festa 2H, ainsi qu'au Maroc et en Mauritanie. De l'aveu d'Amadou Fall Ba, c'est grâce à l'institut français et son programme Afrique art création, qui soutient les partenariats Sud-Sud, que le programme a pu être mis en place. Depuis 2014, ces différents partenaires ainsi qu'un festival malien de cultures urbaines ont mis en place le Forum des Cultures du Sud (FOCUS). Dans ce cadre, Amadou se rend fréquemment en Mauritanie (une fois par année depuis 2009) et au Maroc (un à deux trajets par an depuis 2010). Le Maroc sert notamment de centre pour le marché africain des musiques du monde. À partir de 2013, Amadou Fall Ba participe à plusieurs programmes de « leadership culturel ». Il commence dès lors à faire partie d'un réseau de professionnels dans le marché international de la musique et l'entrepreneuriat culturel en Afrique, ce qui l'amène à être invité à un grand nombre d'évènements (voir tableau ci-dessous).

Tableau 2. Mobilités d'Amadou Fall Ba motivées par la participation à des conférences

Année	Lieu	Conférence
2013	Rabat	Programme de leadership culturel
	Nice	Jeux de la Francophonie
	Paris	États généraux des musiques du monde
	Paris	Marché des musiques actuelles
	Rabat	Emerging Leaders
2014	Abidjan	Marché des Arts du Spectacle africain
	Praia	Atlantic Music Expo
	Tunis	Instant Meeting
	Berlin	Berlin music week
	Hambourg	Internationales Zentrum für Schönerer Künste
	Istanbul	Joining Forces to strengthen Innovation and Impact
	Paris	Marché des musiques actuelles
	Rabat	African Creative Economy Conference
	Bamako	Arts and Culture Consulting
2015	New York	International Society for the Performing Arts
	Liège	Forum mondial de la Langue française
	Paris	Marché des musiques actuelles

<sup>416</sup> Publication d'Amadou Fall Ba au sujet du projet Tranzik sur Facebook

La mobilité d'Amadou Fall Ba est caractérisée par des allers-retours entre le Sénégal et ses différentes destinations, à l'exception des déplacements qu'il effectue entre pays européens au bénéfice du visa Schengen ou au bénéfice des liaisons aériennes, plus nombreuses dans l'hémisphère nord que depuis le Sénégal. Le Sénégal constitue ainsi, malgré des périodes d'absence qui peuvent aller jusqu'à plusieurs mois, le centre de ses activités, auxquelles il revient pour se rendre ensuite dans différents lieux. Les déplacements du directeur augmentent aussi au fil des années et se font de plus en plus courts. Les destinations, elles aussi, se diversifient au cours de sa trajectoire. Il s'est ainsi d'abord rendu dans des pays d'Europe de l'Ouest (Suisse, Belgique, Espagne, Allemagne) avant de se rendre de plus en plus fréquemment dans d'autres pays d'Afrique. Il s'est aussi rendu 1 fois au Brésil ainsi que 2 fois aux États-Unis. Ce sont les agences de coopération du Nord qui financent en grande partie les programmes de coopération Sud-Sud, raison pour laquelle Amadou Fall Ba commence par tisser des réseaux avec des institutions au Nord avant de profiter d'opportunités de mobilité au Sud. Ces opportunités se doublent par la volonté du directeur du Festa 2H d'intensifier la coopération interafricaine. Dans le cadre du festival aussi, les artistes sont de plus en plus souvent originaires de pays africains à mesure qu'il développe ses relations dans les pays de la sous-région.

Plusieurs destinations fréquentes émergent : le Maroc (Casablanca, Rabat), la Mauritanie (Nouakchott), l'Allemagne (Hambourg, Munich, Berlin) et la France (Paris). Le Maroc et la France émergent comme deux pôles importants du marché mondial de la musique africaine. En revanche, ses déplacements en Allemagne et en Mauritanie s'effectuent en fonction des relations qu'il y a tissées, avec le directeur du Muffathalle, dans le premier cas, avec le directeur du festival mauritanien de hip-hop « Assamaleikum », l'artiste Monza, dans le deuxième cas. Amadou et Monza se rendent notamment ensemble aux différents marchés de la musique et ont développé un partenariat important pour la coordination de leurs deux festivals, qui se déroulent l'un après l'autre ou en même temps et qui partagent les coûts d'invitation de leurs têtes d'affiche.

La mobilité du directeur du festival, insérée au sein de réseaux transnationaux Nord-Sud et Sud-Sud à la fois produits et renforcés par la mobilité, lui permet d'accéder à une position de pouvoir dont dépendent d'autres acteurs du rap sénégalais.

## 2.2. « Des cars rapides à l'avion en première classe » : mobilité géographique et mobilité sociale

De nombreuses études ont soulevé les liens entre accès à la mobilité et processus de hiérarchisation sociale. Parmi celles-ci, le domaine de la socioéconomie des transports, qui vise à l'appréhension statistique des différences usages des transports en fonction de caractéristiques sociales, a relevé le moindre accès de certaines classes sociales à certains types de transport ou encore le rôle joué par le genre dans l'utilisation des transports publics.

Dans les mots de Maxi Krezy, rencontré à New York, l'ascension sociale du rap sénégalais est représentée par un chemin qui mène « des cars rapides à l'avion en première classe »<sup>417</sup>. La symbolique des cars rapides, ces bus typiquement sénégalais, retapés dans des modèles Renault des années 1980, représente la marginalité des débuts : transports en commun peu coûteux, inconfortables et dangereux utilisés pour aller d'un endroit à l'autre de Dakar dans l'espoir de pouvoir se produire sur scène (cf. II, 1). L'avion représente, lui, une mobilité fiable, sûre, rapide et confortable. Davantage encore, il est pris en première classe, et représente donc une ascension dans la hiérarchie sociale. La mobilité transforme donc le statut de l'artiste, en renvoyant à des processus de hiérarchisation, dont les conditions de transport sont les marqueurs (Le Menestrel 2012).

---

<sup>417</sup> Maxi Krezy. 2015. Entretien avec l'auteur. New York, États-Unis. 04.09.2015

Le paradigme en mobilité a aussi mis l'accent sur les notions de « capital de mobilité » (Moret 2017) ou encore de « motilité » (Kaufmann et al. 2004) comme la capacité à être mobile, et a souligné l'importance de la mobilité en tant que ressource d'insertion sociale et dimension de la stratification sociale. D'autres chercheurs ont par ailleurs utilisé le concept de « classes mobiles » (Ollivro 2005). Derrière ces deux concepts, il y a l'idée selon laquelle dans un monde caractérisé par le paradigme de la mobilité, l'accès à la mobilité permet d'accéder à des ressources et à des positions sociales privilégiées. Selon le sociologue de la mobilité Éric Le Breton (2005), utiliser les concepts marxistes de « classes sociales » et de « capital » pour envisager les liens entre mobilité et inégalités sociales mène à des impasses qui conduisent à négliger la façon dont les individus eux-mêmes vivent la mobilité comme « liberté » ou « contrainte ». Le sociologue, qui se positionne sur une analyse des mobilités du point de vue de la sociologie des transports, livre cinq dimensions qui permettent d'expliquer l'accès inégal des individus à la mobilité et qui participent à la reproduction des inégalités sociales. Ces cinq dimensions, que je présente à continuation, sont tout à fait pertinentes pour comprendre la façon dont la trajectoire d'Amadou Fall Ba lui a donné accès à des ressources par la mobilité dont d'autres acteurs sont privés.

Selon Le Breton, les éléments qui favorisent la mobilité ou l'empêchent sont :

- L'argent, qui permet de se procurer les moyens nécessaires à la mobilité : achat d'une voiture, achat de billets d'avion, réservation d'un hôtel, etc.
- Les capacités psychomotrices, à savoir à la fois la maîtrise du corps qui permet la mobilité (les personnes handicapées sont ainsi empêchées dans leur mobilité), mais aussi l'apprentissage des techniques qui permettent de voyager loin, longtemps et souvent (savoir s'habiller pour le voyage, pouvoir se reposer en avion, etc.)
- La cognition de l'espace, à savoir la capacité à se représenter mentalement l'espace pour pouvoir s'y mouvoir. D'autres chercheurs ont parlé du « savoir-circuler » (Tarrus 1992), une notion qui se confond souvent avec celle de « capital de mobilité ». Chez Le Breton, il s'agit de l'acquisition de l'ensemble des savoirs qui permettent de se guider dans l'espace, de savoir utiliser les transports et de savoir accéder aux dispositifs d'aide qui permettent de circuler (guichets d'information, offices de tourisme, etc.).
- L'accès aux objets de la mobilité. Si Le Breton parle de l'accès à la voiture comme un objet dont l'accès est restreint par un ensemble de compétences d'usage techniques et sociales (savoir lire les panneaux, savoir conduire, avoir accès à un crédit pour s'acheter une voiture), il s'agit aussi d'objets qui servent de dispositifs de frontières qu'il faut savoir traverser. Le portique de sécurité en est un exemple. Franchir les contrôles de sécurité aux frontières grâce à l'obtention d'un visa en est un autre.
- Pour finir, la capacité de circuler dépend aussi de la capacité de se mettre en conformité avec les prescriptions de l'espace. Chaque espace est ainsi porteur de normes sociales auxquels il s'agit de savoir adopter.

Dans la suite du travail, trois aspects de cette liste sont discutés en relation à la mobilité comme créatrice d'inégalités sociales entre artistes. D'abord, je montrerai que les mobilités des artistes sont favorisées par un accès inégal aux visas, un objet qui permet de franchir les dispositifs de sécurité qui se posent en obstacle à la mobilité, notamment à celle des artistes africains. Ensuite, je montrerai comment les expériences de mobilité passées de Amadou Fall Ba ont mené à l'acquisition d'un « savoir-circuler » qui s'est présentée comme une difficulté chez d'autres acteurs. Ces éléments me

pousseront à mettre en valeur le rôle d'une dimension ignorée par Le Breton dans la facilitation des mobilités et qui émerge spécifiquement du point de vue des mobilités artistiques : le rôle des réseaux sociaux. Je développerai ensuite la façon dont les acteurs rencontrés qui pratiquent une mobilité « en étoile » possèdent des compétences particulières qui leur permettent de traverser des espaces physiques et sociaux distincts.

### Mobilités, réseaux, pouvoir

Dans la trajectoire du directeur de festival, l'obstacle à la mobilité représenté par sa nationalité sénégalaise ainsi que son domaine d'activité peu connu des services de délivrance de visas, le hip-hop, est d'abord surmonté par les contacts réguliers d'Amadou avec des diplomates dans le cadre de ses activités, qui lui permettent de se présenter comme une personne fiable et crédible, puis par ses différentes expériences de mobilité internationale. Le premier élément qui intervient pour faciliter les mobilités d'Amadou consiste en l'accès aux réseaux sociaux. La maîtrise des réseaux sociaux — après MSN et MySpace, il s'inscrit sur Facebook en 2008 alors que le réseau est relativement nouveau<sup>418</sup> et que le taux de pénétration numérique au Sénégal est encore relativement bas<sup>419</sup> — lui permet de maintenir des liens sociaux par-delà le Sénégal, d'inviter des partenaires et ensuite de se faire inviter en Suisse. Cette utilisation précoce des réseaux sociaux implique chez Amadou Fall Ba une bonne maîtrise de la langue française, l'accès à un ordinateur portable et à Internet, mis à disposition du maire de Pikine dès leur installation dans les locaux d'Africulturban en 2005, la maîtrise des outils informatiques ainsi qu'un capital culturel et social important, lui permettant de tisser des relations sociales au-delà de son environnement d'origine. Cette connectivité lui permet par la suite d'assumer de nouvelles responsabilités au sein de la scène rap, en étant nommé Chargé de la communication internationale et Internet au hip-hop Awards 2008, une des premières cérémonies de remise de prix.

La fréquence des mobilités a aussi pour conséquence d'alléger les procédures, en obtenant des visas de plus longue durée et à multiples entrées. Les différents visas obtenus apparaissent ainsi comme des indicateurs, tant de la possibilité, que de la capacité d'Amadou à être mobile, à savoir, aux yeux des autorités, à rentrer au Sénégal au terme de son séjour. Sous cette forme, l'accès à une première mobilité fait déjà partie d'un capital de mobilité (Moret 2017) en ce que le premier visa facilite l'accès à d'autres visas, autrement dit, à des mobilités futures.

Malgré l'apparence procédurière de la constitution d'un dossier pour l'obtention d'un visa et l'opacité du processus de décision conduisant à leur délivrance ou à leur refus, la démarche n'est pas dénuée d'aspects humains. Dubois (2010) en analysant les situations d'interaction au guichet entre employés du service des allocations sociales et usagers a théorisé « le double corps du guichetier ». Selon cette théorie, le guichetier interagit avec l'utilisateur à la fois en tant qu'individu et en tant que représentant de l'État, ce qui provoque des tensions dans sa pratique, mais génère aussi des marges de manœuvre dans l'application des procédures. Au sein du service des visas de l'Ambassade de Suisse, la séparation entre celui qui accueille le candidat de manière individuelle et celui qui prend la décision est stricte afin de garantir l'objectivité de la décision ainsi que d'écartier les possibilités de corruption<sup>420</sup>.

---

<sup>418</sup> Le réseau social Facebook n'est ouvert à tous les utilisateurs que depuis septembre 2006. Ce n'est en outre qu'à partir de 2008 que le site est traduit en français.

<sup>419</sup> Le Sénégal compte alors 10,6 % d'internautes contre 26% en 2016 selon les chiffres de la Banque mondiale (en ligne) <https://data.worldbank.org/indicator/IT.NET.USER.ZS?locations=SN>

<sup>420</sup> Malgré cela, des faits de corruption dans les services des visas ont été relevés dans 32 ambassades suisses selon la RTS (en ligne) <https://www.rts.ch/info/suisse/1119284-corruption-32-ambassades-suissees-menacees.html>



Or, comme le défend Infantino (2010), les candidats au visa ne sont pas, comme chez Dubois (1999), considérés comme des citoyens, mais comme des étrangers sur lesquels pèse en permanence la suspicion d'être des migrants irréguliers. Selon Rea (2009), la politique migratoire européenne est caractérisée par la gestion des risques : les décisions au sujet des délivrances des visas se prennent en fonction du risque à ce que le candidat reste ou non en Europe après le délai du visa. Le candidat a-t-il des attaches dans son pays d'origine ? Est-il marié ? A-t-il des enfants ? A-t-il un travail rémunérateur ? Dans ce cadre, l'existence de relations entre personnel étranger de l'Ambassade — hors service des visas — et le candidat est une façon de minimiser les risques. Au sein de l'Ambassade suisse, il pouvait ainsi arriver que le service diplomatique mette le service des visas au courant d'une prochaine demande de visa qui devait être acceptée afin d'éviter tout accident diplomatique.

Dans le cas des artistes, la notoriété devrait supposément agir comme garantie de leur retour. Cependant, depuis la médiatisation de la fuite de nombreux sportifs et d'artistes alors qu'ils étaient en Europe dans le cadre de tournées ou de championnats, la notoriété n'apparaît plus comme une garantie suffisante. J'ai constaté à plusieurs reprises, lors de mon stage, les soupçons avec lesquels les employé.e.s traitaient les demandes de visa provenant d'artistes ou de musiciens, par leur difficulté à vérifier la version du candidat, d'autant plus que le délai pour le rendu de la décision (habituellement d'une semaine) était raccourci en raison de la courte durée qui séparait la date de demande de visa et la date du départ. Chez Despres (2011), plusieurs enquêtés lui ont ainsi témoigné avoir été sommés de faire la preuve de leurs compétences chorégraphiques en dansant devant l'employé du service des visas<sup>421</sup>.

En 2012, l'Ambassade de France au Sénégal a ainsi refusé d'accorder un visa au chanteur Thione Seck ainsi qu'au professeur Oumar Sankharé, deuxième Africain agrégé en grammaire française, suscitant des polémiques qui ont poussé le gouvernement sénégalais à mettre en place une politique de réciprocité des visas. Le rappeur Ndongo D, du groupe Daara J Family, m'a confié ne pas avoir pu renouveler son visa Schengen auprès de l'Ambassade de France sous les mêmes conditions qu'auparavant : plutôt que d'obtenir un renouvellement de son visa pour une durée de 2 ans, il n'avait obtenu que 6 mois. Il s'était alors adressé à un service de l'Institut français de Dakar, qui lui avait permis d'allonger la durée de validité de son visa. Ndongo D comme Amadou Fall Ba ont ainsi mobilisé leurs réseaux pour contourner les obstacles et les restrictions apposés par les services des visas, une pratique observée par Infantino (2010) au sujet des candidats au Consulat et à l'Ambassade d'Italie au Maroc.

La mobilisation de ces réseaux, connue des artistes, intervient dans les conflits entre acteur.trice.s de la scène. Ainsi, selon certains artistes, d'autres artistes useraient de leur influence auprès des Ambassades pour favoriser la mobilité de certains au détriment des autres :

(Fla the Ripper) : il (rappeur connu) est déjà super influent, déjà c'est même ces animateurs qui essaient d'être son ami. Parce qu'ils savent qu'aujourd'hui, déjà il est tellement crédible que si t'as, déjà un contrat en France et que t'as besoin de visa, à l'Ambassade t'es un artiste

(>Auteure) : hm. Tu peux passer par là ?

---

<sup>421</sup> Dans Navarro et Rodrigues Quinones (2018), Ana Rodrigues Quinones raconte comment un danseur palestinien a été interpellé à l'aéroport de Amman par un douanier. Pour détourner les soupçons selon lesquels il est allé faire une formation de jihadiste en Europe, il montrera aux douaniers des vidéos de lui en train de danser

(Fla the Ripper) : non on l'appelle, pour lui demander s'il te connaît. S'il valide, tu passes. S'il valide pas tu risques de...<sup>422</sup>

Dans ses propos, que la recherche n'a pas permis de vérifier, il est intéressant de commenter comment les pratiques de mobilité apparaissent comme le résultat de rapports de pouvoir au sein desquels les artistes les plus connus sont susceptibles d'influencer les possibilités de mobilité d'autres artistes en fonction des rapports que les artistes entretiennent entre eux. Dans les termes de Cresswell (2010), l'inégalité d'accès à la mobilité dérive de « relations sociales qui impliquent la production et la distribution du pouvoir » (14).

Les annonces de ses nombreux voyages sur Facebook par Amadou Fall Ba sont parfois reçues avec des critiques acerbes et alimentent les rumeurs<sup>423</sup>, y compris de conflits d'intérêts entre agences de coopération qui financent les voyages et acteur.trice.s de la scène rap, raison pour laquelle Amadou Fall Ba a songé, de nombreuses fois, à fermer son compte Facebook.

La mobilité intervient aussi comme facteur de différenciation sociale (Cresswell 2010) : elle est ce qui permet à cet ancien rappeur de côtoyer de nombreux responsables politiques, directeurs d'ONG et acteurs culturels, ainsi que de faire venir à Dakar de grands noms du rap international lors de son festival. Ses relations, qui se traduisent et se maintiennent dans le cadre de l'organisation de son festival, et se manifestent par les nombreuses visites de ses personnalités au siège d'Africulturban, lui ont valu le surnom de « ghetto diplomat », le diplomate du ghetto, lui permettant d'être reconnu auprès des autorités politiques sénégalaises. En 2010, il fait par exemple partie de la commission artistique du FESTMAN, Festival mondial des Arts nègres. 4 ans plus tard, il devient chargé de mission pour les cultures urbaines auprès de la mairie de Dakar, une fonction rémunérée à 300 000 FCFA par mois (600 CHF ou le triple du salaire moyen au Sénégal). Dans le cadre de ses fonctions, il se rend à Washington DC en septembre 2016 pour rencontrer des responsables politiques, des chefs d'entreprise et des directeurs d'ONG, afin de renforcer la coopération culturelle entre les villes de Dakar, de Washington et de Miami.

C'est essentiellement par la mobilité qu'Amadou Fall Ba a acquis, sur le tas, les compétences rhétoriques, organisationnelles et relationnelles nécessaires à sa fonction de courtier. Comme le défendent Bierschenk et al. (2000), se construire une carrière comme courtier ne découle pas d'un plan de carrière intentionnel, dont il faudrait suivre les étapes, d'abord, car devenir courtier est rarement un objectif des acteurs eux-mêmes, qui ne se considèrent d'ailleurs pas comme tels. Pourtant, devenir courtier implique d'abord, nous disent ces auteurs, de se familiariser à la logique des bailleurs de fonds. C'est dans le cadre de l'organisation du festival Festa 2H, plus précisément avec l'idée de faire venir des artistes étrangers, qu'Amadou Fall Ba découvre le fonctionnement des institutions culturelles qui permettent de financer la venue d'artistes étrangers. Ensuite, toujours selon Bierschenk et al. (op.cit), l'expérience acquise « ailleurs » est primordiale, afin de familiariser le futur courtier à d'autres interlocuteurs et à développer un savoir-parler, et à savoir passer d'un monde à l'autre. Chez Amadou Fall Ba, les expériences qu'il a acquises à l'étranger, notamment dans le cadre de bourses en management culturel, ont d'abord eu pour conséquence de permettre à Amadou Fall Ba de savoir présenter et réaliser des projets culturels. Dans la concurrence que se livrent les différent.e.s acteur.trice.s du hip-hop autour des subventions accordées par les différentes agences de coopération (cf. II, 4), cette connaissance permet à l'Association Africulturban de trouver les financements pour ses différents projets, et notamment pour le Festa 2H, et de les mener à bien. C'est d'ailleurs l'une des

---

<sup>422</sup> Fla the Ripper. 2014. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 03.12.2014

<sup>423</sup> Certaines de ces rumeurs, dont m'a fait part Amadou Fall Ba, affirment par exemple que Matador serait franc-maçon ou encore que Amadou Fall Ba boive du vin, raison pour laquelle ses lèvres seraient rouges.

compétences et activités principales d'Amadou Fall Ba, une compétence qu'il met au service d'autres acteur.trice.s du hip-hop, et notamment du centre Ghip hop, dirigé par l'artiste Fou Malade à Guédiawaye.

En deuxième lieu, ces mobilités entraînent avec elles d'autres opportunités professionnelles qui peuvent le mener à voyager de nouveau par la suite. À titre d'exemple, à son retour d'Allemagne, il est embauché comme consultant pour une ONG de développement américaine, dans le cadre d'un projet de jeunesse sur la musique et la démocratie en République Démocratique du Congo. Ces opportunités sont aussi nourries par les personnes qu'il rencontre durant ses voyages. Au cours de mon terrain, j'ai ainsi vu Amadou Fall Ba dans le cadre de deux soirées dédiées au rap sénégalais, à Munich en 2016 et à Berlin en 2017. Dans les deux cas, les événements ont eu lieu grâce à la relation que le directeur du Festa 2H entretenait avec les organisateurs allemands de l'évènement : le directeur du Muffathalle dans le premier cas, un doctorant dans le deuxième cas. Il a connu le premier lors de son stage en 2010 et le deuxième suite à un travail de terrain que le doctorant avait effectué à Africulturban dans le cadre d'une thèse sur les thèmes hip-hop et Éducation. À Berlin, il a retrouvé plusieurs artistes qu'il avait invités dans le cadre de son festival.

Chez Amadou Fall Ba, les mobilités permettent de créer et de consolider des réseaux, des réseaux qui en retour suscitent encore davantage de mobilités. En d'autres termes, l'expérience des mobilités constitue un capital, basé sur des expériences antérieures de mobilité, qui permettent ensuite de futures mobilités (Moret 2017).

Les réseaux jouent un rôle important dans les décisions de mobilité d'Amadou Fall Ba. S'il se rend à des conférences de l'industrie pour lesquelles l'activité de networking est essentielle, il lui est aussi arrivé de se rendre à l'étranger à l'invitation de personnes qu'il a rencontrées, même si elles ne lui offraient pas toutes des conditions de mobilité optimales. Ces conditions de circulation sont néanmoins surmontées par sa maîtrise d'un « savoir-circuler », acquise au fil de ses mobilités.

### Développer un savoir-circuler

En avril 2017, je décide de retrouver Amadou Fall Ba à Berlin où il s'exprime dans le cadre du festival Hollyhood : hip-hop and social justice, qui a lieu à l'Université de Potsdam, proche de Berlin. Les détails de notre rencontre sont arrangés sur Facebook où il m'informe de l'adresse à laquelle il réside pour le séjour. Je réserve un hôtel près de l'adresse. Le jour de la conférence, j'arrive à Berlin et nous nous donnons rendez-vous à l'entrée du métro Kottbusser Tor, un arrêt de métro auquel je peux me rendre en 5 minutes à pied, pour nous rendre ensemble à la conférence. Après une attente d'une dizaine de minutes, je retrouve Amadou Fall Ba, accompagné de Matador et de DJ Matt Killer, que je ne connaissais pas et dont c'est le premier séjour en Europe. Ils ont marché depuis l'endroit où ils restent tous les trois durant leur séjour. Descendu dans le métro, Amadou Fall Ba indique à Matador et au DJ les arrêts de métro qu'ils doivent emprunter à l'aide du panneau des arrêts qui se trouve à côté des escaliers. Nous nous arrêtons ensuite vers la machine des billets. C'est Amadou qui se charge d'obtenir un billet pour tous les trois et qui paie. Il composte les trois billets et les rend à ses collègues. Dans les couloirs souterrains du métro, Amadou marche en avant, nous le suivons en discutant. Resté à l'arrière, l'artiste Matador se déplace lentement. Les déplacements de ces individus dans l'espace du métro sont révélateurs des fonctions et des expériences de chacun. Amadou, qui a vécu en Allemagne plusieurs séjours de quelques mois est responsable de la mobilité de ces deux accompagnateurs, moins expérimentés. Arrivé à la station du lieu de la conférence, Amadou Fall Ba me sollicite pour la 4 G de mon smartphone, afin d'utiliser le GPS. J'apprends par la suite qu'il s'est procuré un téléphone mobile sans Internet la veille pour pouvoir communiquer en Allemagne par SMS et par téléphone. Cependant,

je n'ai pas non plus accès au réseau Internet et c'est Sista Fa, rappeuse sénégalaise qui habite en Allemagne depuis une dizaine d'années et qui participe aussi à la conférence, qui nous guidera pour accéder à l'université avec son GPS. C'est aussi elle qui indiquera au groupe quel métro emprunter pour rentrer.

De retour de la conférence, nous sommes allés manger un kebab se trouvant sur le chemin entre le métro et leur domicile, un kebab dans lequel nous retournerons le lendemain, puis les artistes m'ont raccompagné jusque devant mon hôtel, dans une rue adjacente. Les mobilités des artistes se sont ainsi limitées au quartier avoisinant leur lieu de séjour. Le lendemain, Amadou Fall Ba doit se rendre à la gare Centrale de Berlin, car son avion part le lendemain depuis une autre ville. Les trois amis ne rentrent en effet pas ensemble parce que la venue du DJ, n'étant originellement pas prévue au programme, a poussé Amadou Fall Ba à lui donner son billet d'avion et à en acheter par ses propres moyens. Amadou Fall Ba prend alors un billet depuis Hambourg, où il doit se rendre à un dernier rendez-vous le soir même. Amadou a occupé la semaine précédente à rencontrer différents partenaires allemands. Il a ainsi tenté de revoir Dietmar Lupfer à Munich, qu'il a manqué. Il a aussi revu une stagiaire allemande d'une ONG ainsi qu'une ancienne stagiaire qui avait passé 3 mois à Africulturban. Avant son départ, je les retrouve dans la chambre d'étudiant que l'organisateur du festival occupe et qu'il a mise à disposition des artistes pour la semaine : un appartement au rez-de-chaussée, partagé en colocation, dans un quartier populaire de Berlin. Les trois artistes dormaient ensemble dans la chambre de l'étudiant tandis que le doctorant dormait dans la chambre du colocataire.

Avant de partir, Amadou Fall Ba peaufine un rendez-vous entre Matador et DJ Matt Killer et une association qui doit leur fournir des instruments. Amadou Fall Ba leur donne sa valise, dont il transfère les habits dans un petit sac afin que ses deux partenaires aient plus de place pour emporter les instruments. Amadou Fall Ba répète plusieurs fois avec ses acolytes le lieu où ils doivent se rendre et la gestion du temps pour qu'ils arrivent à prendre leur avion. Arrivé à la station de métro, il leur montre encore une fois les arrêts de métro pour le lendemain. À la gare Centrale de Berlin, remarquant qu'ils étaient un peu perdus, je les aide pour trouver la direction du quai. Après le départ d'Amadou Fall Ba, j'accompagne Matador et DJ Matt Killer dans une séance shopping pour acheter des habits destinés aux filles et à la femme de Matador, en leur montrant la direction des commerces et en les accompagnant dans diverses boutiques, y compris pour les aider à choisir les bonnes tailles. Matador m'avoue être « perdu » en comparant sa connaissance de Berlin avec sa connaissance de Bruxelles, où il a vécu quelques années et où il connaissait tous les « bons coins ». Je lui demande par ailleurs s'il ne souhaite pas visiter Berlin, puisqu'ils ont l'après-midi de libre jusqu'au lendemain. Matador me répond ne jamais effectuer de visites touristiques lorsqu'il voyage dans un autre pays.

Ces processus sont révélateurs de différentes capacités de mobilité. Ma mobilité en tant que chercheuse occidentale, dotée d'un vécu dans plusieurs pays, me préparait à m'adapter à la configuration spatiale de n'importe quelle ville occidentale<sup>424</sup> tandis que l'attachement de Matador à certains territoires ancrat l'acquisition et la pratique de ces savoir-circuler.

J'ai tiré les mêmes conclusions de plusieurs autres situations de mobilité, par exemple à Baltimore, où j'ai patienté une semaine pour pouvoir voir le producteur Ama Diop. Privé de voiture, ne connaissant pas bien la ville et le système de transport, Ama Diop avait des difficultés pour être mobile en dehors des trajets qu'il effectuait à pied entre son lieu de résidence et son école de musique. Se sentant responsable de moi, il freinait alors aussi ma mobilité en me demandant de l'attendre jusqu'à ce qu'il puisse venir me prendre grâce à la voiture d'un ami sénégalais. N'y tenant plus, j'ai trouvé

---

<sup>424</sup> Une capacité de circuler qui était sérieusement entravée à Dakar où je n'avais aucun repère mental de l'espace urbain, des repères acquis progressivement par la suite et encore largement incomplets.

l'adresse où il résidait et l'y ai rejoint en empruntant les transports en commun. Par la suite, je lui ai fourni les informations pour qu'il sache comment se rendre entre son domicile et le centre-ville de Baltimore, où il avait trouvé un petit boulot. Comme Matador, Ama Diop se sentait « perdu » à Baltimore et se limitait aux endroits qu'il connaissait bien, auxquels il me restreignait par souci de me protéger, moi, qui était venue le voir et dont il avait la responsabilité. En revanche, m'a-t-il dit, il connaissait davantage New York où il avait beaucoup d'amis et de la famille. À New York, j'ai pris le métro avec l'artiste Keyti qui se reposait entièrement sur un de ces amis sénégalais, qu'il avait connu au lycée et qui vivait là depuis des années, pour ne pas se perdre. Cet ami a aidé Keyti à se procurer un téléphone mobile ainsi qu'à rejoindre un autre artiste sénégalais se trouvant à New York au même moment, Xuman. Je me trouvais alors à Times Square, entre le sénégalais de New York qui marchait à toute allure parce qu'il devait bientôt rentrer chez lui et Keyti, qui marchait en arrière en filmant la ville avec son téléphone portable. Je tentais quant à moi de ne perdre ni l'un ni l'autre de mes compagnons. Ces comportements sont révélateurs de différents rapports à l'espace au travers de la façon de le traverser. Son ami, qui connaissait la ville, ne pensait qu'à le traverser le plus rapidement et le plus efficacement possible. L'attitude de Keyti en revanche, par ses arrêts fréquents et l'inattention provoquée par l'utilisation de son téléphone portable, gênait le flux des usagers locaux de l'espace.

Circuler dans une ville inconnue, comme emprunter divers moyens de transport, exige des compétences de mobilité acquises au cours de différentes expériences. Les différentes compétences de savoir-circuler observées durant mon terrain m'ont informé sur les différents rapports des artistes aux espaces traversés. Par rapport aux autres artistes rencontré.e.s, Amadou Fall Ba exhibe ainsi une intégration des modes de savoir-circuler dans les villes occidentales.

Comme souligné dès l'introduction, l'intérêt pour les mobilités d'artistes africains émerge de leur apparente situation d'exception en tant que rares citoyens africains à pouvoir librement traverser les frontières. D'autre part, par leur notoriété, les artistes illustrent la possibilité pour des Africains de croiser ses frontières de manière légale, un élément qui apparaît dans leurs chansons sur la migration (cf. III, 3). Mais les artistes sont-ils pour autant indemnes des difficultés rencontrées par les migrants africains dans son ensemble ? Mes observations montrent au contraire que leur mobilité est encore majoritairement sujette à des obstacles (décisions arbitraires et imprévisibles des institutions de délivrance des visas) et à des défis (limites des compétences de savoir-circuler). De nombreux artistes invités à l'étranger par des agences de coopération rencontrent des problèmes dans le processus de délivrance des visas, dont le retard les pousse régulièrement à devoir annuler leurs voyages. Dans les pays de destination, ils peuvent aussi rencontrer des problèmes au sujet de leur réservation d'hôtel ou au sujet de la tenue des événements. L'artiste Matador m'a par exemple raconté s'être rendu à New York pour un événement qui n'a finalement pas eu lieu. Il est resté un mois dans l'attente d'un changement de programme. Si les organisateurs lui ont demandé de rester un mois de plus dans la possibilité qu'un autre événement puisse avoir lieu, l'artiste a finalement préféré rentrer au Sénégal. Pour les artistes détenant un visa de courte durée, ce qui est en général le cas, le moindre contretemps peut aussi avoir de lourdes conséquences. Lors du voyage à Berlin par exemple, j'apprends qu'une grève touche le personnel des aéroports et prévient les artistes. DJ Matt Killer et Matador détiennent un visa de courte durée qui expire le jour de leur voyage. L'annonce de la grève les inquiète. Ils partagent avec moi les problèmes que pourrait leur causer un retour après l'expiration du visa, à savoir une remise en cause de l'obtention d'un futur visa auprès de l'ambassade qui le leur a fourni. Amadou Fall Ba possède pour sa part un visa Schengen de 2 ans.

Finalement, les artistes se heurtent aussi aux stéréotypes qui touchent les migrants africains en Europe. Comme Despres (2016) le relevait à propos des danseurs d'Afrique de l'Ouest, la mobilité

vers l'Europe est balisée par des barrières administratives qui renvoient aux artistes un reflet de leur personne comme potentiel migrant illégal. Ce reflet s'impose aussi à tous les artistes de rap sénégalais, une fois arrivés en Europe. De passage en Allemagne, Amadou Fall Ba répondait à des policiers, ayant demandé ses papiers d'identité ainsi que ceux des artistes qui l'accompagnaient : « Ich komme nicht von Lampedusa <sup>425</sup> » (« je ne viens pas de Lampedusa »), récusant, du haut de son expérience de mobilité aux quatre coins du monde, son association avec le statut de migrant non documenté qu'il se voyait apposé du fait de son origine visible.

Despres (2011) souligne la prise en charge des danseurs en Europe par des agents dotés culturellement au sein d'espaces géographiques éloignés des « réseaux migratoires », une prise en charge qui, selon Despres, a deux conséquences : la facilitation de la migration et des pratiques culturelles en décalage avec celle des danseurs. Dans le cas des mobilités d'artistes sénégalais, et à la lumière des exemples cités, j'ai pu distinguer trois types d'acteur.trice.s de la prise en charge qui ont un effet différent sur les modalités du voyage et du séjour à l'étranger : les « réseaux migratoires » (amis sénégalais qui habitent dans le pays de destination), les réseaux universitaires et les réseaux institutionnels. Les réseaux migratoires sont régulièrement apparus comme un soutien en cas de problèmes rencontrés au sein de réseaux institutionnels ou universitaires.

Pour finir, et c'est le sujet de ma prochaine partie, la mobilité est vectrice d'inégalités entre artistes, en ce que les nouveaux contextes de mobilité exigent des artistes de savoir se mouvoir entre différents espaces physiques comme entre différents univers sociaux.

### Performer le rap sénégalais à l'étranger<sup>426</sup>

En mars 2015, PPS, Matador, Keyti et Amadou Fall Ba se rendent à Munich dans le cadre d'une semaine d'« échange culturel » (selon les termes du programme) avec le groupe de rap munichois Blumentopf<sup>427</sup>. J'ai assisté à la soirée ouverte au public qui clôturait la semaine d'échange. Ce soir-là, une conférence, au cours de laquelle les artistes ont répondu à des questions au sujet du rap sénégalais, puis un concert, a eu lieu. La venue des artistes sénégalais et le concert étaient programmés en lien avec la présentation de Music In Africa, une plateforme Internet dont l'objectif est d'aider le développement d'une industrie musicale africaine, financée par les deux organisations allemandes, le Goethe Institut et la fondation Samsung, ayant pour point commun de promouvoir la culture et les échanges culturels. Ces deux partenaires, en tant qu'institutions culturelles soutenues par l'État allemand, participent des nouvelles lignes directrices de la politique africaine du gouvernement, dédiées à renforcer une collaboration longtemps inexistante entre les pays africains et l'Allemagne, et illustrant l'émergence de nouveaux acteurs de la coopération en Afrique (Hugon 2010). Les institutions de l'ancienne métropole française ne sont plus aujourd'hui les seuls partenaires vers lesquels peuvent se tourner les acteurs culturels au Sénégal et les projets conçus par des acteurs de la scène rap sont de plus en plus fréquemment soutenus par d'autres partenaires. La mise en place de l'événement avait été le résultat d'une série de connexions personnelles et professionnelles. Dans le cadre du Festa 2H, Amadou Fall Ba, en collaboration avec le responsable de Made In Africa au Sénégal, Lamine Ba, avait organisé la résidence artistique entre groupes allemands et artistes sénégalais.

---

<sup>425</sup> Île italienne située au large des côtes grecque, point de passage des bateaux de migrants non-documentés provenant de Lybie. Pour une histoire de l'île, on peut se référer à Friese (1996).

<sup>426</sup> Certains éléments de cette réflexion ont été publiés, voir Navarro (2018a)

<sup>427</sup> La collaboration entre artistes sénégalais et munichois n'aura finalement pas lieu à cette occasion, le groupe munichois devant préparer une tournée nationale. Le concert a eu lieu mais le groupe munichois n'y a fait qu'une très courte apparition. Des artistes munichois se sont par la suite rendus à Dakar dans le cadre du festival Festa 2H en juin 2015.

Les artistes sénégalais choisis par Amadou Fall Ba devaient être en mesure de répondre à des questions sur le rap sénégalais et à se produire sur scène devant un public occidental. C'est Keyti, ancien membre du groupe de rap Rap'adio, auteur de plusieurs articles sur la plateforme de Made In Africa, intervenant régulièrement à des conférences partout dans le monde et collaborateur fréquent au sein d'Africulturban, qui fut choisi pour répondre en anglais, avec Amadou Fall Ba, aux questions du journaliste allemand spécialisé sur les musiques africaines, Jonathan Fisher.

Interrogé sur l'image du rap sénégalais qu'il souhaitait donner dans de tels événements, Keyti m'a répondu qu'il n'y en avait pas et qu'il s'agissait simplement de « répondre aux questions ». Pourtant, la prestation des artistes pendant le concert révèle aussi une façon particulière de parler du rap sénégalais et le contexte dont il est issu à un public majoritairement allemand.

L'introduction de la chanson « Welcome to the jungle », enregistrée par les artistes durant la semaine écoulée, permet en effet d'illustrer cette mise en scène :

(Keyti) : hey DJ Gee Bayss (ancien DJ du groupe Pee Froiss) avant d'envoyer le son, avant d'envoyer le son, laissez-moi vous dire quelque chose. Pour ceux d'entre vous, pour ceux d'entre vous qui prévoient de venir à Dakar, laissez-moi vous dire une chose, nous vivons dans une *vraie* jungle.

(PPS): oui monsieur

(Keyti) : préparez-vous, préparez-vous, c'est la jungle dans tous les sens du terme.

(PPS): une belle jungle

(Keyti) : une très belle jungle, une jungle chaleureuse, une jungle colorée

(PPS) : une jungle amicale

(Keyti) : mais tout de même une jungle dangereuse<sup>428</sup>

Si la description de Dakar comme « jungle » peut sembler exotisante, la notion de « jungle urbaine », décrite par sa dangerosité, parvient à replacer le rap sénégalais dans une géographie urbaine, cohérente avec le rattachement du rap à des territoires urbains imaginaires suscitant une angoisse sécuritaire : la « banlieue » française (Fourcaut 2000), le « Ghetto » et le « Hood » américains (Forman 2000). L'utilisation d'images de l'agglomération urbaine durant le concert, contribue à diffuser auprès d'un public occidental une image moderne de l'Afrique. Aux yeux des artistes interrogés après le concert, il ne s'agissait pas de défendre la pratique d'un « rap africain », car « le rap est le même partout ». La tenue vestimentaire des artistes, en habits occidentaux, leur contextualisation des chansons ainsi que leur communication avec le public, effectuée en anglais et en allemand, avaient comme objectif de combler l'écart de compréhension et la recherche de références communes. La participation enthousiaste du public répondant aux interjections parlées et reprenant les gestuelles des rappeurs a créé un sentiment d'appartenance collectif des artistes avec le public, circonscrit par la pratique des codes du rap (Dowdy 2007 ; Salois 2014).

L'analyse de prestations scéniques dans différents contextes m'a permis d'observer comment le « rap sénégalais » était performé devant divers publics. À ces occasions, les artistes ont, non pas simplement

---

<sup>428</sup> Navarro, Cécile. 2015. « Concert Festival Dox Dajé au Muffathalle ». Observations. Munich, Allemagne. 21.03.2015. Traduction de la citation originale :

(Keyti) : hey DJ Gee Bayss, before sending the track, before sending the track, I am going to tell you something. For those of you, for those of you who are planning to come to Dakar, let me tell you one thing, we live in ein richtige jungle.

(PPS): yes sir

(Keyti): get prepared. get prepared. That's the jungle in all the sense of it.

(PPS): a beautiful jungle

(Keyti): a very beautiful jungle, a warm jungle, a colourful jungle

(PPS): friendship jungle

(Keyti): but a dangerous jungle anyway

donné « à voir » le « rap sénégalais » en représentation, mais participé, au travers de comportements corporels répétés (leurs discours, leurs gestes), à construire une catégorie de « rap sénégalais », utilisée comme support à l'expression de différents registres de sens créés entre les artistes et le public. La performance comme ce qui est « mis en spectacle » donne alors à voir des mises en scène d'appartenances et de processus de « boundary making » (Wimmer 2013) par lesquels sont créées des communautés situationnelles, définies par et au cours de la performance, selon des besoins de reconnaissance différents (Salzbrunn 2017). Suivant Askew (2002), performer de la musique sur scène est un acte profondément politique : concernant les concerts envisagés, les artistes effectuent notamment des choix sur la façon dont ils veulent être perçus à l'aune de catégorisations sur le rap, sur l'Afrique ou sur le « rap sénégalais ». À Munich, il s'agissait d'être reconnu comme des rappeurs « comme les autres », alors qu'à Paris, dans le cadre du concert hip-hop galsen par exemple, il s'agissait d'être reconnu en tant qu'artistes de rap, sénégalais, qui investissent une scène internationale.

Au-delà des questions d'appartenance, la performance des rappeurs durant ces événements exige un certain nombre de compétences — capacité de parler en public, capacité de parler des langues étrangères, capacité de comprendre les attentes des financeurs et du public qu'il soit occidental ou sénégalais de l'étranger.

Le choix des artistes conviés à ces événements de présentation du rap sénégalais à l'étranger se font généralement au profit des artistes de l'ancienne génération, qui peuvent parler de l'histoire du rap sénégalais, et qui ont développé, au fil de leurs mobilités, des compétences pour s'exprimer en public, parler dans une langue étrangère et effectuer une prestation sur scène jugée de bonne qualité. Le rappeur Keyti, ancien membre de Rap'adio et coanimateur du Journal Rappé gagne encore sa vie de son implication dans le rap sénégalais, malgré l'absence de projet musical depuis 2003. En 2015, il se rend aux États-Unis sur invitation du gouvernement américain, en Allemagne, sur invitation d'un événement sponsorisé par l'institut Goethe et la Fondation Siemens avec Amadou Fall Ba, en France, dans le cadre du festival Banlieues bleues pour présenter sur scène Le Journal Rappé, ainsi qu'au Japon puis de nouveau aux États-Unis, pour présenter le projet Youth Urban Media Akademy en marge de l'Assemblée générale de l'ONU. Une grande partie des mobilités de Keyti repose sur sa capacité de « représenter » le rap sénégalais en prenant part à des conférences où il témoigne de l'histoire du mouvement. Sa bonne performance dans le cadre de ses conférences, qui ont lieu tant dans le milieu universitaire que culturel, le mène à être rappelé de conférence en conférence, bien qu'il m'ait assuré ne pas « aimer faire ça » et préférer que quelqu'un « de plus compétent », à savoir dont le métier est de produire des connaissances, prenne le relais. Pourtant, il accepte encore de telles propositions, en ce qu'elles lui permettent d'abord de « rendre service », de maintenir des liens et finalement, de recevoir un peu d'argent. La mobilité de Keyti repose aussi, comme pour Amadou Fall Ba sur son appartenance à des réseaux sociaux qui fonctionnent par « recommandation :

(>Auteure) : mais c'est à chaque fois, par exemple une structure ici au Sénégal qui a besoin d'envoyer quelqu'un ou c'est des gens à l'étranger qui t'appellent directement ?

(>Keyti) : non c'est des gens à l'étranger qui veulent faire un truc sur le rap sénégalais et après ça fonctionne par recommandation aussi. La plupart des gens moi je les connais pas, c'est des gens qui disent ouais peut-être tu peux parler à tel ou tel et voilà quoi<sup>429</sup>.

Aux yeux des artistes qui ne sont pas conviés dans le cadre de ces projets, le choix des artistes s'effectue sur la base du « copinage ». Dans le discours d'Amadou Fall Ba en revanche, le choix des

---

<sup>429</sup> Keyti. 2014. Entretien avec l'auteur. Liberté 6/Dakar, Sénégal. 09.12.2014



artistes qu'il convie, parce que leur prestation peut entraîner des conséquences sur sa réputation en tant que directeur de festival, dépend de leur « professionnalisme », décrit comme leur capacité à jouer sur scène. Amadou Fall Ba me décrit ainsi le cas d'un artiste convié lors du festival Assamaleikoum en Mauritanie, accusé d'avoir rappé en *playback*. En conséquence, le directeur du Festa 2H a décidé de ne plus convier cet artiste. En invitant les artistes qui ont déjà effectué des mobilités ou avec qui il a l'habitude de collaborer, il diminue ainsi les risques de proposer un artiste qui ne se révélera ensuite pas assez professionnel. D'autre part, un collaborateur d'Africulturban m'a confié, en aparté, que le risque de fuite des artistes invités à l'étranger était grand, raison pour laquelle Amadou Fall Ba minimisait les risques en conviant des artistes dont le risque de fuite était faible, autrement dit des artistes avec lesquels il avait déjà l'habitude de collaborer et qui avait donc déjà eu par le passé l'occasion de voyager.

Or, ces différents événements sont aussi différentes opportunités de gagner de l'argent.

À Berlin, Matador et Amadou Fall Ba ont touché des per diem pour la conférence ainsi que plusieurs cachets dans le cadre de concerts donnés en Allemagne. À Munich, le Muffathalle a indemnisé les artistes pour leur voyage, leur logement ainsi que leur prestation. L'évènement a permis de consolider des réseaux professionnels existants. Pour PPS, dont la carrière « débute », le concert a été l'occasion de vendre des copies de son premier album qui sortait au Sénégal le lendemain.

La mobilité d'Amadou Fall Ba affecte les mobilités d'autres acteur.trice.s du rap au Sénégal et à l'étranger, à savoir, les artistes sénégalais qu'il choisit pour participer à des résidences artistiques ou encore les artistes étrangers qu'il choisit pour participer à son festival. Or, ces choix s'effectuent sous couvert du professionnalisme des artistes, ce qui implique une série de compétences qui sont à leur tour développées par la mobilité. L'accès à des opportunités de mobilité est alors, comme mis en lumière par la trajectoire d'Amadou Fall Ba, impactée par l'insertion au sein de réseaux, qui permettent d'accéder à des visas. Ces mobilités ont, en retour, un impact sur le développement et la consolidation de réseaux, qui mènent à leur tour à davantage de mobilité, à l'acquisition d'un savoir-circuler et à l'acquisition de compétences qui permettent à l'artiste de se mouvoir entre différents univers géographiques et sociaux. L'acquisition de ces compétences débouche aussi sur une professionnalisation qui permet l'accès à des opportunités financières.

La prédominance de ce type de mobilité « en étoile » chez les acteur.trice.s qui vivent de leur activité dans la scène rap illustre le caractère subventionné de la carrière artistique rap au Sénégal. L'artiste qui a la capacité de voyager a davantage de facilités à gagner sa vie au travers de l'activité artistique. Voici les différents ressorts des liens entre inégalités et mobilités, par lesquels les relations avec les agences de coopération, qui facilitent ces voyages, deviennent des arènes de contestation et de conflits entre acteur.trice.s de la scène rap.

Cependant, d'autres types de mobilité, moins dépendante des agences de coopération, permettent, eux aussi, aux acteurs de se professionnaliser. À continuation, au travers du cas du producteur Ama Diop, j'approfondis la façon dont les mobilités sont les vectrices de processus de professionnalisation d'acteur.trice.s de la scène rap.

### 3. Les allers-retours : la mobilité comme vectrice de professionnalisation

Les déplacements quotidiens connus habituellement sous le terme de « mobilité pendulaire » concernent les déplacements entre lieux du domicile et lieux du travail, caractéristique de la dissociation entre zones d'activités et zones d'habitation. Néanmoins, des chercheurs ont aussi appliqué le terme aux migrations régulières entre deux pays. Morokvasic (1992) utilise ainsi le terme

de « migration pendulaire » pour se référer aux va-et-vient de touristes, de travailleurs saisonniers et de marchands ambulants entre l'Allemagne et la Pologne. Chez Roulleau-Berger et Shi (2004), ce type de migration est défini comme une « ligne qui agence deux espaces à partir de temporalités différentes » (8). Les auteurs utilisent le terme pour parler de déplacements réalisés par des populations chinoises faiblement qualifiées « entre deux lieux ou deux espaces liés à des réseaux familiaux et villageois restreints » (ibid.). Cette pendularité est organisée autour d'une activité économique qui dépend de cette mobilité. Les migrations pendulaires sont ainsi souvent associées à des migrations saisonnières impliquant le déplacement des individus dont les sources de revenus sont tirées d'activités effectuées en fonction de saisons particulières dans l'année. Il peut par exemple s'agir des marronniers italiens qui cultivent les marrons pendant l'été et viennent en Suisse tenir des stands de marrons chauds pendant l'hiver. Dans la trajectoire des acteurs dont les mobilités s'effectuent dans un va-et-vient régulier entre deux destinations, spécifiquement les États-Unis et le Sénégal, le développement de l'activité artistique est construit sur une interdépendance entre deux espaces sans pour autant mener à l'installation définitive dans l'un ou dans l'autre, des mobilités productrices de connexions transnationales originales (Schmoll 2005). Dans ce chapitre, je me focalise cependant sur l'effet de ces mobilités sur le développement des carrières par la professionnalisation, à l'aide de l'exemple du producteur Ama Diop.

### 3.1. Le producteur Ama Diop

Fils d'un directeur de conservatoire, le producteur Ama Diop joue de la musique depuis bas âge, notamment du piano, et se forme avec ses frères au Conservatoire de Dakar. Il commence sa trajectoire dans le rap en faisant partie du groupe Sen Kümpe (composé alors des artistes Gaston et Bourba Djolof qui habitent comme lui à La Medina), dont les membres le poussent à se consacrer au travail en studio, à partir des années 2000. Le groupe est proche de nombreux autres artistes dont Simon Kouka et Daddy Bibson, ancien membre du groupe Pee Froiss (avec Xuman) puis du groupe Rap'adio (avec Keyti et Iba) et ayant aussi collaboré avec Maxi Krezy. Ama Diop cite Daddy Bibson comme sa principale influence. Dans ce cadre, Ama Diop collabore aux albums de nombreux artistes de rap, car il est l'un des rares *beatmakers* à pouvoir inclure des mélodies originales à l'aide d'instruments tandis que la plupart dépendent de bases de données trouvées sur Internet. Son studio, rebaptisé Bourba Djolof, suite au décès de ce dernier en 2010, se trouve à son domicile familial, dans le quartier de la Medina. Ces collaborations l'amènent à voyager entre le Sénégal, l'Europe et les États-Unis, comme dans le cas de l'album *Kaddu Wurur* enregistré avec le groupe Watfu entre le Sénégal (dans son studio), Baltimore (au studio TafSound Productions) et en Suède (avec la maison de production Music Solution<sup>430</sup>). Cela fait de nombreuses années qu'il voyage en Europe pour participer à l'enregistrement d'albums de rap sénégalais — en 2006 il participe déjà à l'enregistrement de l'album de Maxi Krezy *Lux mea Lex* entre le Sénégal et la Suède, où vivait alors Daddy Bibson.

Dans les années 2006/2007, Ama Diop commence à se lasser du travail en studio et décide de se recentrer sur la création et la performance musicale. En 2008, il met sur pied le groupe de musique le Walliyaan Band, dans lequel il joue le piano, pour accompagner des artistes sur scène. Les musiciens qui l'accompagnent, à la batterie et à la guitare le plus souvent, sont issus du conservatoire. Selon lui, le live permettra de rendre le rap attractif auprès d'un public international et permettra de l'exporter. Walliyaan qui signifie en wolof « acquérir la connaissance par le voyage »

---

<sup>430</sup> La collaboration entre des artistes de rap sénégalaise et cette maison de production est le résultat de la collaboration entre le groupe de rock suédois Defueld et les artistes de rap sénégalais Keyti, Fatim et Matador, imaginée par le producteur Safouane Pendra (Optimist production).

est le support mis en place par le producteur pour permettre le développement de l'identité sonore du rap sénégalais (II, 1).

En 2010, il se rend aux États-Unis pour la première fois. Il y a de la famille, à New York. Quand je l'y vois en 2015, il prend des cours d'anglais à l'Université à Baltimore et joue aussi régulièrement avec un groupe de musiciens. Il est installé à l'étage du studio TafSound Productions, dont les propriétaires sont Ady Diop, promoteur sénégalais dans une boîte de nuit locale et DJ Taf, DJ sénégalais qui anime des soirées. Ama Diop y occupe une chambre dans l'ancien appartement occupé par le DJ. Il y passe son temps à s'entraîner au piano à apprendre des chansons dans différents répertoires. Il enregistre aussi au studio, pendant les temps libres de DJ Taf, à savoir tard la nuit pendant que le DJ mixe lors de soirées, et y enregistre avec des artistes de rap américains et africains<sup>431</sup>. Il gagne aussi un peu d'argent en réalisant des petits boulots (quand je l'ai retrouvé à Baltimore en 2015, il avait trouvé un travail en tant que préparateur de commandes).

Depuis son premier séjour aux États-Unis, l'activité professionnelle de Ama Diop est marquée par des allers-retours entre le Sénégal et ce pays, selon une périodicité variable. Selon le producteur, interrogé sur le sujet, ses trajets n'impliquent pas de rupture dans son activité. En effet, en tant que producteur dont l'activité est majoritairement invisible aux yeux du grand public, il peut poursuivre les activités, commencées dans un pays, dans l'autre pays. Ses allers-retours entre les deux contextes lui permettent par exemple de finaliser des enregistrements commencés au Sénégal aux États-Unis, notamment au cours du processus de masterisation. C'est par exemple le cas de l'album *Kaddu Wurus* du groupe Yatfu qu'il a tenté de faire masteriser à New York auprès d'un producteur sénégalais habitant aux États-Unis (cf. III, 4) avant de se rabattre, face au refus de celui-ci, sur le studio de Baltimore. Il y travaille aussi avec des artistes de rap sénégalais partis vivre aux États-Unis tels que Gokh' bi system et Waterflow de Wagëblë, et avec des artistes sénégalais de passage tel que Keur Gui. La dynamique des allers-retours entre ces deux lieux a accéléré chez Ama Diop la mise en place de projets pensés depuis longtemps. Il me confiait ainsi son désir d'influencer la pratique du rap au Sénégal grâce à l'expérience acquise ailleurs : « nous avec l'expérience qu'on a, quand on voyage on voit beaucoup de choses donc on essaie d'améliorer la chose »<sup>432</sup>. Cependant, ce n'est que récemment, ce qu'Ama Diop impute à sa discrétion — son ami d'enfance, l'artiste Simon, me dira que c'est à cause de son manque d'initiative — que le producteur réfléchit à la façon de mettre à profit sa mobilité au service de sa pratique au Sénégal, en utilisant l'expérience musicale acquise à l'étranger pour influencer le développement de l'industrie musicale au Sénégal.

En 2013, Ama Diop transforme ainsi le Walliyaan en association afin de développer des activités événementielles. Après le dépôt des papiers<sup>433</sup> et l'enquête de moralité auprès de la police, il met plus d'un an à obtenir le récépissé d'association. Grâce au statut d'association, il est plus facile d'obtenir le soutien, financier, des autorités publiques et des organisations gouvernementales et non gouvernementales étrangères : « l'événementiel, il fallait s'organiser en association parce que après y'aura plus d'ouverture, y'aura plus de subventions, y'aura aussi des jumelages à faire »<sup>434</sup>. Il envisage ainsi plusieurs partenariats, notamment avec la ville de Carouge, près de Genève, avec laquelle travaille un de ses associés, Docta, président du Festigraff. Avec son statut d'association, Ama Diop met surtout en place un nouveau festival, le festival Made In, « Festival

<sup>431</sup> Quand je l'ai rencontré à Baltimore il enregistrait un projet avec un artiste libérien.

<sup>432</sup> Ama Diop. 2014. Entretien avec l'auteur. Médina/Dakar, Sénégal. 10.12.2014

<sup>433</sup> Selon le site du service public de la République du Sénégal, les papiers administratifs à déposer auprès de la préfecture sont : 4 exemplaires du procès-verbal de l'assemblée générale constitutive, 4 exemplaires des statuts (chaque page de l'original doit être timbrée à 1 000 F CFA), 4 exemplaires de la liste des membres fondateurs (nom prénom - âge - profession - nationalité - adresse), 4 exemplaires de la liste des membres du bureau élu.

<sup>434</sup> Ama Diop. 2014. Entretien avec l'auteur. Médina/Dakar, Sénégal. 10.12.2014

international des Arts urbains ». L'ambition de Ama Diop est de créer « un tremplin des arts urbains ». La focale sur l'international ainsi que sur les « arts » témoigne de son ambition de représenter une « vitrine » en vue de l'exportation du rap sénégalais ainsi que de l'ambition du festival d'agir sur le domaine de la professionnalisation.

En 2014, le festival a lieu sur deux jours, le 4 et 5 décembre 2014. Le soir du 4, le Made In propose un concert avec 4 artistes au théâtre national Daniel Sorano, dont les albums ont été en partie produits par Ama Diop, et dont les titres sont joués en live. Le deuxième jour du festival est un cours de formation donné en partenariat avec Oumar Sall, directeur de l'Association des Diffuseurs Artistiques et Festivals du Sénégal (ADAFES). Plusieurs jeunes rappeurs prennent part à des échanges sur la professionnalisation des métiers de la musique. Le dernier échange est une table ronde qui vise à inscrire les discussions de la journée dans la mise en place de modules de formation sur l'année.

Malgré la présence de sponsors au concert, le festival n'a pu avoir lieu que grâce à l'investissement financier personnel du producteur, car aucun sponsor n'a participé au financement de l'évènement. Ama Diop me témoigne des doutes qu'il a pour les éditions suivantes, me déclarant que s'il ne parvient pas à trouver de sponsors, il ne réitérera pas le festival. L'absence de soutiens financiers, ainsi que les défis représentés par les besoins de « professionnalisation » au Sénégal, intervient comme élément important dans les espoirs qu'entretient Ama Diop vis-à-vis de la réussite de sa démarche, une démarche qui vise à développer au Sénégal les connaissances nécessaires à l'« exportation » de la musique sénégalaise. Finalement, le producteur mettra en place un autre festival Made In en 2017 ainsi qu'un « prélude » au festival en 2016. Parallèlement, quand je le rencontre à Baltimore, Ama Diop poursuit l'idée de développer une structure événementielle aux États-Unis pendant les cinq prochaines années, afin de pouvoir ensuite l'amener au Sénégal.

Dans l'exemple d'Ama Diop, l'expérience acquise aux États-Unis est mise au profit de son engagement au Sénégal tandis que son activité au Sénégal nourrit les activités qu'il mène aux États-Unis en contact avec d'autres producteurs. Les activités musicales d'Ama Diop continuent ainsi de part et d'autre des frontières internationales au profit d'un projet de « professionnalisation » des acteurs du rap sénégalais. Comme d'autres acteurs, Ama Diop décide de se structurer pour avoir accès aux subventions. Cependant, contrairement à Amadou Fall Ba, Ama Diop manque d'expériences en termes d'écriture et de gestion de projet et ne dispose pas d'un réseau suffisant pour le placer en position de courtier. Il connaît mal les institutions culturelles étrangères et dépend de ses amis dans la scène rap pour avoir accès aux informations, tel que le graffeur Docta, qui a plusieurs projets de jumelages entre des villes européennes (notamment Carouge, en périphérie de Genève) et le quartier de la Médina, et Oumar Sall, le directeur de l'association à but non lucratif des diffuseurs artistiques et festivals du Sénégal (ADAFES). Comme Amadou Fall Ba, c'est par la mobilité qu'il a pu développer son activité. Cependant, c'est d'abord grâce à ses activités de producteur et par l'intermédiaire de réseaux personnels, familiaux, amicaux et artistiques qu'il voyage, ce qui induit une précarité plus grande dans la poursuite de son activité et de ses conditions de vie en contexte de mobilité.

### 3.2. Mobilité et processus de professionnalisation

Aux yeux des acteur.trice.s de la scène rap interrogé.e.s sur l'effet de leur mobilité sur leurs carrières artistiques, la confrontation avec les impératifs de la production musicale dans les pays occidentaux les a confrontés avec les « problèmes » du rap sénégalais et le besoin de « professionnalisation », un processus par lequel les artistes se mettent en conformité avec des normes internationales. Interrogé sur l'effet que les mobilités avaient pu avoir sur sa musique, Matador me répondra : « ouais ça a

beaucoup changé, on est devenus plus, voilà, plus je veux dire professionnel parce qu'on a beaucoup travaillé avec des professionnels.<sup>435</sup> »

Comme souligné par Moroni (2017), la mobilité géographique est une expérience valorisée dans le monde de l'art, « à tel point qu'elle participe à fonder la valeur d'un artiste ou d'une carrière » (Moroni Ibid : 358), tout comme elle l'est dans le domaine de l'entreprise (Boltanski et Chiapello 2011), de l'académie (Castellotti et Huver 2012) ou encore dans le sport (Lanfranchi et Taylor 2001 ; Besson et al. 2010). Ainsi Moroni s'intéresse-t-elle à la façon dont les artistes eux-mêmes, pour s'adapter aux logiques professionnelles internationales, doivent surmonter l'« épreuve de la mobilité » qui constitue le « modèle dominant de l'entrepreneuriat artistique » de l'art contemporain (2017 : 360).

Almihat-Szary et al. (2010) se sont penchés sur le rôle des mobilités d'artistes européens dans les processus d'apprentissage. Selon leurs résultats, l'apprentissage est favorisé avant tout par la prédisposition personnelle des artistes plutôt que par le type de mobilité réalisé. Ils distinguent cependant 4 types de structures d'apprentissage en lien avec les pratiques de mobilité : les artistes internationaux hypermobiles, les artistes « portfolio », qui se déplacent afin d'accroître leurs compétences, les artistes mobiles créatifs, qui se déplacent pour stimuler leurs processus créatifs, et les artistes de l'« écart » (gap artists) dont la mobilité est informelle. Leur typologie mêle ainsi les profils en fonction des caractéristiques de leurs pratiques de mobilité (hypermobiles et gap artists) et des motivations de ces mobilités (portfolio et créatifs mobiles). J'ai montré, en restituant ces mobilités sur le temps long que les motivations des artistes changent au fil de leur carrière. D'autre part, à l'inverse de ces auteurs, je postule que certaines mobilités sont plus professionnalisantes que d'autres, bien que toutes les mobilités que j'ai envisagées dans ce chapitre, qu'elles soient « en étoile », circuloire ou pendulaire, mais aussi de plus ou moins courte durée, permettent aux artistes et aux autres acteur.trice.s de la scène rap d'acquérir des compétences professionnelles. Pour Almihat-Szary et al. (2010), ces apprentissages sont de 5 types : compétences économiques, compétences sociales, compétences organisationnelles, compétences spatiales et compétences culturelles. J'ai montré, à travers l'exemple d'Amadou Fall Ba, comment ces expériences de mobilité lui avaient permis d'acquérir des compétences pour écrire des projets afin d'obtenir des financements (compétences économiques), comment elles lui permettaient de tisser des réseaux amicaux et professionnels pour la réalisation d'autres projets (compétences sociales et organisationnelles), comment elles lui permettaient de se mouvoir dans l'espace (compétences spatiales), de parler plusieurs langues (anglais et allemand) et de savoir s'adresser à des publics occidentaux (compétences culturelles).

Plusieurs des acteurs et actrices rencontrés ont effectué des séjours professionnalisants dans le cadre de leur carrière, et notamment à leurs débuts. Comme je l'ai mentionné, Amadou Fall Ba s'est formé en management culturel entre 2009 et 2010 grâce à une bourse du Goethe Institut. Les artistes PPS et Toussa ont tous deux participé au programme américain du bureau de département d'État pour les affaires culturelles et éducatives OneBeat<sup>436</sup>, pendant lequel ils ont d'abord travaillé avec d'autres artistes sur des projets artistiques communs avant de les présenter devant un public américain pendant une tournée de deux semaines. Les artistes ont aussi visité des associations musicales locales. Pour les deux artistes, le programme OneBeat a été l'occasion de leur premier séjour à l'étranger, un séjour qui leur a permis de mettre en place leurs propres studios respectifs — *sunu kaddu* à Rufisque pour PPS, le studio *Fam* à Guédiawaye pour Toussa — ainsi que de produire de nouveaux projets musicaux — la mixtape *clin d'œil* pour Toussa, l'album *Xaatim ak Kallama* pour PPS, sur lequel de nombreux musiciens rencontrés aux États-Unis apparaissent. C'est aussi à la suite de son séjour que PPS décide

---

<sup>435</sup> Matador. 2014. Entretien avec l'auteur. Pikine, Sénégal. 08.11.2014

<sup>436</sup> Le programme rassemble des musiciens de 19 à 35 ans provenant du monde entier aux États-Unis pendant un mois

de valoriser la langue wolof dans ses chansons, sous le conseil des autres artistes et musiciens qu'il a rencontrés et qui lui ont suggéré l'usage du wolof comme une façon de se différencier et de valoriser son origine.

L'aspect professionnalisant de ce séjour à l'étranger pour les deux artistes se fait sentir sur la façon dont les deux artistes sont perçus comme plus « professionnels » après leur retour des États-Unis. Nonybone de Da Blessed m'a par exemple répondu, quand je lui ai demandé de me parler des rappeuses au Sénégal, que peu de rappeuses étaient « assez balèzes », à l'exception d'« une jeune femme qui a eu l'occasion d'aller dans un concert aux États-Unis faire une tournée » qui est décrite comme étant « revenue avec juste un peu plus d'expérience »<sup>437</sup>. Il parlait de Toussa.

Pour Toussa, l'expérience OneBeat est présentée<sup>438</sup> à la fois comme une source d'inspiration pour mener à bien ces projets (« cet esprit de leadership et d'entrepreneuriat qui existait en moi qu'on a juste réveillé et que vraiment j'ai beaucoup aimé. C'est pourquoi à mon retour c'est ça qui m'a animé à pouvoir vraiment construire quelque chose pour sortir un produit »), une opportunité de créer des contacts professionnels et amicaux ailleurs dans le monde, sur lesquels elle compte investir pour promouvoir sa musique à l'international et se produire à l'étranger (« y a trois mois ou quatre mois en arrière y avait quelqu'un qui, qui était du Kenya qui devait aller en Égypte pour un concert c'est-à-dire que si j'étais disposée j'allais partir, ils m'ont contacté pour, pour vraiment bouger en Égypte pour faire un grand concert là-bas, tu vois donc c'est ça, c'est, c'est ce truc-là qui tourne. C'est-à-dire que les connaissances c'est ça qui fait sa richesse c'est-à-dire qu'il faut garder ces links pour que ça, ça tourne. »), et une nouvelle perspective sur sa musique.

Pour Amadou Fall Ba, comme pour PPS et Toussa, ce sont des séjours de moyenne durée (un mois à plusieurs mois) dans un même pays, financés par des programmes de coopération culturelle étrangers, qui leur ont permis de se professionnaliser. Les compétences acquises ailleurs ont alors été réinvesties au Sénégal dans la construction de studios et la mise en place de projets avec les partenaires rencontrés. Chez le producteur Ama Diop, la professionnalisation fait partie d'un processus au long court dans le cadre d'allers-retours fréquents entre deux destinations (le Sénégal et les États-Unis) qu'il investit de différentes façons.

#### 4. De la diversité des mobilités artistiques

J'ai souligné quel rôle la mobilité d'acteur.trice.s du rap sénégalais avait joué dans la consolidation de leurs carrières, en permettant à ces acteur.trice.s d'accroître leur notoriété et la légitimité de leur carrière artistique, en leur permettant de maintenir et de créer des réseaux qui facilitent l'obtention de financements au Sénégal et la réalisation de projets culturels, ou encore en apparaissant comme vecteur de « professionnalisation », par la mise en application au Sénégal de connaissances apprises ailleurs ou par la volonté des acteur.trice.s de changer leurs pratiques professionnelles en s'inspirant d'expériences vécues à l'étranger. Ces trois aspects, prestige, réseaux, professionnalisme, bien qu'ils aient été séparés par commodité de lecture, sont étroitement imbriqués. Le professionnalisme qui serait tiré de la mobilité est ainsi source de prestige, et le prestige associé à la mobilité fait apparaître les artistes ayant voyagé comme plus professionnels. D'autre part, c'est la notoriété et le professionnalisme reconnus, d'acteurs comme Amadou Fall Ba, Keyti et d'autres, qui leur permettent de se positionner au sein de réseaux qui fonctionnent « par recommandation », qui facilitent à leur tour d'autres mobilités et qui leur permettent, à leur tour, d'accroître leur notoriété

---

<sup>437</sup> Da Blessed. 2014. Entretien avec l'auteur. Thiaroye, Sénégal. 25.09.2014

<sup>438</sup> Toussa. 2014. Entretien avec l'auteur. Gédiawaye, Sénégal. 25.10.2014

dans le milieu et leur sentiment de professionnalisme, notamment par leur insertion au sein de réseaux professionnels à l'échelle locale, nationale, continentale et mondiale. L'accès à la mobilité est donc producteur d'inégalités sociales en ce qu'il détermine l'accès à des positions sociales et à des ressources, qui en retour facilitent les mobilités, et ainsi de suite, de manière semblable à ce qui a été décrit par Boltanski et Chiapello sur le rôle des mobilités dans l'entreprise capitaliste :

Les grands ne tiennent pas en place. Les petits restent sur place. C'est en se déplaçant que les grands créent de nouveaux liens. C'est en demeurant sur place que les petits perdent ceux de leurs liens qui sont, potentiellement, les plus profitables (processus d'exclusion) [...] Les autres se déplacent, on reste derrière. Finalement, on demeure seul, ou rattaché par des liens faibles au cœur du réseau. C'est pour cela que « l'exclusion » peut être envisagée comme un processus, c'est-à-dire comme un procès non intentionnel, ne supposant pas l'imputation à des êtres humains de la volonté d'en exclure d'autres de leur cercle. (Boltanski et Chiapello 2011 : 491)

Cependant, toutes les formes de mobilité ne se valent pas. Les mobilités circulatoires d'artistes comme Faada Freddy, les mobilités en « étoile » d'acteurs comme Amadou Fall, Keur Gui ou encore Keyti, et les mobilités pendulaires d'acteurs comme Ama Diop, n'impliquent ni les mêmes réseaux ni les mêmes conditions de voyage et n'entraînent pas non plus les mêmes conséquences sur la carrière et le statut social de ces « mobiles ». Les mobilités circulatoires de Faada Freddy, dans le cas du Gospel Journey Tour comme dans le cas des tournées internationales de Daara J Family, impliquent ainsi l'action d'acteurs qui planifient et organisent la mobilité. Cette organisation de la mobilité répond à des impératifs de rentabilité (comment rendre sa musique accessible au plus grand nombre de gens dans le moins de temps possible), auxquels répond le choix de certains lieux prestigieux (Olympia, Zénith) qui « marquent des passages (...) de l'anonymat à la notoriété » (Le Menestrel 2012 : 243). Le rap sénégalais, ou plutôt un de ses représentants, y rentre ainsi symboliquement dans une arène de reconnaissance internationale fondée sur une hiérarchie des lieux dans laquelle une scène européenne ou américaine a plus de valeurs qu'une scène sénégalaise ou africaine, indépendamment du revenu tiré par l'artiste de la prestation. Amadou Fall Ba se lamentait ainsi de fréquemment constater que des artistes préfèrent partir en Europe jouer gratuitement plutôt que de rester au Sénégal jouer contre rémunération. Le bénéfice symbolique de jouer à l'étranger surpasse ainsi, et de loin, un quelconque bénéfice matériel local.

La mobilité « en étoile » correspond quant à elle à une mobilité « par projets ». Selon différents projets, qui s'inscrivent dans différents réseaux, ses personnes peuvent être amenées à voyager de façon ponctuelle. Selon les différentes raisons qui motivent ces mobilités, les conditions de mobilité peuvent varier : tantôt ces acteurs peuvent profiter de bonnes conditions de mobilité (logement à l'hôtel, rémunération, prise en charge sur place), tantôt elles peuvent être plus précaires (problèmes administratifs pour obtenir le visa, problèmes de réservations d'hôtels, ou d'autres arrangements pour le logement) selon les ressources des réseaux mobilisés pour organiser ces voyages. Pour certains acteurs, ces mobilités sont assez fréquentes pour assurer des financements réguliers, tantôt ces mobilités sont plus ponctuelles. Plus ces mobilités sont fréquentes, ce qui découle de la quantité des réseaux dans lesquels ces acteurs s'insèrent, plus ces mobilités sont porteuses de prestige social et ont des conséquences sur le statut social. Chez Amadou Fall Ba, ces mobilités découlent de sa position d'intermédiaire entre les acteurs de la scène rap et les agences de coopération, ce qui le place dans une position de pouvoir incontournable sur la scène rap, en ce que c'est par lui que sont redistribuées différentes ressources, y compris des possibilités de mobilité pour d'autres artistes. Pour des artistes comme Keyti et Thiat de Keur Gui, les mobilités leur permettent de compter parmi les seuls artistes

qui peuvent gagner leur vie en ne s'adonnant qu'à leur activité artistique et de pouvoir échapper aux contraintes qui pèsent sur celle-ci au Sénégal.

La mobilité pendulaire, telle qu'on peut la rencontrer chez Ama Diop, mais aussi chez l'artiste Fata El Presidente, découle quant à elle de l'utilisation de réseaux personnels, mis à profit d'un projet professionnel, parfois assez précaire, et qui n'aboutit pas toujours à une reconnaissance locale, notamment quand le projet n'aboutit pas ou tarde à porter ses fruits.

Chez le producteur Ama Diop, les allers-retours entre les États-Unis et le Sénégal exigent par exemple des ajustements incessants :

(> Ama Diop) : Moi quand je reviens ici il me faut un mois ou deux mois je m'habitue encore. C'est comme quand tu es sur 10 et que tu repars à 0. C'est tout le temps comme ça. Tu viens un mois, deux mois, après tu te retrouves tu es dans le bain après tu fais les choses lentement. C'est comme ça. (rires) c'est comme ça. Non Sénégal ah, mais au début quand tu viens c'est fou. Waouh c'est fou tu te dis non je pourrais pas, je pourrais pas, mais un mois après, c'est comme ça.

(>Auteure) : À quoi tu dois te réhabituer ?

(> Ama Diop) : oui les choses vont lentement et ça te gêne plus. Trop lentement ! Tout est lent ! Les choses peuvent se faire en un jour, ils te prennent une semaine, deux semaines. Tu donnes des rendez-vous à 15 h, les gars ils viennent à 17 h. tu n'y peux rien. Tu n'y peux rien. C'est tout le temps comme ça. C'est fou hein ici. Et les gens ils ont l'habitude de fonctionner comme ça. Et ça les gêne pas. C'est bizarre (rires).<sup>439</sup>

Cette perception de lenteur donne au producteur l'impression que « les choses n'avancent pas », ce qui l'a amené à de nombreuses occasions à se questionner sur le choix de ne pas revenir au Sénégal :

(>Auteure) : mais quand tu me disais que tu en avais marre et tout et que tu voulais rentrer, tu penses qu'un jour tu vas vraiment plus revenir ?

(> Ama Diop) : je sais même plus. Ah ça se pourrait. Je sais même plus. Ah si ça n'avance pas. On essaie de faire les choses, mais si ça avance pas aussi, on va rester là-bas hein. Parce que tu peux pas tirer sur une chose et que ça vient jamais. On essaie de tirer les choses quoi au moins, mais au moins qu'on voie quelque chose. Au moins. Ça va donner le courage de pouvoir... parce qu'ici tu fais trop d'efforts, je sais pas si tu me comprends, tu fais trop d'efforts, trop d'efforts pour des résultats minimes. Alors que là-bas c'est le contraire. Là-bas c'est le contraire. Tu fais des efforts et puis tu, au moins tu vois ce que tu tires. Mais là tu tires tu vois jamais. C'est compliqué, c'est compliqué. Tu fais beaucoup d'efforts ici et les efforts là, ooh j'en ai fait trop, pour moi. J'en ai fait trop. C'est compliqué.<sup>440</sup>

Ces doutes sur le maintien de la mobilité pendulaire mettent en lumière des dynamiques de mobilité centrées sur l'évolution de la carrière professionnelle au Sénégal. En l'absence d'impact de ces « efforts » au Sénégal, le producteur envisage alors de « rester là-bas », aux États-Unis, là où de nouvelles opportunités lui sont offertes et où il a acquis de nouvelles habitudes professionnelles qui rendent difficilement supportables les habitudes sénégalaises, vécues en comparaison comme des contraintes qui pèsent sur son activité artistique au Sénégal.

Quand je le retrouve en juin 2018, Ama Diop me confie n'être retourné qu'une seule fois aux États-Unis depuis la dernière fois que je l'y ai vu, en septembre 2015. Il y serait retourné en novembre 2017, pour un séjour de 3 semaines. À l'aéroport, le douanier lui aurait demandé la raison de son absence : le producteur risque de perdre sa *green card* s'il ne retourne pas aux États-Unis dans un délai

<sup>439</sup> Ama Diop. 2014. Entretien avec l'auteur. Médina/Dakar, Sénégal. 10.12.2014

<sup>440</sup> Ibid.



de 2 ans<sup>441</sup>. La volonté d'Ama de garder la possibilité de faire des allers-retours entre les deux pays lui impose ainsi des mobilités afin de sauvegarder son statut aux États-Unis, des mobilités qu'il doit concilier avec les impératifs professionnels qui le retiennent au Sénégal. Pour obtenir la nationalité américaine et ne plus être soumis à cette obligation, le producteur devrait rester aux États-Unis pendant une période de 3 ans sans rentrer au Sénégal.

Chez Amadou Fall Ba aussi, la mobilité ne présente pas que des aspects positifs. Depuis le début de l'année, me confie-t-il en juin 2018, il n'a effectué que deux voyages. Il me dit aussi ne pas aimer prendre l'avion et être très fatigué durant ces voyages, notamment lorsqu'ils le mènent à voyager sur de très longues distances. Il pense freiner ces mobilités dans les années qui viennent parce, que me dit-il, il y a un moment où les expériences et les connaissances acquises à l'étranger doivent se concrétiser au Sénégal.

La mobilité apparaît ainsi comme une ressource pour des acteur.trice.s qui souhaitent développer leur activité au Sénégal, mais qui n'y trouvent pas encore toutes les possibilités pour pouvoir y vivre de leur musique, permettant ainsi à ceux qui y ont accès de consolider des positions sociales. Cependant, la plupart de ces acteurs se trouvent dans la position difficile de devoir effectuer des arbitrages entre partir et rester. Tandis que la mobilité leur permet de gagner leur vie et d'atteindre et de consolider un certain statut social, une certaine permanence au Sénégal est nécessaire pour conserver des liens avec les réseaux de la scène rap, illustrant ainsi comment mobilité et immobilité sont finalement les deux phases d'une même dynamique (Dahinden 2009). Par exemple, il a été démontré que, pour rester mobiles, il est nécessaire de pouvoir compter sur des liens locaux et d'être ancrés dans certaines localités pour être en mesure de voyager dans l'avenir (Moret 2017). Pour Schapendonk et Steel (2014), la liberté de voyager est aussi de façon inhérente liée à la possibilité de rester quelque part. Dans la prochaine et dernière partie de ce chapitre, il sera question d'aborder les défis rencontrés au Sénégal par les artistes dont la carrière est marquée par l'immobilité.

## De l'immobilité

### 1. Mobilité et Immobilité

Le « mobility turn » a affirmé la mobilité comme paradigme central des sociétés contemporaines. Cette affirmation de la mobilité comme normalité, si elle a permis de mettre le doigt sur des phénomènes ignorés auparavant, a paradoxalement occulté la permanence des situations d'immobilité. Les théoriciens du « mobility turn » ont alors entrepris de souligner comment les mobilités étaient le résultat de « relations sociales qui impliquent la production et la distribution du pouvoir », tout comme elles participent à produire de telles relations sociales (Cresswell 2006 : 4). J'ai souligné dans ce chapitre comment certains acteurs se situent, en partie grâce à leurs mobilités, au cœur de processus de distribution de pouvoir, tout comme ils ont pu accéder à cette mobilité grâce à leurs positions centrales dans les réseaux du rap sénégalais. Pour Frello (2008), cette réflexion amène aussi à questionner la constitution des immobilités ainsi que des formes différenciées et des significations hiérarchisées des mouvements, impliquant les représentations des « bonnes » et des « mauvaises » mobilités. Je montrerais, dans un prochain chapitre, que contrairement aux valeurs positives rattachées

---

<sup>441</sup> Le détenteur d'une *green card* peut quitter les États-Unis pour une période inférieure à 1 an. Au-delà d'un an, le détenteur doit faire une demande d'un permis de re-entrée ou re-entry permit avant de quitter le sol américain pour lui permettre de s'absenter hors du territoire américain pendant deux ans, à compter de sa date de délivrance. Cette demande doit se faire à partir du territoire américain. Source : us citizenship and Immigration Services (En ligne) <https://www.uscis.gov/green-card/after-green-card-granted>

à la mobilité, la migration, notamment quand elle est qualifiée de « clandestine », est représentée, par les acteurs de la scène rap galsen, comme une mauvaise façon d'entreprendre une mobilité.

Par ailleurs, toutes les personnes interrogées dans le cadre de cette recherche sont « mobiles » ou l'ont été d'une façon ou l'autre, si ce n'est par le déplacement physique à l'échelle urbaine, régionale, nationale, africaine ou internationale, du moins par le recours à l'imaginaire. Tout comme personne ne peut être perpétuellement en mouvement, certaines personnes font parfois aussi le choix de l'immobilité (à l'image de l'artiste PPS qui a décidé de rester dans sa ville d'origine, Rufisque, pour y installer son studio), ce qui ne veut pas dire qu'elles le restent indéfiniment. Mobilité et immobilité apparaissent ainsi comme des phases transitoires, qui se remplacent l'une l'autre, comme chez Schapendonk et Steel (2014). Selon Mincke et Kaufmann (2017), les critères selon lesquels des individus sont qualifiés de « mobiles » ou d'« immobiles » restent souvent incertains et la mobilité et l'immobilité sont pensées comme exclusives : peu de recherches envisagent comment un même individu, ou une entité, peuvent être à la fois mobiles et immobiles. Pour ces auteurs, la notion de mobilité repose sur une conception de l'espace comme entité matérielle, là où l'espace est avant tout le résultat d'un processus de spatialisation, compris comme « l'attribution et la caractérisation de positionnements aux objets considérés » (en ligne). La mobilité est alors conçue comme le franchissement de frontières. Or, les frontières ne sont que le résultat d'une certaine spatialisation de l'espace parmi d'autres possibles. Ainsi, le discours sur l'« exportation » a-t-il permis de mettre à jour les représentations associées à la mobilité physique vers l'Occident (Europe de l'Ouest et Amérique du Nord) comme la mobilité la plus prestigieuse, les autres échelles de mobilité étant rarement évoquées, et donc rendues invisibles. En d'autres mots, les conceptions de l'acteur « mobile » et de l'acteur « immobile » sont ancrées dans les représentations hiérarchisées du mouvement, et des espaces traversés, chez les acteurs concernés, tout en incarnant les deux faces d'une même médaille. En qualifiant certains artistes d'« immobiles », il s'agit donc de réfléchir à la façon dont certaines carrières peuvent être marquées par l'« immobilité », en ce que ces artistes ne sont pas parvenus à concrétiser un désir de mobilité ou en ce qu'ils se sont confrontés à des obstacles. À continuation, je présente différents exemples de ces « immobilités » au travers des carrières de différents groupes, avant de discuter des im(mobilités) du rap galsen au féminin.

## 2. « On a toujours été là »

Alien Zik est un collectif variable formé de 6 à 7 personnes : Rex T, rappeur et chanteur, Karismatik Dixaa, rappeur et producteur, Baryo, Diabolo, Shaheed Abdallah et Indice. À l'origine, les membres du groupe font partie de différents groupes créés à la fin des années 1990 dans le quartier des Parcelles Assainies. Baryo et Rex T font par exemple partie du groupe Escadron 113. Sous l'impulsion de Shaheed Abdallah, membre fondateur du groupe Soul Souly, ses différents rappeurs se regroupent au sein d'un collectif appelé le Zoo Squad, qui compte une vingtaine de membres. Au début des années 2000, le collectif est un des plus en vue : ils participent à la compilation *DK2000*, enregistrée par le studio Optimiste Productions, un des premiers studios de rap au Sénégal, dirigé par Safouane Pindra, et sont finalistes du concours « la nuit du rap », organisé par le Centre Culturel Français (cf. II, 4). Ils participent aussi à une compilation enregistrée par le label Nomadic Wax, un label américain fondé par Ben Herson qui a collaboré avec plusieurs artistes de rap sénégalais. Une année plus tard, en 2008, Zoo Squad laisse place à une poignée de membres qui fonde ensemble le studio Alien Zik. Le studio se trouve d'abord dans le quartier de HLM grand Yoff puis à la Patte d'oie, situé de l'autre côté de la route de l'aéroport, où je rencontre le groupe en compagnie de Fla The Ripper. Le studio est situé dans un immeuble à étages, dans un appartement de deux pièces, mais l'entourage du groupe

occupe déjà le couloir devant la porte de l'appartement. En allant vers le studio, où je rencontre cinq membres du groupe agglutinés sur le canapé qui fait face à la cabine d'enregistrement, je passe à côté d'une autre pièce, où plusieurs personnes sont étendues sur des matelas à terre, dans le noir, et semblent fumer. Ils m'offrent une place au milieu d'eux, sur le canapé, ce qui oblige deux personnes, dont Fla the Ripper, à rester debout dans le mince espace qui nous sépare de la cabine. Le groupe est regroupé au studio en préparation de la sortie de leur « pré-album », *Still Here* et du concert de lancement, qui aura lieu au Centre culturel Douta Seck moins d'un mois après notre rencontre. C'est le troisième projet musical du groupe, après la sortie de la mixtape [www.rap.com](http://www.rap.com) en 2009 et du double album *Beneen Planet* (« une autre planète ») en 2010. Ces références extraterrestres sont censées illustrer leur différence musicale « par rapport à ce qui se passe ici dans le hip-hop »<sup>442</sup>. Selon Karismatik Dixaa, les membres du groupe travaillent cette différence au niveau de la technique du flow davantage que sur le contenu des paroles, raison pour laquelle le style du groupe est souvent décrit comme « américain », un qualificatif qui s'applique aussi à leur présence scénique.



Photographie 13. Le groupe Alien Zik sur la scène du centre culturel Douta Seck. Dakar, décembre 2014

Le groupe promeut aussi un éclectisme musical et linguistique. L'album *Still here* contient par exemple la chanson « welcome to the jungle » qui contient un solo de guitare électrique. Ils rappent en français (Karismatik Dixaa), en anglais (Shaheed) et dans un wolof urbain mélangé à des mots en anglais et en français, ce qu'ils appellent « le multiplex ». Ces différents éléments, qui illustrent une attention portée sur la musique plutôt que sur le contenu, sont censés leur permettre de promouvoir une musique qui n'est pas « fermée ». L'objectif d'Alien Zik est ainsi de toucher le public le plus large possible :

---

<sup>442</sup> Alien Zik. 2014. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 03.12.2014

(>Rex T) : on a fait une musique hip-hop qui peut se consommer partout. Même si tu comprends pas les lyrics (paroles), on te met la zik (musique) automatiquement tu aimes. Avec le hip-hop, world music, acoustique, tout. Donc c'est normal qu'on essaie de faire, au moment où ça puisse atteindre le maximum de public. On peut pas se contenter de ce public-là (...) on veut que ça aille vers d'autres horizons. La musique elle est universelle.

(>Shaheed) : ça, tu le dis, la musique elle est universelle donc on doit mettre plus de créativité pour que ça voyage, on doit pas rester sur le terrain sénégalais seulement. Y'a les Japonais qui écoutent du son, les Chinois, un tas d'autres trucs là. Donc il faut bien faire les choses pour que ta musique puisse voyager.<sup>443</sup>

Ils partagent cette volonté d'« internationaliser » ou d'« ouvrir » leur musique avec d'autres artistes rencontrés dans cette recherche, tels que Da Blessed et Fla The Ripper. Aux oreilles d'un auditeur occidental, la musique de ces trois artistes est en effet plus accessible que celle d'autres artistes, en ce que les thèmes abordés sont développés dans des couplets en français ou en anglais sur la majorité des chansons, et agrémentés d'extraits de films populaires et de discours historiques. La manière d'aborder les thèmes se veut aussi universelle :

Nous, quand on choisit un thème, ou bien une musique, on focalise pas juste le public sénégalais. On focalise pas juste le public africain, mais notre message est worldwide parce que tu vois que dans ce monde où nous sommes, tu peux pas faire une chanson et tu dis que cette chanson va se limiter à Yoff ou à Grand-Yoff. Si tu sors quelque chose, ça passe par tout le monde. Donc c'est normal que y'a 50 % de nos messages, de notre cible c'est le public sénégalais, mais aussi partout dans le monde ce qui s'y passe. C'est pour cela un étranger comme toi peut écouter le son et s'y voir. Parce que y'a pas quelque chose qui se passe ici à Yoff et ne se passe pas en France, c'est toujours les mêmes problèmes. C'est juste que y'a les cultures qui différencient.<sup>444</sup>

Malgré cette volonté d'« ouverture », qui illustre la mobilité des références musicales, des sons, des représentations, des idées et des normes de la production musicale, par laquelle les membres du groupe se décrivent comme faisant partie d'un « village planétaire », les membres du groupe sont souvent moqués sous le prétexte qu'ils ne seraient connus que de « leur quartier ». De l'aveu du groupe, ils se sentent « incompris » au Sénégal, ce qu'ils expliquent par l'incapacité du public sénégalais à apprécier de la bonne musique, ainsi que par leur volonté d'« internationaliser » leur musique dans un contexte où les attentes du public consistent à vouloir la « sénégaliser ». Cependant, cette focalisation du groupe sur leur quartier, si elle ne se traduit pas dans la musique, s'exprime dans les réseaux de production du groupe. C'est ainsi essentiellement autour de la fréquentation du studio à la Patte d'oie que se structure le groupe, qui collabore fréquemment avec les mêmes artistes (Fla The Ripper, Double D, Da Blessed) qui comme eux, ne bénéficient pas d'une grande exposition dans les médias sénégalais. En dehors de ses collaborations, le groupe ne fréquente ni les membres des principales structures hip-hop au Sénégal ni les principaux partenaires pour l'organisation de concerts.

Cette absence de réseaux explique que malgré la volonté de s'adresser au plus grand public possible, les membres du groupe n'aient jamais eu l'opportunité de concrétiser leurs désirs de s'exporter par une mobilité physique internationale, comptant sur une mobilité virtuelle pour accéder à un public en dehors du Sénégal :

---

<sup>443</sup> Alien Zik. 2014. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 03.12.2014

<sup>444</sup> Op. Cit

(>Auteure) : et vous avez une expérience d'être ailleurs

(>Shaheed) : non.

(>Rex T) : on a toujours été là

(>Shaheed) : on a toujours été là, mais on a des idées à partager avec le monde

(>Rex T) : le monde est universel, t'as pas besoin de voyager pour savoir ce qu'il se passe<sup>445</sup>

Si la mobilité peut prendre plusieurs formes, le groupe réalisant ici une mobilité imaginaire, notamment grâce aux possibilités offertes par Internet, c'est bien la mobilité physique, notamment vers l'Occident, qui est valorisée, en ce qu'elle n'est possible qu'à la minorité perçue comme « la plus talentueuse » et qu'elle incarne des hiérarchies sociales entre le « haut » (traduction du terme wolof *ci kaw* qui désigne l'Occident) et le Sénégal. Cette hiérarchie est au cœur du constat effectué par Amadou Fall Ba, qui se désolait de ce que de nombreux artistes préféreraient saisir une opportunité de se produire en Europe sans être rémunérés, à celle de se produire au Sénégal en étant bien payés. Par ailleurs, la mobilité physique implique aussi un autre régime de visibilité de reconnaissance des artistes par un public étranger. C'est ainsi que le triomphe annoncé d'un artiste à l'étranger est illustré à grand renfort de vidéos et d'images, qui permettent d'amener la preuve d'un lien entre l'artiste sénégalais et un public étranger. Ce « succès » est aussi mis en scène par l'entremise de clips réalisés lors de concerts ou en affichant des photos de fans étrangers, ou de journalistes étrangers, avec leurs albums en main, évoquant le prestige tiré de l'association de l'artiste avec l'ailleurs. Comme mis en évidence par Le Menestrel (2012), ces liens établis avec le public étranger, même modestes, agissent comme un vecteur de légitimation de l'artiste, et à travers lui, de la musique rap au Sénégal dans son ensemble.

En adoptant le hip-hop, des groupes tels que Da Blessed et Alien Zik ont aussi à cœur de montrer leur connexion au monde (cf. II, 2). Cependant, comme le souligne Prothmann (2015a), disponibilité n'équivaut pas à accessibilité. Des désirs d'« exportation » qui ne peuvent être comblés mènent alors à la désillusion et à la frustration. Le processus de production de l'album de Fla The Ripper, *The Renaissance*, révèle les efforts entrepris par ces acteurs pour être à la « hauteur » de standards internationaux difficilement atteignables, et qui aboutissent à des résultats minimes dans la carrière des artistes :

L'album *The Renaissance* je l'ai fait ici. Dans ce même studio. Les gars à un niveau on devait masteriser l'album pour avoir une qualité standard, mais on a rencontré des difficultés quelque part parce qu'ici la plupart des studios n'ont pas des matériels de mastering, ça coûte très cher et ils masterisent avec des logiciels. Et au finish le produit a des pertes. Donc le son n'est pas au top. Donc nous on s'est dit comme nous on peut pas avoir ça ici, on est obligés d'aller là où on peut le trouver. Donc pour te dire on est coincés. On va pas dire « ouais on est des Africains, on va faire 100 % africain ». Si on peut avoir les bonnes choses on va aller ailleurs. Donc on est parti masteriser l'album en France (grâce à Mistamase, le producteur de l'album, qui habitait en France). Et on a vu que y'a les radios à l'international, si tes CD sont pas pressés, si tu graves les CD et que tu copies, tu imprimes des photos et tu colles dessus, et tu sors comme la plupart des artistes font ici, tu passes pas à la radio à l'international. Donc nous on s'est dit on va pas faire tout ce travail et être disqualifié juste par le support. Donc on va presser comme les albums qui sortent un peu... ça demandait du matos et on a misé sur le temps, on s'est donné les moyens. On avait pas une maison de disque derrière pour faire un album de cette qualité. Y'avais personne derrière. Donc on travaillait, on a enregistré ici, on a payé, on a... comment je vais dire, on a collecté le maximum

---

<sup>445</sup> Alien Zik. 2014. Entretien avec l'auteure. Dakar, Sénégal. 03.12.2014

d'argent, masteriser en France et presser notre album en France pour avoir cette qualité standard qui permettait d'être au même niveau que les artistes internationaux. (...) Même si on a pas des maisons de disque qui nous donnent des millions de dollars de budget, nous on se donne les moyens de faire les choses. Maintenant c'est vrai que notre culture on est à des années lumière, si on voit le niveau du rap sénégalais en général par rapport à nous, on se jette pas des fleurs, mais le constat se fait à l'œil nu. Il s'agit juste d'écouter, de voir le discours pour voir que c'est un peu différent. Maintenant, nous on sait que peut-être ils vont pas comprendre aujourd'hui, mais dans le temps, un jour, ils nous remercieront d'avoir eu cette vision, d'avoir pris les choses de l'avant quoi.<sup>446</sup>

Ayant l'impression d'avoir un public international à portée de main (ou plutôt à portée de clic), ces artistes ont du mal à expliquer ce qui les empêche de concrétiser leurs désirs d'« exportation ». C'est dans ce contexte que chaque marque d'appréciation de la part d'un auditeur occidental, y compris le mien, vient nourrir leur volonté de persévérer dans la voie qu'ils ont choisie.

Ces désirs d'être connectés au monde se confrontent aussi aux obstacles posés à la mobilité, parmi lesquels évidemment les difficultés à obtenir un visa, illustrées par les nombreuses expériences de refus de visa racontées par les artistes, et dont ils se défendent en présentant la capacité de voyager comme un droit qui devrait être accordé à tout le monde, et aux artistes en particulier. Mais par ailleurs, ces groupes peuvent aussi être pris dans une autre forme d'immobilité qui s'exprime par le sentiment de ne pas connaître d'avancement dans leur carrière artistique en restant dans un statut d'artiste « underground », album après album. La longueur du processus artistique (cf. II, 1) met aussi perpétuellement en question la continuation de l'activité artistique, qui dépend des ressources que ces artistes parviennent petit à petit à investir dans celle-ci. Cette impression d'immobilité est comparable à celle décrite par Prothmann (2015b) à propos de jeunes Sénégalais qui tentent, par l'adoption de modes de consommation, d'être des acteurs dans les processus de mondialisation, afin d'échapper à leur incapacité à obtenir un statut social plus reconnu, et à surpasser la marginalité dans laquelle ils se trouvent. L'« exportation » peut alors apparaître comme une façon de sortir de leur position marginale sur la scène rap, par l'acquisition du statut social de l'artiste qui a « réussi » et ainsi donner une nouvelle impulsion à la carrière artistique.

### 3. Genre et (im)mobilités

La plupart des exemples présentés ici, comme la plupart des personnes interrogées dans ma recherche (I, 1) concernent des hommes. Toussa est l'une des seules artistes féminines dont j'ai discuté ici les pratiques de mobilité, avec le groupe féminin Free Voices. Un autre exemple est celui de la slameuse et graffeuse Zeinixx qui s'est déjà déplacée à l'étranger dans le cadre d'expositions de graffiti et de concours de slam. Déesse Major a aussi effectué un séjour en France en 2017.

J'ai montré précédemment les difficultés rencontrées par les femmes dans les métiers du rap face à l'hégémonie masculine dans les réseaux de promotion, de diffusion, de production et d'écoute du rap au Sénégal, ainsi que l'importance du parrainage masculin (cf. II, 3). L'association Africulturban, qui soutient le programme Free Voices, est par exemple un acteur important de la mobilité des artistes, masculins comme féminins.

L'intérêt scientifique pour la présence des femmes en migration a permis de constater une féminisation de la migration, de rendre visible la présence de femmes là où elles étaient auparavant occultées et enfin de questionner la question des rapports de genre en migration (Catarino et Morokvasic 2005). Selon Hanson (2010), les recherches qui discutent des imbrications entre genre et

---

<sup>446</sup> Fla The Ripper, pendant Alien Zik. 2014. Entretien avec l'auteure. Dakar, Sénégal. 03.12.2014

mobilité sont divisées en deux axes : la mobilité comme moyen de discuter des rapports sociaux de genre et la façon dont les appartenances de genre modifient les pratiques de mobilité. Selon le premier axe de recherche, la mobilité se trouve au cœur de rapports de genre. La mobilité y est souvent perçue comme l'expression d'une émancipation des femmes qui peuvent quitter un espace « privé » pour conquérir l'espace « public ». Le deuxième axe de recherche, axé sur une sociologie des transports qui privilégie l'aspect quantitatif, a par exemple montré que les femmes ont davantage tendance à travailler dans un lieu qui se situe plus près de leur domicile que les hommes.

Le questionnement sur l'articulation entre les rapports de genre et la mobilité, sous-tendue par une connotation positive de la mobilité, tend ainsi à associer une mobilité plus fréquente des hommes et une immobilité plus fréquente des femmes à des dynamiques genrées de pouvoir, sans prendre en considération la façon dont ses mobilités et ses immobilités sont vécues (Hanson 2010). Moroni (2017), en envisageant la mobilité comme une « épreuve » qui se pose dans les choix de développement de la carrière artistique, est à même de souligner des différences entre hommes et femmes dans les mobilités effectuées dans le cadre de la pratique artistique. Dans la lignée des observations de Lipphardt (2012) sur les contraintes posées par les expériences d'hypermobilité des artistes, notamment sur l'organisation de la vie de couple et de famille, Moroni parle d'un « ancrage forcé des parcours féminins », découlant des arbitrages que les femmes sont le plus souvent amenées à effectuer entre vie familiale et opportunités professionnelles ouvertes par la mobilité. Elle conclut alors que la mobilité est un enjeu de discrimination sociale des femmes dans le monde de l'art.

Comme d'autres artistes masculins, les artistes féminines rencontrées (Moona, Déesse Major, Toussa) aspirent à voyager et à faire connaître leur musique à l'étranger. La totalité des femmes interrogées a d'ailleurs eu l'occasion de voyager hors du Sénégal au cours des 5 ans qu'a duré cette recherche. La différence majeure entre leurs mobilités et les mobilités observées chez d'autres acteurs masculins du rap au Sénégal a été la fréquence de ces mobilités, plus exceptionnelles chez les femmes. Cette exceptionnalité ne peut pas être expliquée, comme chez Moroni (2017), par leur vie familiale, puisqu'aucune des femmes interrogées n'est encore mariée et n'a d'enfants — j'ai souligné ailleurs la marginalisation de ces femmes sur le marché matrimonial à cause de la pratique du rap (II, 3).

Les discriminations qui empêchent les femmes d'être plus nombreuses dans les métiers du rap sont en réalité les mêmes que celles qui freinent leurs mobilités. Chez les femmes comme chez les hommes, l'immobilité est le résultat d'une marginalisation sur la scène rap sénégalaise. Néanmoins, parce que les femmes sont marginalisées sur la scène rap en tant que femmes, elles sont privées de certaines opportunités professionnelles, parmi lesquelles celles de voyager à l'étranger. Néanmoins, la mobilité — sociale et géographique à différentes échelles (urbaine, nationale, internationale) — permise à ces femmes par la pratique du rap, même si elle est moindre que pour les hommes, est vécue comme un moyen d'émancipation et non comme un facteur d'inégalité, d'autant plus dans un contexte sénégalais dans lequel la mobilité féminine autonome est stigmatisée (Mondain et Diagne 2013).

## Synthèse : Des (im)mobilités paradoxales

En juin 2018, je suis retournée au Sénégal pour assister au Festa 2H ainsi qu'au hip-hop Summit, organisés par l'association Africulturban. Le premier jour de mon séjour, je me suis rendue au hip-hop Summit pour m'exprimer lors d'un panel sur hip-hop et genre, auquel l'organisateur m'avait convié après que je l'aie sollicité dans le cadre d'un article sur le festival féminin Urban women week. À la lecture du titre d'un autre panel, intitulé « comment analyser, avec la mobilité des auteurs, la nouvelle géographie dans le hip-hop et les cultures urbaines ? », je me suis demandé si la mobilité des artistes, généralement assez peu discutée de façon publique au Sénégal, allait faire partie de la discussion.

L'introduction du panel, axée sur la migration clandestine et la présence d'un chargé de mission de l'Organisation Internationale des Migrations (OIM) m'ont rapidement signalé que ce n'allait pas être le cas. La discussion du panel a ainsi tourné autour du rôle que pouvaient jouer les artistes dans la dissuasion de la migration. Le chargé de mission de l'OIM souhaitait notamment mobiliser les artistes de rap pour sensibiliser les candidats à l'immigration en mettant l'accent sur l'élaboration d'un projet de société par le rap, donnant à ces personnes un autre objectif que celui de la migration. Les témoignages des artistes conviés à la table ronde, à l'image de Matador (cf III, 2), étaient censés montrer que l'on pouvait « réussir » en restant au Sénégal, sauf que, comme j'en discuterai avec Matador, les artistes cités en exemple avaient l'opportunité de se rendre en Europe autrement que par la voie illégale, ce qui contribuait justement à faire d'eux des modèles de réussite. Ces acteurs mobiles reconnaissent volontiers faire partie d'une minorité privilégiée parmi des acteurs du rap qui sont nombreux à aspirer à des expériences de vie à l'étranger.

Quelques jours après le Summit, je parlais à un acteur proche de Matador, dans les coulisses du Festa 2H. Originaire de Pikine, Matador l'avait pris sous son aile et le considérait comme un de ses enfants. Il connaissait l'artiste depuis de nombreuses années et travaillait au sein d'Africulturban.

En juin 2018, il me racontait les problèmes d'ordre amoureux qu'il avait connus depuis la dernière fois que nous nous étions vus, où il projetait de se marier. Le mariage n'était plus d'actualité suite à une rencontre qu'il avait eue avec une femme française, lors de l'un de ses déplacements en dehors de Dakar. Il avait aussi eu l'opportunité de se produire plusieurs fois en dehors du Sénégal, notamment au Mali et en Guinée, où il avait pu passer quelques mois. Il me raconta aussi son projet de quitter le Sénégal, une confidence qu'il me fit alors que personne n'était en mesure de nous entendre parler, puisqu'il ne l'avait pas encore annoncé à Matador ni aux autres membres d'Africulturban. Il avait rencontré une personne qui lui avait promis de lui trouver un contrat en France comme éducateur social et comptait partir après la sortie de l'album de Matador. Il me confiait aussi que cette envie était partagée par beaucoup de personnes parce que le rap au Sénégal « n'offrait pas de perspectives d'avenir ».

Le silence qui entoure le désir d'ailleurs de nombreux artistes, comme me le confirmera l'artiste Pul Art Bi (« au Sénégal 90 % des artistes qui font du hip-hop, qui font du rap, bon même s'ils le disent pas, c'est vrai que voilà quoi, c'est pour voyager<sup>447</sup> ») s'explique par les injonctions paradoxales des artistes de rap autour de la mobilité, entre attachement au Sénégal et conception de l'« exportation » comme réussite.

Aux yeux d'artistes tels que Matador, pour qui le rap se doit d'être engagé, la pratique du rap n'a de sens que si l'artiste voit son avenir au Sénégal. Cependant, c'est la possibilité d'être mobile, résultant de positions de pouvoir sur la scène du rap au Sénégal, qui leur permet de consolider une carrière d'artiste engagé. Il s'agit alors pour ces artistes de conserver un équilibre délicat entre

---

<sup>447</sup> Pul Art bi. 2017. Entretien avec l'auteur. Clichy, Île-de-France, France. 12.04.2017



permanence au Sénégal et mobilités régulières à l'étranger afin de ne pas perdre le contact avec le public sénégalais tout en profitant des ressources auxquelles la mobilité permet d'accéder. Pour résoudre ces tensions, les acteurs mobiles présentent souvent leurs mobilités comme étant au service du développement de la scène rap et cherchent à faciliter les mobilités d'autres acteurs autour d'eux. Les mobilités envisagées dans ce chapitre sont envisagées comme de « bonnes mobilités », à l'inverse de la migration, qui, comme je le discuterai dans le prochain chapitre, est conçue comme le fait d'« abandonner son pays ». Pour les « immobiles » néanmoins, la migration, documentée ou non documentée, peut représenter la façon la plus accessible de concrétiser un désir d'« exportation », alors même que, comme il en sera question, être artiste en migration induit des modalités très différentes de développement et de continuation de la pratique artistique.

## Chapitre 2 : Le rap galsen en migration

Dans ce chapitre, il sera question des artistes en migration, cette dernière étant conçue comme un déplacement perçu sur la longue durée et assorti d'une installation dans un espace situé en dehors des frontières sénégalaises.

Les thèmes « musique » et « migration » ont donné lieu à une diversité de recherches qui diffèrent sensiblement dans leurs objectifs. Aubert (2005) souligne le rôle des déplacements humains dans l'histoire de la musique moderne ainsi que le rôle des migrants en tant que « passeurs », permettant à leur musique de se transformer et de transformer la perception portée sur eux. Chez d'autres auteurs, l'articulation entre musique et migration est un appel à prendre en compte un domaine encore largement inexploré (Martiniello 2015), à savoir l'étude des expressions artistiques en migration. Pour Martiniello (2005), il s'agit d'affirmer le rôle important de l'art dans la vie quotidienne de migrants, encore majoritairement perçus sous la figure du « travailleur ». Martiniello et al. (2009) consacrent notamment un numéro de la *Revue Européenne des Migrations Internationales* aux formes théâtrales, musicales, poétiques, littéraires et plastiques qui sont l'œuvre de personnes ou de milieux artistiques en circulation. Martiniello et Lafleur (2008) appellent à prendre en compte les productions artistiques et culturelles dans les expressions politiques des migrants. Les fêtes en contexte migratoire ont par exemple constitué un terrain privilégié pour envisager le rôle des expressions artistiques et culturelles dans les revendications politiques ou les représentations des minorités (Salzbrunn 2014a, 2017). Plusieurs auteurs ont aussi souligné le rôle des migrants dans la transformation de la vie culturelle dans les pays d'accueil (Winders 2006 sur le « Paris africain »), notamment au travers d'initiatives singulières (telles que la création par Mamadou Konté du Festival Africafête racontée par Waberi [2010]).

Chez Bailly et Collyer (2006), l'articulation entre musique et migration les mène à mettre en lumière le rôle joué par la musique dans l'expression des sentiments d'appartenance des migrants et le rattachement à une « communauté ». Les productions musicales, en tant que moyen d'expression des expériences vécues par leurs auteurs et porteuses de représentations (Martin 2000), permettent aussi de renseigner sur la production d'imaginaires migratoires (cf. III, 3).

Toute une série de recherches envisage aussi les stratégies utilisées par les artistes pour continuer à faire de la musique en contexte migratoire dans différents contextes, notamment par la négociation de catégories d'appartenance dans leurs activités professionnelles (Gibert 2011 ; Gibert et Kiwan 2016 ; Rastas et Seye 2015). Sébastien Lagrave, directeur du festival Africolor, discute de certaines difficultés rencontrées par les artistes africains en migration, dans un entretien avec Gaulier (2015) : la « blessure narcissique » résultant de la déclassification du musicien en contexte de migration, des situations professionnelles et familiales compliquées, le manque de reconnaissance et la stigmatisation, des éléments qui résonneront en partie avec les expériences qui seront décrites ici. Dans la lignée de ces recherches, je m'intéresserais dans ce chapitre aux stratégies utilisées par des artistes et groupes de rap pour tenter de continuer à faire de la musique rap sénégalaise à l'étranger ainsi que les modalités de consécration, de notoriété et de reconnaissance qui émergent en migration.

Si les membres du groupe Wagëblë, installés à l'étranger depuis une dizaine d'années, parviennent à continuer à produire de la musique en tant qu'indépendants, des artistes comme Goormak, Pul Art Bi et OnePac, récemment installés en Europe après leur mariage avec une femme européenne, se posent des questions quant aux stratégies à adopter pour poursuivre leurs activités musicales. Pour finir, les artistes Neega Mass et Gladiat'Or, installés à Paris depuis une dizaine d'années tentent de concilier leurs carrières artistiques en France et au Sénégal. Ces différentes

trajectoires permettent de souligner le rôle du contexte des pays d'accueil, des circonstances de la migration et des réseaux sociaux locaux et transnationaux dans la poursuite des activités artistiques en migration.

Dans une deuxième partie, je m'intéresserais aux trajectoires d'artistes de retour au Sénégal après une période d'absence à l'étranger (Matador, Simon, Moulaye, African King) pour envisager dans quelles circonstances et avec quelles conséquences les retours des artistes au Sénégal s'accomplissent et comprendre l'impact des retours dans les carrières artistiques.

## Faire du rap sénégalais en migration

### 1. Wagëblë : une trajectoire migratoire réussie ?

#### 1.1. De Dakar à Oslo

Wagëblë est un groupe formé par les rappeurs Waterflow et Eyewitness. Selon ses membres, le groupe Wagëblë, fondé en 1997, est l'un des premiers groupes à s'être distingué tout en étant de la banlieue, avant le groupe Rap'adio. Ils sont tous les deux originaires du quartier de Thiaroye, dans le département de Pikine. Le quartier de Thiaroye est connu pour abriter un camp militaire, dans lequel a eu lieu le massacre dit de Thiaroye en 1944 (cf. III, 3). Waterflow parle de Thiaroye comme d'un « ghetto » : ancien village de pêcheurs devenu quartier de « banlieue » populaire, le taux de chômage, notamment des jeunes, y est très élevé, et la plupart des habitants du quartier doivent se déplacer à Dakar pour y travailler.

Les deux membres se sont connus au Lycée Lamine Gueye (ancien lycée Van Vollenhoven), un lycée public, mais à la réputation prestigieuse, situé dans le quartier du plateau, qui accueille des élèves des parcelles Assainies et de Thiaroye, acheminés par bus au lycée. Ils forment un premier groupe avec deux autres rappeurs, Bugone et Membola, avant que ces derniers ne le quittent. Bugone et Membola sont ensuite partis à l'étranger, l'un pour les États-Unis, l'autre pour la France<sup>448</sup>. À leurs débuts, les deux rappeurs s'expriment en anglais, par imitation des rappeurs qu'ils écoutent. Progressivement, ils adoptent les langues qu'ils utiliseront majoritairement par la suite : le wolof pour Waterflow et le français pour Eyewitness. Wagëblë, qui signifie « du ghetto » (« wa » signifiant « du groupe de » et « gëblë » pour « ghetto ») est aussi l'acronyme de *Wax Aduna Geddu Ettu Baatin Lemu Èlek*, qui signifie, en wolof, le lieu où les gens se réunissent pour parler des problèmes rencontrés. Comme leur nom le laisse supposer, le groupe s'inscrit dans la mouvance « hardcore » en utilisant le rap comme un instrument pour faire entendre « la voix des sans-voix<sup>449</sup> ». Les membres du groupe sont *Baye Fall*, disciples de Ibrahima Fall, lui-même disciple du fondateur du mouridisme, Cheikh Ahmadou Bamba (cf. II, 3). Cette appartenance Baye Fall se traduit chez les membres par une certaine apparence physique (le port de *dreadlocks* pour Eyewitness, Waterflow s'étant rasé le crâne il y a quelques années), une certaine philosophie (le rap se doit pour eux de véhiculer un message positif et optimiste) et une affinité avec le genre musical reggae<sup>450</sup>.

En 1999, le groupe fait la connaissance de Ben Herson, un étudiant américain en Bachelor d'anthropologie et d'études africaines. Ben Herson, qui est par ailleurs joueur de batterie, souhaite convaincre des producteurs étrangers de signer des groupes de rap sénégalais. N'y parvenant pas, il

---

<sup>448</sup> Ici, la séparation du groupe est antérieure au départ de ces deux anciens membres. Je ne connais pas la raison de leur séparation.

<sup>449</sup> Je rappelle en Partie II chapitre 3 comment les rappeurs sénégalais dits « hardcore » construisent leur « engagement musical » comme le fait d'utiliser leur média, la musique, pour faire entendre les voix des populations qui ne seraient pas, selon eux, écoutées par les décideurs politiques et plus largement, seraient inaudibles dans le système mondialisé.

<sup>450</sup> Au sujet des liens entre musique reggae et Bayefallisme, voir Savishinsky (1994).

fonde alors sa propre entreprise, *Nomadic Wax*<sup>451</sup> (*wax* signifiant « parler » en wolof, le nom de l'entreprise peut se traduire par « le parler nomade »).

C'est finalement le producteur norvégien Tom Roger qui signe le groupe à son label Two Thou Entertainment. Selon Eyewitness, le producteur serait venu au Sénégal pour repérer de jeunes talents. Alors qu'il fait passer des auditions à plusieurs groupes dans un studio d'enregistrement, les membres du groupe se font remarquer par le producteur, alors même que le propriétaire du studio émet quelques réserves quant à leur laisser la possibilité de passer les auditions. Selon une autre version, celle du sénégalais Birame Diouf, tel qu'il l'a présenté à la conférence de presse lançant les activités de la célébration des 30 ans du hip-hop galsen en 2018 pour mettre en valeur le rôle de la connexion norvégienne dans l'histoire du rap sénégalais, c'est lui qui aurait présenté le groupe aux membres du label norvégien, et notamment à celui qui deviendra leur manager, Fred Russel. Cette version permettrait aussi de mettre en lumière le rôle des migrants sénégalais dans l'établissement de réseaux entre le Sénégal et les différents pays de destination des artistes. Selon cette deuxième version, Birame Diouf habitait en Norvège à partir de 1986 grâce à l'obtention d'une bourse d'études et y a travaillé ensuite comme directeur d'un centre de jeunesse. Birame Diouf retourne ensuite au Sénégal entre 1998 et 2005. En 1998, il croise à Dakar l'un des jeunes dont il s'occupait au centre de jeunesse, un Norvégien qui était venu se « ressourcer » au Sénégal après un passage à vide. Birame Diouf aurait alors mis en contact Fred Russel, ce jeune norvégien, amateur de hip-hop, avec des rappeurs sénégalais, dont Wagëblë. Après les avoir entendus, le jeune convînt le producteur norvégien du label Thou Two Entertainment de produire leur premier album *Rap New Generation*.

L'album, enregistré à Dakar, sort en 2003 et connaît un immense succès. Le groupe se produit d'abord au sein du hip-hop Rally Oslo Dakar, un festival organisé à Dakar avec le soutien du consulat de Norvège à Dakar, l'Ambassade des États-Unis et l'Ambassade du Kenya avant de partir en tournée nationale. Leur deuxième album, *Senegal*, toujours enregistré par Thou Two Entertainment, est enregistré en Norvège et sort en 2005. Le groupe collabore notamment avec des artistes norvégiens d'origine kenyane sur des titres qui parlent de l'Occident, par exemple sur la chanson « Babylon ». L'album reçoit des récompenses aux hip-hop Awards sénégalais et le groupe part en tournée internationale aux États-Unis, en Norvège, en Suisse, en Suède, en France, en Gambie et en Guinée. La rencontre de Wagëblë avec des producteurs norvégiens est ce qui a permis au groupe de lancer leur carrière nationale et internationale, ainsi que de voyager dans de nombreux pays. Néanmoins, d'autres éléments entrent en jeu pour comprendre l'installation des membres du groupe à l'étranger.

## 1.2. Leur installation aux États-Unis et en Suisse

Entre 2002 et 2005, pendant la période d'enregistrement de leurs deux albums et les tournées réalisées à l'étranger, le groupe voyage beaucoup, en retournant au Sénégal tous les 6 mois. Selon Waterflow, c'est en 2005 que les membres du groupe quittent le Sénégal pour s'installer de façon plus durable à l'étranger. Si Eyewitness s'installe très vite en Suisse après un court passage en Norvège — lorsque je le rencontre en 2014 il me dit être en Suisse depuis 10 ans —, Waterflow vit d'abord quelques mois en Suisse avec Eyewitness puis en Norvège avec des retours fréquents au Sénégal avant de s'installer aux États-Unis quelques années plus tard.

C'est aux États-Unis qu'il rencontre sa future-femme qui tombe enceinte de lui. Pendant sa grossesse, Waterflow est au Sénégal pour monter le premier site Internet consacré au rap sénégalais,

---

<sup>451</sup> Nomadic Wax a depuis lors produit plusieurs compilations de rap impliquant des artistes de rap du monde entier, disponibles sur internet, <https://nomadicwax.bandcamp.com/>

le site Kingsize.sn. Le site avait pour objectif de mettre de jeunes artistes sénégalais en contact avec des producteurs étrangers. Waterflow reste au Sénégal pendant un peu plus d'une année avant de retourner aux États-Unis, quelques mois après la naissance de sa fille. Il s'installe alors de façon définitive aux États-Unis. Le site de Waterflow, sur lequel travaillait le journaliste sénégalais Black Milk avant de travailler pour rapdjolof.com, a fermé quelques années après son départ. Cette fermeture, sans être surprenante<sup>452</sup>, montre la difficulté pour le groupe de maintenir une activité au Sénégal tout en étant à l'étranger. C'est que Waterflow, avec ses nouvelles responsabilités familiales, a dû chercher une nouvelle activité stable aux États-Unis. Il est devenu manager dans un restaurant belge. Cette activité professionnelle ainsi que la distance géographique entre Waterflow et Eyewitness explique que le troisième album du groupe, *Message of Hope*, ne sorte qu'en 2011.

Cette installation dans un nouveau pays n'entraîne pas pour autant la fin des mobilités du groupe entre 2005 et 2011. En 2008, ils enregistrent une partie du futur album en Norvège et font quelques dates, comme lors de la Norway Cup, un tournoi junior de football international. En 2009, le groupe est invité par Ben Herson dans le cadre d'une tournée de présentations dans des universités américaines du documentaire *Democracy in Dakar*. Tourné par l'équipe de Nomadic Wax à la veille des élections présidentielles de 2007, le documentaire questionne notamment des artistes de rap sur la situation politique du Sénégal. Les membres de Wagëblë sont invités à des conférences suivies de concerts, de manière analogue à d'autres événements auxquels j'ai assisté dans le cadre de ce travail (cf. III, 1). La connexion avec Nomadic Wax se traduit aussi par l'enregistrement de clips vidéo aux États-Unis<sup>453</sup> — comme pour la chanson « Come Back », dont le clip est tourné à New York — et par la participation du groupe au Trinity College International Festival en 2010. Ce festival international de hip-hop, auquel ont participé de nombreux rappeurs sénégalais, a été créé en 2006 par Ben Herson, Magee McIlvaine et Jason Azevedo, anciens étudiants de Trinity College. Selon le site du festival : « Le festival a été créé pour promouvoir une entente internationale et le développement d'une communauté par le hip-hop » (ma traduction<sup>454</sup>). Le festival est un lieu de rencontre fréquent entre rappeurs sénégalais<sup>455</sup> et rappeurs d'autres pays. L'édition 2010 du festival a par exemple permis à Wagëblë de rencontrer l'invité d'honneur du festival et pionnier du rap conscient américain KRS-One. En 2009 et 2010, le groupe donne une série de concerts en Europe et aux États-Unis et enregistre quelques chansons pour leur prochain album.

La vie de Eyewitness se partage entre Lausanne, où il vit et travaille, les États-Unis où il va fréquemment rendre visite à Waterflow (pour des tournages de clips, des concerts, des enregistrements de chansons) et la Norvège, où il enregistre encore quelques chansons avec le label Two Thou Entertainment. Waterflow, lui, reste plutôt aux États-Unis où il est fréquemment invité à parler dans des festivals de hip-hop<sup>456</sup>.

La migration des membres du groupe intervient à l'interface de raisons professionnelles, artistiques et familiales. Les réseaux constitués depuis le Sénégal, notamment avec Nomadic Wax, permettent au groupe de multiplier les mobilités nécessaires à la continuation de ses activités artistiques, notamment chez Eyewitness qui ne bénéficie pas comme Waterflow de vivre dans un pays

---

<sup>452</sup> Le dernier exemple en date est le site senlyrics.com qui compilait les transcriptions de nombreuses chansons de rap sénégalaises.

<sup>453</sup> De nombreux artistes de rap sénégalais ont enregistré des vidéos aux États-Unis, grâce à Nomadic Wax, dont Wagëblë, PPS, Keur Gui et Gokh-bi system.

Voir par exemple en ligne : [https://www.youtube.com/watch?v=Q\\_HlmiQEMQ0&list=PLPzV5pPIN9vBzwx5yxUWSrykgGdjBBGey](https://www.youtube.com/watch?v=Q_HlmiQEMQ0&list=PLPzV5pPIN9vBzwx5yxUWSrykgGdjBBGey)

<sup>454</sup> Citation originale : The festival was designed to promote international understanding and community development through hip-hop. »

<sup>455</sup> Le groupe de rap Keur Gui s'est aussi produit dans ce festival.

<sup>456</sup> En 2009, Waterflow participe à une conférence sur les racines africaines communes du rap et du reggae, dans le cadre de la promotion du projet musical commun du rappeur américain Nas et du reggaeman jamaïcain Damian Marley, fils de Bob Marley, l'album *Distant relatives*. Cependant, Waterflow n'a pas participé à l'album.

marqué par une forte industrie culturelle hip-hop. Avec la sortie de leur nouvel album en 2011, Wagëblë décide cependant de donner une autre tournure à leur carrière en créant le label Nubian Spirit.

### 1.3. La création du label Nubian Spirit

Fin 2011, le groupe sort le nouvel album *Message of Hope* sur le nouveau label indépendant Nubian spirit, même si quelques chansons sont toujours produites par Tom Roger. Selon Waterflow, si les relations avec leurs anciens producteurs ont toujours été et restent d'abord amicales, la création de leur propre label ne devant pas être interprétée comme une rupture avec leurs anciens partenaires, le choix de devenir indépendant s'explique par une volonté d'autonomisation et de prise en main de leurs propres destins. Waterflow et Eyewitness vivent aujourd'hui éloignés de leurs anciens producteurs et ce nouveau statut d'indépendants change la manière dont le groupe envisage la mobilité :

On avait les producteurs norvégiens, pour trouver des concerts y'avais des gens qui étaient spécialisés, qui faisaient ça spécifiquement suivant où on travaille. Peut-être y'a quelqu'un qui t'appelle, ouais ton billet c'est déjà acheté là maintenant faut aller prendre ton passeport. Peut-être y'a même un gars qui va t'amener à l'aéroport. Nous on fait tout nous-mêmes, on achète nos billets, on est des businessmen, on est des managers, on est les producteurs et on est les photographes on est les PR (public relations, soit relations publiques), on est tout le monde. (...) (Il s'agit de) pas juste dépendre que les autres (...) qui t'appellent à Dakar, qui te disent « ouais on a trouvé un concert à Paris, les billets sont déjà dans ton mail », tu prends ton sac, tu vas faire ton concert. Deux semaines, tu reviens à Dakar pis tu vas boire du thé, aller à un petit concert, trouver une autre chance d'aller là. Non. Nous on s'est dit on t'aide à développer des ailes, après c'est à toi de voler. (...) Cette liberté c'est beau. C'est immense. Y'a personne qui va te dire fais ta musique comme ça ou ouais si tu viens en Europe tu vas rester dans un petit hôtel.<sup>457</sup>

La création du label parachève ainsi une volonté entrepreneuriale. À partir de cet instant, Waterflow et Eyewitness prennent en main la gestion de toutes les activités autour de la production de leur musique : production de la musique, enregistrement, mixage, mais aussi design des pochettes d'albums, management des concerts, logistique, réalisation des vidéos, développement d'une marque de vêtements. Les deux artistes montent leurs propres studios, un home studio aux États-Unis chez Waterflow, un studio professionnel en Suisse, qui se concrétise en 2016. Ils y produisent aussi des artistes de différentes nationalités. Le titre de l'album *Message of Hope* symbolise l'accès du groupe comme incarnation d'un message d'espoir : celui d'avoir réussi en migration, celui d'avoir réussi par leurs propres moyens. Ce message c'est aussi la réussite d'une trajectoire de vie, partie « de rien, des endroits les plus pauvres »<sup>458</sup> et d'avoir utilisé ce qu'ils avaient à disposition pour « être là où on est maintenant »<sup>459</sup>.

Cette indépendance se traduit aussi, comme le montre la citation précédente, par le fait de voyager là où ils le veulent et de pouvoir choisir les conditions du voyage (les conditions de vol, mais aussi les conditions d'arrivée dans le pays avec location d'une voiture et d'un appartement ont été parmi les éléments cités par Waterflow). À l'inverse des discours des acteurs mobiles (cf. III, 1), chez Waterflow la migration est connotée de façon positive, car elle symbolise une sortie de la situation d'attente<sup>460</sup> que constituerait la période de temps ayant lieu entre deux mobilités. La migration devient ici synonyme de liberté et d'émancipation.

---

<sup>457</sup> Waterflow (Wagëblë). 2015. Entretien avec l'auteur. Washington, États-Unis. 01.10.2015

<sup>458</sup> Waterflow (Wagëblë). 2015. Entretien avec l'auteur. Washington, États-Unis. 01.10.2015

<sup>459</sup> Ibid.

<sup>460</sup> Waterflow mentionne le fait de boire le thé, une activité généralement liée à la pratique de « tuer le temps », cf. p. 181

À l'inverse de nombreux artistes de rap rencontré.e.s au Sénégal selon lequel.le.s le fait de gérer tous les aspects logistiques de leurs activités était une contrainte pesant sur leur activité artistique (II, 1), les membres de Wagëblë ont fait la démarche inverse afin que leurs carrières artistiques puissent s'adapter à leurs nouvelles vies en contexte de migration. L'installation dans les pays de résidence leur a permis d'accumuler les ressources financières et administratives — Eyewitness a obtenu la nationalité suisse et Waterflow la nationalité américaine — pour être mobiles, une mobilité mise au service de leurs activités artistiques et à l'existence même du groupe par-delà les frontières. Ainsi, bien que les membres restent connectés sur Internet, Eyewitness rend souvent visite à Waterflow, notamment durant la phase de promotion, d'enregistrement des vidéo-clips et d'enregistrement des albums.

#### 1.4. Wagëblë, « citoyens du monde » ?

En revanche, cette mobilité s'effectue peu en direction du Sénégal. Entre le moment d'installation dans leurs pays respectifs et leur séjour au Sénégal fin 2016 dans le cadre de la promotion de leur nouvel album, les membres du groupe ne sont retournés au Sénégal que deux fois pour Waterflow, trois fois pour Eyewitness. En 2010, le groupe participe au Festival mondial des Arts nègres qui a lieu à Dakar. Selon le journaliste et blogueur Black Milk du site Rapdjolof.com, le public n'apprécie guère la prestation et les plus jeunes ne connaissent pas le groupe. Selon une interview réalisée par les membres du groupe (senerap 2011), cette venue au Sénégal devait s'accompagner d'une tournée et de la sortie du nouvel album *Message of Hope*, qui ne sortira finalement que fin 2011. Toujours selon cette interview, le groupe aurait placé sa confiance sur les mauvaises personnes pour assurer cette tournée. Par conséquent, le groupe aurait préféré reporter la tournée, qui n'a finalement pas eu lieu.

Des problématiques semblables — le fait d'avoir fait confiance aux mauvaises personnes — ont été vécues par d'autres Sénégalais vivant à l'étranger lorsqu'ils ont tenté d'organiser des événements musicaux au Sénégal. Ces difficultés soulignent le rôle des réseaux dans la réalisation des activités artistiques au Sénégal, des réseaux dans lesquels les migrants, même lorsqu'ils sont d'anciennes célébrités locales, ne sont plus insérés lorsqu'ils retournent au Sénégal après une trop longue absence. La littérature scientifique sur les retours des migrants met rarement en lumière la façon dont ils sont accueillis dans la société d'origine, un élément que je développe plus loin.

Suite à cet échec, Eyewitness ne retournera au Sénégal qu'en 2013 pour filmer le vidéo-clip de la chanson « *Diambar* » (« le guerrier ») du groupe Da Blessed, dont l'un des membres, Nonybone, aujourd'hui parti en Autriche pour se marier avec une Autrichienne rencontrée au Sénégal, est le petit frère de Eyewitness. Eyewitness en profite aussi pour rencontrer des artistes locaux (dont le rappeur PPS, ami du groupe Da Blessed), pour s'exprimer dans des médias, mais aussi pour rendre visite à la famille et mener des activités associatives, notamment à destination de jeunes de son ancien quartier (distribution de matériel scolaire et concerts). En 2014, alors que je suis au Sénégal, le groupe Da Blessed m'informe de la venue de Wagëblë en fin d'année pour une série de concerts. Finalement, ce n'est que fin 2016 que Wagëblë participe à la remise des prix des hip-hop Awards, avant la sortie de leur nouvel album qui devrait s'appeler *Witness the Flow* (« sois témoin du flow », et jeu de mots sur les noms d'artistes des deux rappeurs). Sur la scène de la cérémonie de remise de prix, le groupe joue ses chansons les plus connues, issues de leurs deux premiers albums, pour tenter de se reconnecter avec le public sénégalais. En effet, selon les dires du producteur Ama Diop, les artistes qui migrent à l'étranger, géographiquement distant du public sénégalais, ont tendance à se faire oublier face à la concurrence que représentent des artistes locaux qui diffusent au moyen d'Internet, et souvent gratuitement, une grande quantité de chansons et se font ensuite connaître principalement à travers

leurs concerts. Cet élément d'« oubli » par la distance géographique a été mentionné dans la plupart des témoignages recueillis auprès des artistes de rap sénégalais ayant migré, mais Wagëblë est un exemple assez emblématique de ce problème. Tout en continuant à faire de la musique, Wagëblë est largement reconnu par les auditeurs de rap plus âgés comme des pionniers du rap galsen, tandis qu'ils sont inconnus parmi les auditeurs les plus jeunes. C'est cet écart qui permet de poser la migration comme explicative de leur oubli.

Selon un autre fan, rencontré lors d'un concert de rap sénégalais en France, le problème de Wagëblë est d'avoir changé sa musique avec la migration. Interrogé sur sa relation avec le public sénégalais, Waterflow me confie ne pas concevoir sa musique comme destinée à un public en particulier. Ne dépendant pas de leur musique pour vivre, les membres du groupe ne cherchent pas à atteindre un public spécifique ou à correspondre aux caractéristiques d'une musique définie comme du « rap sénégalais » (II, 2), démarche décrite par Waterflow comme une fermeture :

Si tu es sénégalais, tu te dis je fais du rap sénégalais, un rap qui est juste concentré sur la culture sénégalaise, qui parle que des problèmes des Sénégalais. Donc voilà, tu te fermes. Alors que le rap, dans son essence, c'est une culture universelle.<sup>461</sup>

Waterflow explique cette « fermeture » du rap galsen comme étant liée à un certain rapport au monde :

Donc pour moi y'a une peur de se perdre dans le monde, de se perdre dans d'autres cultures, y'a une peur de mélanger des cultures des autres ou bien mélanger les autres dans ce que tu fais.<sup>462</sup>

Waterflow, et donc le groupe Wagëblë à travers lui, est un artiste qui projette son travail artistique dans une culture universelle du rap, qui traverse les frontières et n'a pas peur de « se mélanger ». L'universalité revendiquée de la musique hip-hop rentre en contradiction avec l'existence d'une scène musicale revendiquée comme locale, car cette localité, parce qu'elle doit se définir, entraîne des processus de fermeture et de différenciation (II, 2). En parlant ainsi de la scène rap sénégalaise, Waterflow adresse aussi son propre rapport au Sénégal et au monde, non sans avoir acquis une distance critique qui lui fait reconsidérer sa capacité de s'adresser, désormais, à ce public local, avec ses expériences et son vécu d'aujourd'hui.

Pour autant, Waterflow se définit toujours comme un rappeur sénégalais : son origine, « c'est dans mon *DNA* (ADN en anglais), mais ça détermine pas où je vais vivre toute ma vie »<sup>463</sup>, me dit-il. S'il continue à rapper en wolof, m'explique-t-il, ce n'est pas pour revendiquer l'usage d'une langue locale, qu'il me confie parler assez peu dans son quotidien et dont il dit se sentir dépassé par les transformations actuelles, mais pour articuler des messages en direction de la population sénégalaise, et peut-être aussi parce qu'il a pris l'habitude d'écrire ses raps en wolof. Pour autant, Waterflow ne se conçoit pas non plus comme un citoyen américain. Étant venu s'installer aux États-Unis « juste pour la famille » et se déplaçant au gré du travail (« je vais là où y'a le boulot »), Waterflow se considère comme un être mobile pour lequel les frontières n'existent pas : « J'ai pas cette philosophie de pays. Pour moi on est des humains, pis on vit dans un monde », me dit-il.

Les propos de Waterflow ne coïncident pas avec la vision classique du migrant transnational, situé entre l'« ici » et l'« ailleurs ». Sa forte mobilité dans le cadre artistique, malgré l'installation de sa résidence principale aux États-Unis, sa vie de famille et son travail fixe aux États-Unis, le mène

---

<sup>461</sup> Waterflow (Wagëblë). 2015. Entretien avec l'auteur. Washington, Etats-Unis. 01.10.2015

<sup>462</sup> Ibid.

<sup>463</sup> Ibid.



davantage à se définir comme un « citoyen du monde ». Chez Waterflow, cette inscription comme artiste qui a voyagé lui permet de se différencier de rappeurs sénégalais qu'il qualifie de « fermés » sur le monde, selon une vision du cosmopolitisme qui se définit comme une ouverture sur les autres et un intérêt particulier pour la diversité culturelle, tout en reproduisant des distinctions de classe, entre individus « ouverts » sur le monde et individus « fermés », analogues aux distinctions entre dominants et dominés (Fridman et Ollivier 2004).

Beck et Sznaider (2006) parlent de cosmopolitisme banal, par opposition à un cosmopolitisme normatif ou institutionnel, pour suggérer les représentations et les pratiques quotidiennes d'individus qui se reconnaissent peu dans une seule identité, une seule culture, une seule nationalité, un imaginaire ou un territoire national. Chez Waterflow, cette communauté n'est pas une communauté nationale, mais une communauté hip-hop définie, au-delà de la musique, par une extraction de son milieu d'origine, une extraction du « fin fond des ghettos ». La référence au « ghetto » constitue ici une reprise des imaginaires spatiaux du rap aux fins de souligner sa trajectoire sociale ascendante par la musique, mais aussi par la migration.

En disant que le Sénégal ne détermine pas « où il va vivre toute sa vie », il induit une capacité de chaque individu à ne pas être contraint par les circonstances, mais à trouver les moyens de faire quelque chose de sa vie, à sortir de sa situation et à choisir son propre destin, en d'autres mots « à se développer soi-même », termes qu'il utilise pour motiver son envie de partir du Sénégal. Cette conception de la migration comme moyen du développement individuel rejoint les discours sur la migration analysés chez d'autres auteurs, selon lesquels la migration apparaît comme un moyen d'échapper des contraintes sociales et de s'extirper des valeurs sociales qui empêchent l'individu de réussir (Mbodji 2008). Chez Waterflow, ces contraintes sociales et valeurs sociales sont celles qui leur sont imposées comme artistes sur la scène rap sénégalaise.

Cet imaginaire migratoire se fonde aussi dans le mythe américain du self-made-man qui se réalise par le rap à partir de rien. Cependant, tout comme l'artiste de rap qui a réussi doit rester « vrai » (Sköld 2007), lui, en tant que migrant doit être resté le même : malgré la distance, il se revendique toujours comme « la voix des sans-voix ». En ce sens, il développe depuis les États-Unis des initiatives à destination du Sénégal, telles que l'initiative qui s'appelle *Go Back Give Back* (« retourne et rends ce que l'on t'a donné ») dont l'objectif est de promouvoir le retour de la diaspora africaine et son implication dans des projets de développement locaux.

Le prochain album du groupe, qui n'est pas encore sorti, comporte notamment deux singles, « *Jawale* » et « *Jambaar* » (« le guerrier ») qui sont sortis respectivement en août 2016 et en octobre 2017. Le clip de « *Jawale* »<sup>464</sup>, un son *Egotrip*, est tourné à Los Angeles, sur le Hollywood Boulevard, celui de « *Jambaar* »<sup>465</sup> est tourné au Sénégal à Ngor, sur la plage ainsi qu'au pied du Monument de la renaissance et articule un message sur le migrant qui tente de réussir. Cette production artistique soutient l'oscillation de Wagëblë entre appartenance au monde et image du migrant qui a réussi, entre accès à des lieux symboliques de la célébrité et de la réussite et retour au pays.

L'exemple de Waterflow montre ainsi comment l'idéal cosmopolite ne rentre pas en contradiction avec l'attachement à un État-nation d'origine. Comme défendu par Aterianus-Owanga (2018) au sujet de danseurs sénégalais de sabar, cette vision du cosmopolitisme pourrait s'insérer dans des modes de consommation de l'ailleurs analysés par Fouquet (2007) où la migration apparaît comme moyen de réalisation du soi. Le fait de devenir momentanément autre, de « traverser les frontières » permet d'être reconnu comme Sénégalais accompli (cf. III, 3), ce que Aterianus (ibid.) a qualifié de

---

<sup>464</sup> Wagëblë. 2016. « *Jawale* ». Nubian Spirit. Single. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=kfzI28pBd8g>

<sup>465</sup> Wagëblë ft Baay Fall. 2017. « *Jambaar* ». Nubian Spirit. Single. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=kfzI28pBd8g>

« cosmopolitisme sénégalais ».

Singulier, l'exemple de Wagëblë est cependant significatif pour comprendre les difficultés et positionnements d'autres artistes ayant migré, ce qui fera l'objet du reste de cette partie. À continuation, je m'intéresserai aux exemples de trois rappers. Ayant migré respectivement en France, en Espagne et en Suisse, depuis peu et dans des circonstances similaires, leur trajectoire permet de mettre en lumière les défis rencontrés par les artistes et les stratégies mises en place pour continuer à faire de la musique dans leur nouveau contexte de vie.

## 2. Pul Art Bi, Goormak, OnePac : rester artistes en migration

### 2.1. S'ouvrir à d'autres horizons musicaux pour tisser de nouveaux réseaux professionnels

Pul Art Bi est un rappeur saint-louisien, d'ethnie peule — ce qui a inspiré son nom d'artiste qui signifie à la fois *Pulaar bi* (« le peul ») et un jeu de mots sur la notion d'art peul — actif depuis 1997. Il fait d'abord partie d'un groupe, Black Hamlet, qui prend fin après le départ des deux autres membres du groupe à l'étranger. Pul Art Bi rejoint ensuite un autre groupe jusqu'à son départ pour Dakar en 2006. Il s'y rend pour entreprendre des études universitaires à l'Université Cheikh Anta Diop, mais n'y continue pas son activité artistique. En revanche, il fréquente la scène rap en assistant à de nombreux concerts. Il rencontre le rappeur Simon qui lui propose de venir enregistrer dans son studio gratuitement. Mais c'est à son retour à Saint-Louis en 2010 que prend forme son projet d'album. Il participe à de nombreux festivals de la sous-région, à Saint-Louis, mais aussi en Mauritanie, dans le cadre du festival Rosso. C'est aussi à ce moment qu'il s'implique sur la scène de rap à Saint-Louis<sup>466</sup> avec d'autres rappers comme OnePac, que j'ai interrogé dans le cadre de la sortie de son album *hip-hop Soul Jazz*, dans lequel apparaît la chanson « *Ndar Ndar* », nom de Saint-Louis en wolof. One Pac est originaire du quartier Corniche tandis que Pul Art Bi vient du quartier de Pikine, tous deux de nouveaux quartiers périphériques séparés de la vieille ville de Saint-Louis par le fleuve Sénégal. C'est en participant à des émissions dans des médias locaux, en donnant des concerts dans des bars et des restaurants locaux et en collaborant avec des artistes saint-louisien qu'il se construit une notoriété locale en tant que rappeur. Selon ses dires, il gagne alors sa vie par la vente de vêtements qui font référence à son nom d'artiste et à son ethnie peule.

En 2012, il monte son propre label Tim Timol, ce qui lui permet de se produire soi-même sans devoir se rendre à Dakar, dans l'idée de produire d'autres artistes dans le futur. Il gagne, la même année, le concours RapAfrica de la fondation espagnole Mozambique Sud, un concours organisé entre l'Espagne et le continent africain. Invité à Madrid, en Espagne, il ne s'y rend pas, mais rencontre par ce moyen d'autres artistes de rap européens qui lui permettent de diffuser son premier album qui sortira quelques années plus tard.

En 2013, il passe un mois à Séville, en Espagne. Il y va avec sa future femme, originaire de Séville, qui travaille au Sénégal. Pour la sortie de son album, il est affilié avec une association espagnole *Kaddu Xale yi* (« la voix des enfants ») à laquelle il promet de reverser 30 % de ses revenus. Cette association, depuis fermée par manque de moyens, accueillait les enfants qui n'allaient pas à l'école. Une fois à Séville, l'association espagnole le met en contact avec l'artiste espagnole Selenia, avec laquelle il enregistre une chanson intitulée « *La voz de los niños* » (« la voix des enfants ») qui se trouvera sur son premier album. Début 2014, il retournera en Espagne pour dupliquer son album et

---

<sup>466</sup> Voir (I, 1) la discussion sur les nouvelles territorialités du rap sénégalais. Pul Art Bi et d'autres artistes de Saint-Louis mettent même sur pied un collectif pour défendre les intérêts de la scène rap à Saint-Louis et développer des projets avec les autorités locales.

faire imprimer du matériel promotionnel. Il rentre ensuite au Sénégal faire la promotion de son album *Nafoare*, qui sort au Sénégal le 15 mars 2014.

L'adjectif *Nafoare*, en peul, renvoie à ce qui a une utilité, avec l'idée que cet album a une utilité sociale. Ayant fait dupliquer son disque à 1000 exemplaires, il vend son disque à l'aide de ses amis dans les rues de Saint-Louis et à l'Université, en faisant du porte-à-porte et de la vente directe. Pendant les mois qui suivent, il fait de la promotion intensive auprès de médias locaux et nationaux, est invité par le rappeur Simon au Grand Théâtre ainsi que sur plusieurs autres scènes à Dakar, Louga, Saint-Louis, mais aussi Ziguinchor. À partir de juillet 2014, Pul Art Bi se rend dans plusieurs pays européens avec sa femme qui est arrivée au terme de son contrat de travail au Sénégal.

Lors de notre entretien, l'artiste m'explique que c'est grâce à des amis peuls vivant en Europe, notamment en Suisse, en France et en Italie qu'il se déplace pour essayer de vendre son album auprès de ces réseaux en Europe. En France, il retrouve plusieurs rappeurs sénégalais qu'il connaissait déjà, ainsi que l'animatrice Sista LNM, créatrice de l'émission de radio *Les Couzins d'Afrique*<sup>467</sup>. Il retourne au Sénégal en avril 2015 continuer la promotion auprès des médias locaux avant de repartir en France en septembre 2015. Lorsque je le rencontre en France en 2017, il n'était plus retourné au Sénégal. Il a décidé de s'installer en France avec sa femme — cette dernière parle aussi le français, car elle est à moitié canadienne — parce que, selon lui, il aurait plus de chance d'y trouver un travail et parce que la communauté sénégalaise y serait aussi plus nombreuse<sup>468</sup>. Cependant, le couple envisage aussi de se rendre au Canada si leurs projets en France ne se concrétisent pas.

La migration de Pul Art Bi est, comme chez Waterflow, induite par le mariage, ici avec une ressortissante européenne. C'est dans ce cadre que des relations avec des associations et institutions espagnoles sont facilitées, des relations qui lui donnent la possibilité de combiner une migration personnelle et des mobilités à des fins artistiques. L'utilisation de réseaux ethniques lui permet de voyager dans plusieurs pays d'Europe pour de courtes périodes, mais ne lui permet pas de concrétiser ses projets artistiques. Cet échec indique, en concordance avec d'autres éléments que je développerais, que même si les rappeurs sénégalais sont nombreux à être de passage ou à s'être installés à l'étranger, les réseaux nationaux et ethniques ne constituent pas un public important pour cette musique à l'étranger. C'est pourquoi, entre autres raisons, comme le montre l'exemple de Pul Art Bi, ces artistes sont amenés à s'ouvrir à d'autres genres musicaux.

C'est en février 2017 que je rencontre Pul Art Bi. Il m'approche après une communication que je donne sur la scène locale rap sénégalaise au Colloque International « Perspectives francophones sur le hip-hop » à Paris. Au deuxième jour de la conférence, il me tend son album. C'est en avril 2017 que je lui donne rendez-vous pour me parler de sa carrière. On se rencontre aux environs de la Mairie de Clichy où il a rendez-vous pour des répétitions ce jour-là. Il habite aussi Porte de Clichy. En allant au café pour y mener l'entretien, il m'explique qu'il est nerveux parce qu'il attend les résultats d'un concours qu'il a passé la veille dans le domaine de la Sécurité Incendie, un concours qu'il a réussi. Le

---

<sup>467</sup> Parmi les programmes de l'émission, Sista LNM programme les « Sunuvibes Sessions » pendant lesquelles elle diffuse uniquement des chansons de rap sénégalaises. L'animatrice offre ainsi aux artistes de rap sénégalais de passage à Paris, comme ceux qui y habitent, une plateforme de promotion et de diffusion (cf. III, 4).

<sup>468</sup> Comme mentionné dans l'introduction, la migration sénégalaise est marquée depuis le début des années 2000 par une diversification des destinations. Alors que cette migration s'est longtemps effectuée en direction de la France, de nouveaux flux de migrants s'orientent aujourd'hui vers le Sud de l'Europe et les États-Unis. Selon les chiffres de l'Observatoire Permanent de l'immigration (Observatorio permanente de la inmigración) du 31 décembre 2017, il y aurait 61 644 sénégalais détenteurs d'un permis de résidence en Espagne (sur la base du registre central des étrangers, administré par la direction centrale de la police) tandis qu'en France, selon les chiffres de l'INSEE pour 2014 (chiffres les plus récents), il y aurait 59 772 individus de nationalité sénégalaise sur le territoire français. Ces chiffres ne prennent pas en compte la migration non-documentée et les personnes naturalisées. Le ressenti d'une présence sénégalaise plus importante en France provient sans doute de la plus longue histoire de migration sénégalaise en France, et donc par le nombre plus élevé de français d'origine sénégalaise, pour lequel il n'y a pas de statistiques.

groupe, avec lequel il doit faire des répétitions ce jour-là, est composé de musiciens français de musique métal, qu'il a rencontrés par l'intermédiaire d'un ami sénégalais. Le groupe est composé d'un père et de ses deux fils ainsi que d'un autre musicien. D'abord réticent, Pul Art Bi se laisse tenter. Il envisage la fusion entre le style rap et métal, tout en se disant que le fait de jouer en live, avec des musiciens, lui ouvrira certainement des portes. Il répète fréquemment avec le groupe dans une salle du centre culturel de la mairie de Clichy mise à disposition du public. Le groupe se renomme Scarified. Pul Art Bi envisage cependant de travailler sur un projet solo en langue peule et en wolof. Grâce à ce multilinguisme, l'artiste essaie de toucher plusieurs pays d'Afrique. Dans ce cadre, il sort le single « cuir ki » (« fumée » en langue peule) qu'il diffuse sur Internet ainsi que dans le cadre de l'émission *Couzins d'Afrique*. L'artiste songe aussi à régulariser son statut d'artiste en France, en s'inscrivant auprès de la SACEM (Société des Auteurs, des Compositeurs et des Éditeurs de Musique), mais devrait d'abord renoncer à ses droits auprès de la société analogue au Sénégal, le SODAV, et ne sait pas encore comment procéder.

Depuis qu'il est France, l'artiste n'a pas radicalement changé les thèmes qu'il traite. S'il a beaucoup écrit, me dit-il, il est surtout inspiré par des images nostalgiques du pays, mais il a aussi écrit une chanson, intitulée « Crazy world », inspirée par les attentats de Paris de novembre 2015. Depuis son arrivée, Pul Art Bi n'a fait qu'un seul concert à l'occasion de la fête de l'indépendance du Sénégal au Théâtre Celebrity Center. Ce manque de concerts s'explique selon lui par un manque de contacts locaux. Pour développer ces contacts artistiques, il se produit fréquemment au sein de cette scène ouverte mise à disposition par le Celebrity Center de l'Église de Scientologie, qui se situe dans le 17<sup>e</sup> arrondissement de Paris, non loin de Clichy, et qu'il a découvert par hasard en se promenant dans son quartier. Ce manque de contacts locaux, le besoin de gagner sa vie par une autre activité professionnelle ainsi que sa méconnaissance des démarches administratives sont les trois obstacles rencontrés par Pul Art Bi dans la continuation d'une activité artistique en France.

En juillet 2017, le groupe Scarified, qui se présente comme un groupe Rapcore sénégalofrançais met à disposition sur Internet 7 titres autoproduits d'un projet intitulé *From Zero to Hero*. Pul Art Bi y rappe en peul et wolof. Grâce à cette première maquette, le groupe est programmé au festival tremplin Emergenza, un festival de groupes amateurs ayant lieu dans plus de 150 pays. Le groupe ne gagne pas le vote du public. En revanche, cette prestation leur permet d'être programmés pour un deuxième concert, en mars 2018 à la Boule noire, une salle intimiste (capacité de 200 personnes) du 18<sup>e</sup> arrondissement de Paris.

La trajectoire de Pul Art Bi peut être mise en parallèle avec celle de OnePac, un autre artiste saint-louisien qui a connu une trajectoire similaire, avec une issue cependant assez différente. J'ai rencontré OnePac à Saint-Louis puis à Dakar dans le cadre de la sortie de son premier album solo grâce au groupe Da Blessed. Lui et Seventh Sky sont tous les deux originaires de Saint-Louis et s'y rendent pour revoir leur famille tandis que Nonybone a rencontré OnePac à l'université Cheikh Anta Diop de Dakar. Comme Pul Art Bi, OnePac commence à pratiquer le rap à Saint-Louis dès 1997 au sein d'un groupe avant de partir à Dakar faire des études universitaires en littérature anglaise, années pendant lesquelles il publie sa première chanson. Il rejoint ensuite le groupe Kaddu Gunz de Saint-Louis avec lequel il enregistre un premier album *Identité* en 2011, grâce auquel il se fait remarquer par Ndongo D du groupe Daara J Family. Il enregistre dans leur studio, Bois Sakré, quelques chansons de son premier projet solo *hip-hop jazz soul*, un projet basé sur la continuité historique entre le rap et les musiques afro-américaines. Ses inspirations musicales jazz ont été pour lui un moyen de se différencier sur la scène rap en pariant sur Saint-Louis comme capitale mondiale du jazz<sup>469</sup>. Son mélange de rap et

---

<sup>469</sup> Le festival international de jazz de Saint-Louis existe depuis 1993

de jazz lui permet aussi de jouer sur scène avec des musiciens. C'est grâce à cette ouverture musicale qu'il fait la rencontre à Séville du musicien et producteur José Gómez Romero lors d'une Jam-Session à Séville en janvier 2016. Ils montent ensemble le projet OnePac and Fellows et produisent leur premier album *African grooves* en 2017. Comme Pul Art Bi, OnePac se rend à Séville avec sa femme espagnole qu'il rencontre au Sénégal et avec laquelle il a aujourd'hui un enfant. Cependant, contrairement à Pul Art Bi, OnePac se fait assez rapidement des contacts professionnels avec des musiciens espagnols, ce qui lui permet de produire un album avec un nouveau groupe, mais aussi de faire de nombreux concerts.

Ces deux artistes ont tous deux réussi à poursuivre leur activité artistique à l'étranger en s'affiliant à un groupe de musiciens locaux. C'est dans cette démarche que je trouvais un autre artiste, rencontré en Suisse, Goormak.

J'ai rencontré le rappeur Goormak suite à l'annonce d'une présentation donnée à l'Université de Lausanne que je donnais après mon premier terrain dakarais. L'intérêt présenté par Goormak, comme par Pul Art Bi, pour ma recherche, est significatif de l'intérêt des rappeurs sénégalais pour la production d'un savoir universitaire sur leurs pratiques. C'est une de ses amies, universitaire, dont j'ai découvert par la suite que nous avons des connaissances communes, qui lui avaient transmis l'information. Il avait rencontré cette amie par l'intermédiaire de sa femme suisse, avec laquelle il avait, à l'époque, une fille âgée de quelques années. Dans le mail qu'il m'a envoyé avant la présentation, pour me demander s'il pouvait y assister, il s'est présenté comme animateur socioculturel au CRA (Centre de Rencontre et d'Animation) de Renens. Après ma présentation, nous avons pris rendez-vous pour un entretien. Assis à la table d'un café à Lausanne, Goormak m'a raconté sa carrière au Sénégal, en tant qu'artiste et membre de l'équipe fondatrice de la structure Africulturban, ainsi que sa nouvelle vie en Suisse.

Goormak est un rappeur du quartier de Thiaroye, situé dans la banlieue dakaraise, qui a commencé à faire du rap au sein d'un groupe fondé avec des amis d'enfance en 1995. Le groupe est influencé par d'autres rappeurs du quartier, dont le Wa BMG 44 et Kim Daddy Carlos. La découverte du rap par Goormak s'est faite au travers de la fréquentation de nombreux concerts qui avaient lieu à Thiaroye à cette époque. Comme énoncé (cf. II, 1), le groupe de Goormak se sépare pour diverses raisons (migration, mariage, affiliation religieuse). Il commence à rapper en solo et se rapproche de Matador, membre de Wa BMG 44, avec lequel il développe une grande amitié. Goormak participe au deuxième album du groupe, *44 4 Life*, enregistré au Sénégal. Le groupe Wa BMG 44 avait déjà connu le succès avec son album précédent qui avait contribué, avec le premier album du groupe Rap'adio, à imposer le style « hardcore » sur la scène rap au Sénégal. Par ses succès, le groupe Wa BMG 44 a la possibilité d'effectuer une tournée internationale, notamment en Belgique.

Quand l'un des membres, Matador, dont je développerais plus loin la trajectoire de retour, rentre au Sénégal et fonde la structure Africulturban, Goormak s'y associe. Jusqu'en 2010, Goormak travaille avec Matador, participe à ses concerts, à ses projets musicaux, et l'accompagne parfois à l'étranger. À partir de 2010, Goormak décide de développer sa carrière musicale propre. Parallèlement, il quitte Africulturban, car il exprime des désaccords sur le fonctionnement de la structure. Il assure cependant encore très bien s'entendre avec ses anciens partenaires.

Avec Paco, un autre ancien membre d'Africulturban, qui fonde au même moment le studio Def Waref, le rappeur participe à l'enregistrement d'une compilation contre les migrations clandestines financée par l'Organisation Internationale des Migrations (OIM), avant de se lancer dans l'enregistrement de son album solo qui sortira en septembre 2012 sous le titre *Niastu* (« revendications »). Partageant la philosophie hardcore du Wa BMG 44, Goormak envisage sa

musique comme un outil qui doit répondre « effectivement aux besoins de la population » à une période où « y'avais vraiment des problèmes au Sénégal ». Il cite notamment les inondations, les migrations, les grèves des étudiants et les coupures d'électricité<sup>470</sup>. Peu après la sortie de son album, il collabore avec la photographe suisse Flurina Rothenberger sur un projet au sujet des inondations pour lequel il enregistre une chanson et un clip. Le projet de la photographe remporte le premier prix de 15 000 CHF aux Greenpeace Photo Awards de 2012 et le rappeur est invité à l'exposition issue du projet, qui a lieu à Winterthur (Suisse) en mars 2013.

Profitant de son séjour en Suisse, il se marie, avec son amoureuse de nationalité suisse qu'il avait rencontrée au Sénégal, et reste en Suisse après l'exposition. Très vite après son arrivée, l'artiste a l'occasion de jouer les titres de son album sur des scènes suisses, notamment à l'occasion de festivals de musiques du monde à Genève (Afrovibes Jam Session, Festival des nationalités). Plusieurs programmations se sont ensuite effectuées au fur et à mesure grâce à la présence parmi le public de programmeurs de festivals.

Cependant, sur la base de ces premières expériences, et même s'il m'indique qu'il a plutôt été bien reçu par le public grâce à la production « internationale » de son album (avec la présence de producteurs étrangers sur quelques titres), l'artiste, qui se projette désormais en Suisse davantage qu'au Sénégal (« Vu que je me suis installé ici il faut que je voie ce que je peux faire ici. Parce que franchement j'ai plus rien à prouver au Sénégal »<sup>471</sup>), s'attend à devoir changer les thèmes abordés par sa musique, sa sonorité (en allant vers une sonorité plus rock) ainsi que la langue utilisée, pour correspondre aux attentes du public suisse. Lors de notre entretien, il était à la recherche de musiciens pour concrétiser ce projet artistique.

## 2.2. Faire face aux catégorisations

Comme articulé par Gibert (2011) pour les artistes originaires du Maghreb en France et en Grande-Bretagne, les artistes en migration sont piégés à l'articulation de trois éléments qui rentrent en tension pour la poursuite d'une carrière à l'étranger : leur expertise musicale et leurs choix personnels, leurs opportunités et contraintes professionnelles et économiques, et finalement le contexte de leur expérience migratoire.

Goormak et Pul Art Bi se trouvent tous deux dans des situations de réinsertion professionnelle : Goormak essaie ainsi de se servir de son expérience à Africulturban pour pouvoir continuer à travailler en tant qu'éducateur social sans avoir à reprendre une formation, tandis que Pul Art Bi a, pour sa part, du reprendre une formation. Tous deux peuvent cependant compter sur leurs femmes respectives pour garantir leur survie économique. Cette situation les pousse cependant à prioriser la recherche d'activités qui assurent un revenu et relaient l'activité artistique en une activité secondaire, notamment chez Goormak qui a déjà des enfants (un à l'époque de notre rencontre, deux aujourd'hui). Malgré leur expérience migratoire similaire (permis de regroupement familial suite à un mariage, caractère récent, premiers séjours à l'étranger), Pul Art Bi et Goormak ne conçoivent pas de la même façon le futur de leur carrière artistique.

Ainsi, si Goormak se focalise d'abord sur la réussite de sa vie en Suisse, Pul Art Bi souhaite garder des liens avec le Sénégal et d'autres pays africains pour y poursuivre sa carrière ou pour y mener des projets, ou même à quitter la France pour tenter sa chance ailleurs, alors même qu'il est déjà en contact avec d'autres artistes de rap sénégalais habitant en France.

---

<sup>470</sup> C'est dans ce contexte que s'est formé le mouvement y'en a marre.

<sup>471</sup> Goormak. 2015. Entretien avec l'auteur. Lausanne, Suisse. 21.07.2015

Comme pour OnePac, la continuation de sa carrière musicale bénéficie de rencontres dues au hasard (les « chance encounters » chez Gibert [Ibid.]) qui permettent à ces deux artistes de s'insérer dans des réseaux musicaux locaux. Pour Pul Art Bi, la rencontre avec le groupe *Scarified* mène à la rencontre de deux univers musicaux différents, le métal et le rap. Comme chez Goormak, c'est la possibilité de travailler avec des musiciens qui est valorisée pour pouvoir accéder à de nouvelles scènes, tandis que le groupe de musiciens trouve un chanteur prêt à s'adapter à leur style de musique. Les membres du groupe *Scarified* trouvent un terrain commun dans la création d'une musique « hardcore » où le sentimentalisme n'a pas sa place. « No Nu metal or pussy music, only true Rap and Heavy shit!!! » proclame la description du projet sur le lien de téléchargement de la maquette gratuite. Le projet, rappé en wolof et en peul, mais gardant les titres des chansons en anglais, communique à peine sur l'origine sénégalaise de Pul Art Bi.

Gibert et Kiwan (2016) montrent que le nouveau positionnement musical des artistes en migration doit parfois se plier aux attentes du public occidental et aux tendances de l'industrie musicale, parmi lesquelles on trouve la « musique du monde » ou la « fusion music ». Pour les artistes qui ne rentrent pas dans les catégories de représentation associées au pays d'origine, notamment parce qu'ils jouent de la musique conçue comme occidentale, il y a la tentation, nous disent ces auteurs, de se conformer aux représentations et stéréotypes du pays d'origine.

Le duo de OnePac and Fellows communique par exemple de façon explicite sur la rencontre multiculturelle : « OnePac and Fellows est issu de la rencontre de deux artistes d'origine et d'univers musicaux différents »<sup>472</sup>, proclame son site Internet. La description du projet autour de la « rencontre » s'articule aussi autour de la « fusion du funk, hip-hop, soul et musiques africaines traditionnelles », de la diversité des origines des collaborateurs au projet, et de la diversité des langues employées. Selon OnePac et son partenaire espagnol, cette rencontre a pu se faire grâce à l'universalité de la musique, malgré la barrière des langues. La conceptualisation de l'album se nourrit ainsi d'un imaginaire de l'altérité qui renvoie OnePac à son africanité et à l'univers musical qui y est associé (par la référence aux musiques africaines traditionnelles ou par le titre du projet *African Grooves*), tout en promouvant « le métissage ». Ce que tait d'ailleurs la communication autour du projet, c'est que la plupart des chansons du duo sont des reprises des chansons du projet musical précédent de OnePac au Sénégal, *Hip-Hop-Soul-Jazz*, produites par le studio de Daara J Family, Bois Sakré. En d'autres termes, la « fusion » et le « métissage » promus par l'album sont moins le produit de la « rencontre » qu'ils ne sont le produit d'un processus de production musicale locale qui souhaitait s'ouvrir à l'international<sup>473</sup>. L'album *Hip-Hop-Soul-Jazz*, tel que OnePac m'en parle au moment de notre rencontre en 2014, est le produit de sa volonté de lier le rap à l'histoire de l'esclavage et des formes musicales créées par les Afro-Américains aux États-Unis (la Soul et le Jazz) (cf. II, 2) tout en lui permettant, surtout, d'affirmer sa différence sur la scène rap locale, par le recours au chant, à la musique ainsi qu'à un habillement moderne et élégant et donc, tout public :

Moi je veux faire du commercial pour vendre aussi, parce qu'à Saint-Louis je joue du live, tout le monde aime. Y'a des grandes générations qui aiment, y'a des gens qui n'aiment même pas le rap, mais ils aiment la soul ils viennent donc si c'est plus soul avec des couplets de rap.<sup>474</sup>

<sup>472</sup> Traduction par l'auteure de la version espagnole : «OnePac and Fellows es el encuentro de dos artistas de orígenes y universos musicales diferentes»

<sup>473</sup> Son nom d'artiste OnePac, une boutade à ceux qui le comparaient à Tupac (qui peut sonner comme TwoPac) durant son adolescence, est aussi expliqué comme un acronyme de « one person from another country », censé signifier sa volonté de « briser les barrières » (OnePac. 2014. Entretien avec l'auteur. Liberté 6/Dakar, Sénégal. 15.11.2014)

<sup>474</sup> OnePac. 2014. Entretien avec l'auteur. Liberté 6/Dakar, Sénégal. 15.11.2014

Si la communication liée au projet fait correspondre la musique aux attentes de modes de consommation de l'altérité par un public occidental, favorisant son succès, OnePac n'a en revanche pas modifié son positionnement artistique : il s'habille toujours de la même manière, chante et rappe en wolof. L'instrumentalisation de son origine fait ainsi partie d'une stratégie pour présenter le projet musical auprès d'un nouveau public, majoritairement conçu comme occidental, sans pour autant que cela modifie sa pratique artistique. La rencontre avec le musicien espagnol a ainsi donné à OnePac les ressources pour acquérir un succès commercial et se créer des opportunités en se positionnant au sein d'un marché musical de niche.

Les exemples d'autres artistes, comme Goormak, montrent la diversité et l'individualisation des stratégies employées pour être accepté comme artiste dans un nouveau contexte.

En 2015, Goormak participe à la première édition du festival hip-hop « Les artistes de l'expression », au Bikini Test, salle underground de la Chaux-de-Fonds (Suisse). Sur l'affiche de l'évènement, le rappeur y apparaît comme un rappeur suisse, aux côtés du groupe américain The Beatnuts, du rappeur suisse Catacombe et du DJ suisse DJ Wiz. L'objectif des organisateurs de l'évènement, l'association Air'Event, est d'ailleurs de promouvoir les talents hip-hop de la région. Les personnes présentes aux alentours, devant et à l'intérieur de la salle sont un public mixte de jeunes chaux-de-fonniers, dont beaucoup sont déjà éméchés lorsque j'arrive aux alentours de dix heures du soir, et dont seule une minorité est venue voir le festival. Je décris le concert à partir des notes prises sur mon journal de terrain<sup>475</sup> :

J'accède à la salle grâce à un billet que j'ai acheté sur Internet et qui me vaut un tampon sur le poignet. La salle est dans l'obscurité. Je me fraie un chemin devant un attroupement de personnes qui regardent un spectacle de danse hip-hop présenté par les élèves d'une école de danse hip-hop de la région. Après le spectacle de danse, l'ambiance est assurée par deux DJ et un animateur qui introduira le premier artiste, un homme blanc d'une cinquantaine d'années. Il porte un jean, des baskets et un simple t-shirt noir. Ses textes sont centrés sur les paroles, la musique est brute, un peu répétitive. Il clame ses textes comme il parle. Il lève le poing en haut de temps à autre, n'incite pas forcément son public à faire de même. Il regarde droit devant lui, fixement. Je suis à trois mètres de la scène, mais il n'y a personne devant moi. Seul un homme, passablement ivre, son verre à la main, est près de la scène et danse. Le reste du public est plutôt attentif, le corps statique. Plusieurs personnes ont les bras croisés. L'artiste rappe une chanson sur la France qui demande pardon aux anciennes colonies. Pourtant, à aucun moment il n'a été présenté comme un artiste français. Un groupe de trois jeunes, suisses, montent sur scène avec l'artiste pour une chanson. Personne ne semble les connaître. L'artiste se moque d'eux gentiment, en disant que plus de personnes le connaissent lui, qu'eux. Il salue le public après cinq chansons et quitte la scène.

Deux DJ succèdent au rappeur. Ils jouent des chansons connues dans l'objectif de « chauffer » le public. Le public est un peu éparé, mais commence à venir progressivement danser devant la scène. Pendant ce temps, une femme règle les problèmes de son en faisant signe aux techniciens de monter ou de descendre le volume des différents haut-parleurs. Un groupe de jeunes hommes se dirige vers l'estrade. Un des jeunes prend alors une des bouteilles d'eau mises à disposition des artistes et la jette en l'air. L'agent de sécurité dans la salle n'intervient pas. C'est un autre jeune qui interviendra pour lui demander de se calmer. La salle commence à être remplie. Le DJ qui est resté sur la scène introduit Goormak. Je commence à filmer. Comme le public ne fait pas assez de bruit, le DJ s'en plaint sous le mode de la provocation : « c'est tout ce que vous faites comme bruit ? » Le public crie et certains agitent les bras. Le DJ enclenche la musique et Goormak arrive quelques secondes plus tard.

---

<sup>475</sup> Navarro, Cécile. 2015. « Concert de Goormak au Bikini Test ». Observations. La Chaux-de-Fonds, Suisse. 18.10.2015



Il porte un jean, un polo ainsi qu'une veste en cuir. Il commence directement par une chanson en wolof. Je reconnais une des chansons de son album *Niixtu*. Les danseurs continuent à danser. Je vois de jeunes hommes hocher la tête devant la scène. Quand la chanson se termine, Goormak reçoit des applaudissements. Il dit qu'il s'appelle Goormak, qu'il vient du Sénégal : « aujourd'hui en Suisse, peut-être demain ailleurs, la musique n'a pas de couleur et pas de frontières. On est là pour partager ». L'annonce de sa nationalité a un effet assez intéressant auprès d'un groupe de personnes qui, visiblement affectées par les effets de l'alcool, n'ont pas manqué d'exprimer leurs pensées à voix haute, en mettant en doute la compétence d'un artiste sénégalais à faire du rap et se moquant de son accent africain.

Tout au long de sa prestation, Goormak explique le contenu de ces chansons en wolof en les présentant brièvement en français. Cependant, plutôt que de s'appesantir sur les revendications que sa musique tente de faire passer, il procède à essayer de faire danser le public. Goormak s'adresse à son DJ : « attends. Est-ce qu'ils sont prêts pour aller en boîte ? » Le DJ répond : « je sais pas ». Goormak s'adresse alors au public : « alors, est-ce que vous êtes prêts pour qu'on aille tous ensemble en boîte ? » Face à la réponse timide du public, pas jugée assez « *rough* » (« forte ou active ») par Goormak, l'artiste interrompt plusieurs fois la musique pour pousser le public à réagir. Plusieurs personnes manifestent alors des signes d'agacement et de lassitude. Sur une autre chanson, l'artiste communique avec le public en l'introduisant à la langue wolof. Goormak demande au public : « est-ce y'a quelqu'un, je parle pas aux Sénégalais hein, qui sait la langue que je parle ». Quelques personnes dans le public répondent « le wolof », mais Goormak ne les comprend pas. Un homme en particulier crie : « le wolof, le wolof ». Par son apparence, Goormak le prend pour un Sénégalais : « je ne parle pas aux Sénégalais, s'il vous plaît ». L'homme répond « je suis pas Sénégalais ». Goormak reprend : « t'es pas ? ». L'homme répète : « je suis pas Sénégalais ». Goormak reste silencieux puis reprend comme si de rien n'était : « alors, à part *nangadeff* (salutation sénégalaise), est-ce que vous connaissez une autre expression sénégalaise, en wolof ? » Quelqu'un crie dans le public. Je n'entends pas bien. Puis Goormak comprend « *kaay fecc* » (« viens danser »). L'artiste lui répond « je préfère zapper ». Quelqu'un d'autre propose et essaie de dire « *mangi fi rekk* » (« ça va bien »). Goormak conclut : « ça se voit que le Sénégal est aussi présent aujourd'hui, ça fait plaisir, ce qu'on va faire, on va finir en beauté en wolof, en français, tout ce que vous voulez, avec de la bonne ambiance. DMD (nom du DJ) est-ce que tu es prêt à balancer quelque chose ? ». La chanson qui suit est une chanson en wolof sur l'absence de frontières.

Malgré la volonté, du moins affichée, de Goormak de partager des éléments de la culture sénégalaise au public comme moyen de faire apprécier sa musique, qui vient manifestement d'un autre contexte, et passer un message sur l'absence de frontières, l'interaction échoue clairement à mobiliser le public. Les problèmes d'audition, les malentendus, les réponses manifestement agacées de Goormak au public ponctuent une prestation qui se finit sur une interruption brusque et bâclée, par manque de temps. C'est que l'artiste, en voulant trop faire réagir le public, a interrompu la musique à de nombreuses reprises, et a ainsi perdu du temps au cours d'une prestation qui devait respecter le programme de la soirée.

La prestation de l'artiste lors de son concert a aussi mis en évidence une communication assez difficile avec le public, un public suisse qui oscille entre la connaissance du contexte africain en général et une certaine hostilité envers les rappeurs du continent. La revendication par Goormak d'une appartenance à une culture hip-hop qui traverse les frontières (cf. II, 2) se confronte ici aux stéréotypes projetés sur les rappeurs africains, et les Africains en général, ainsi qu'aux incompréhensions qui surgissent de contenus originellement destinés à correspondre aux attentes d'un public sénégalais, que Goormak essaie de combler par le partage des éléments de sa sénégalité avec le public.

Pour les artistes dont je traite dans la prochaine partie, la solution trouvée face aux difficultés à poursuivre une activité artistique en migration réside dans le développement d'une activité musicale transnationale, entre le pays de résidence et le Sénégal.

### 3. Gladiat'Or, Neega Mass: une carrière artistique entre la France et le Sénégal

J'ai rencontré Neega Mass et Gladiat'Or en France, où ils habitent depuis de nombreuses années. J'ai eu connaissance de ces artistes suite à des recherches sur la tenue de concerts de rap sénégalais en France précédant le concert hip-hop galsen, qui a eu lieu à Paris en avril 2017. À ce concert, comme lors du concert précédent que j'ai découvert, les artistes de rap sénégalais habitant en France se sont plaints de ne pas avoir été contactés pour faire partie de l'organisation des concerts. Neega Mass et Gladiat'Or ont notamment enregistré une vidéo ensemble pour répondre à certaines critiques et faire valoir leurs arguments. Je reviendrais sur le détail de ces conflits dans le dernier chapitre de ce travail qui clôt la réflexion sur la possibilité de comprendre la scène rap comme une scène translocale. Après avoir contacté plusieurs artistes vivant à Paris sur Facebook, dont certains se trouvaient au Sénégal, c'est finalement avec ces deux artistes que j'ai pu organiser des entretiens.

Neega Mass est né en France, d'un père diplomate, mais a grandi au Sénégal. Après l'obtention de son baccalauréat, il retourne étudier en France en 2000 et suit un cursus d'ingénieur. Si c'est au Sénégal qu'il commence à écrire des textes, c'est en France qu'il commence sa carrière artistique solo, notamment grâce au soutien de la mairie d'Évry, auprès de laquelle il a remporté un prix en 2010, qui lui a permis de financer son premier clip, « Immigrés ». Cette chanson critique la politique d'immigration française sous la présidence de Nicolas Sarkozy.

Son premier album, *Révélation*s, sort un an plus tard et son deuxième album, *L'œil invisible*, en 2015. Selon Neega Mass, sa musique, qu'il réalise principalement en Français, mais aussi parfois en wolof, se situe entre rap et slam. Grand lecteur de Cheikh Anta Diop, Neega Mass s'affirme comme kémite. Musulman pratiquant, le kémiteisme ne renvoie pas selon lui à un dogme religieux, comme il serait pratiqué dans les cercles kémites de Paris, mais à une affirmation de la primauté de la civilisation africaine et à une relecture de l'histoire africaine, des thèses qu'il défend dans sa musique. Informaticien indépendant, l'artiste pratique sa musique après ces journées de travail.

Tout au long de sa carrière, l'artiste a de nombreuses opportunités de se produire à Paris grâce aux nombreux réseaux qu'il entretient au sein de la communauté sénégalaise et africaine de Paris et au sein de réseaux panafricains kémites. C'est grâce à ces réseaux qu'il est fréquemment invité à se produire lors de galas (telle que l'élection de Miss Sénégal à Paris), bals et cérémonies de la communauté sénégalaise et lors d'événements liés à l'idéologie panafricaine en France (par exemple au cours du Festival « Nations Nègres et Cultures », en hommage à Cheikh Anta Diop). Il est aussi un habitué de petites salles parisiennes qui programment des concerts de « musique du monde ».

En 2014, il commence à présenter, en collaboration avec le site Seneweb.com, l'émission Afromedia, une émission uniquement disponible sur Internet qui parle de la vie quotidienne de la diaspora sénégalaise et africaine en France. Dans cette émission, il aborde la thématique des sans-papiers à Paris, mais discute aussi de l'actualité politique sénégalaise. À de nombreuses reprises, il fait des émissions au sujet de la venue d'artistes rap sénégalais en France ou encore des actions de l'antenne parisienne du mouvement y'en a marre (ce que le mouvement appelle les « Esprits » y'en a marre).

En 2015, il participe à la tournée française de Youssou Ndour dont il effectue la première partie. En 2017, je le rencontre à la veille d'un concert à la salle parisienne mythique du New Morning. Très pris par l'organisation du concert dans laquelle il a investi son propre argent, l'artiste me consacre un peu de temps après son travail d'informaticien et avant de se consacrer à ses activités artistiques pendant la nuit. Lors de notre entretien, il me confie, fort de son succès, envisager de se consacrer entièrement à sa carrière artistique. Mais, pour ce faire, il doit obtenir le statut d'intermittent du spectacle, ce qui signifie pouvoir organiser un nombre fixe de concerts par an et être diffusé à la radio et à la télévision.

Malgré ce succès en France, l'artiste se rend aussi régulièrement au Sénégal faire la promotion de ses projets artistiques. En 2012, une année après la sortie de son premier album, il se rend un peu moins de deux mois au Sénégal et donne plusieurs interviews, notamment dans le cadre de l'émission « Grand rendez-vous<sup>476</sup> » de la 2STV. Il donne aussi plusieurs concerts, notamment dans le cadre du Festival African Consciences qui a lieu à Dakar du 1<sup>er</sup> au 3 juin. Il y retourne en 2013 pour deux séjours de quelques semaines et multiplie les interviews à la télévision. Il y retourne aussi en préparation de son deuxième album fin 2015 pour un mois et y tourne plusieurs émissions pour Aframedia.

En mai 2016, il y retourne pour faire distribuer son nouvel album au Sénégal et faire un peu de promotion. Très loquace, il profite aussi de ses passages à la télévision pour critiquer la corruption des animateurs (cf. II, 1) et le manque de professionnalisme de la presse et de l'industrie musicale au Sénégal. Lors de notre conversation, je lui pose la question de la réception de son idéologie panafricaniste au Sénégal. Selon l'artiste, le message panafricain a peu de portée au Sénégal. D'ailleurs, me fait-il remarquer, l'idéologie panafricaniste s'est d'abord développée auprès de la diaspora africaine en Europe et aux États-Unis. D'autre part, l'artiste m'affirme que sa musique est reçue par le public au Sénégal sous le prisme d'un Sénégalais qui a migré en France et qui est appelé à rentrer au Sénégal.

L'exemple de Neega Mass montre quels éléments peuvent structurer la carrière d'un artiste de rap sénégalais en France. L'adoption d'une musique assise sur des messages panafricains ainsi d'une forme de slam lui permet ainsi d'attirer un public plus large que celui du rap sénégalais. D'ailleurs, me dit-il, il n'y a pas de public en France pour le rap sénégalais. Si le public de Neega Mass est d'abord français, bien qu'issu de la migration africaine, il promeut aussi sa musique à destination du public sénégalais, une promotion qui présente certaines difficultés, en sus des moyens financiers et de la flexibilité professionnelle nécessaires pour effectuer des allers-retours. D'autres difficultés sont mises en exergue par un artiste sénégalais vivant à Paris, Gladiat'Or.

Je rencontre l'artiste à la sortie du métro Barbès-Rochechouart dans le 18<sup>e</sup> arrondissement, où il m'a donné rendez-vous après son travail, après un premier rendez-vous raté à la gare Saint-Lazare. Il me propose de nous rendre dans un restaurant sénégalais dans lequel il a ses habitudes. Là-bas, tout le monde le connaît et le salue par son nom d'artiste. Cependant, par les thèmes traités par sa musique et la langue utilisée, sa musique est avant tout destinée au public sénégalais du Sénégal.

Gladiat'Or a commencé son parcours artistique à Dakar en tant que membre d'un groupe à la fin des années 90. Le groupe s'est séparé après le départ d'un des membres en Italie et son propre départ pour la France en 2006. La musique du groupe et celle qu'il développera par la suite se situent dans le cadre du « rap conscient ». S'il est encore dans ses projets actuels de travailler sur le projet d'album du groupe, Gladiat'Or a d'abord choisi de finaliser un projet d'album solo, qu'il concrétise en France avec le soutien d'autres rappeurs sénégalais et du producteur Mao, aujourd'hui rentré au Sénégal. Par rapport à la musique du groupe, Gladiat'Or dit s'être ainsi ouvert musicalement à d'« autres sensibilités » depuis son départ. En France, l'artiste signe un partenariat avec le label indépendant idéal songs music, spécialisé dans la musique caribéenne et réussit à faire distribuer son album dans les rayons rap de deux magasins FNAC de Paris grâce à un ami. Mais Gladiat'Or est vite confronté aux difficultés d'être un artiste indépendant en France : les coûts de diffusion sur les radios

---

<sup>476</sup> Émission de télévision hebdomadaire faisant appel à des chroniqueurs qui décortiquent l'actualité et donnent leur opinion sur une œuvre littéraire ou musicale devant leur auteur qui est invité à répondre à des questions. L'émission, enregistrée majoritairement en français, a invité un grand nombre de rappeurs. L'émission est connue pour être le lieu d'expression d'opinions polémiques, notamment de la part du chroniqueur Tounkara (en février 2017, la chaîne de télévision a par exemple reçu une mise en demeure suite à l'apologie de la lutte armée en Mauritanie par le chroniqueur).

généralistes sont trop élevés pour lui. Face à ces obstacles, et à cause de ses obligations familiales, l'artiste se consacre davantage à ses activités professionnelles.

Avant la sortie de son album *Niax du feñ ci taw* (« Sous la pluie, la sueur est quasi invisible »), l'artiste se rend une première fois au Sénégal en 2010 pour sortir un single. Il essaie de promouvoir son projet d'album et son single auprès de plusieurs médias, sans succès :

Quand j'ai sorti mon single en 2010 avec le clip, j'ai été faire la promo c'était très difficile, y'avais beaucoup de télés qui voulaient même pas prendre le clip ou qui, ils voulaient pas me caler un rendez-vous pour une émission ben parce que j'étais pas connu et que je venais d'ailleurs. Ils se disent voilà encore un mec qui vient d'Europe qui se croit tout permis etc. donc y'a déjà cette barrière, ce préjugé qui est défavorable d'entrée.<sup>477</sup>

En 2012, il retourne au Sénégal avec cette expérience et réussit à être programmé dans l'émission « le grand rendez-vous ». Néanmoins, il en tire quelques expériences générales sur la difficulté de continuer à produire de la musique rap sénégalaise depuis l'étranger. Pour lui, les artistes qui habitent à l'étranger sont « confrontés à un double problème » :

Nous qui sommes loin sommes confrontés à un double problème. C'est que dans un premier temps le public il est beaucoup plus exigeant avec nous, parce qu'ils se disent voilà on fait des revendications, mais est-ce qu'on est véritablement légitimes puisque quand je dis que la vie est dure, etc., et que voilà, les gens pensent que tu gagnes énormément, alors que ce n'est pas toujours le cas, ils se disent est-ce que le discours est légitime (...) et le second souci c'est avec les médias, une fois que tu es plus là-bas ils mettent plus ton produit (...) puis voilà on a une position assez ingrate juste parce qu'on est plus là-bas donc voilà, notre travail est sous-évalué et y'a une intransigeance de fait.<sup>478</sup>

Pour cet artiste qui se positionne dans le « rap conscient », le fait de vivre ailleurs constitue, aux yeux du public, un obstacle pour continuer à parler des réalités sénégalaises. J'ai en effet souligné (II, 1) les liens entre appartenances au territoire et authenticité. C'est le partage des mêmes conditions de vie que les populations qui permettent aux artistes de rap de légitimer la prise de parole au nom de ces populations. Ne vivant plus au Sénégal, Gladiat'Or n'est donc plus jugé légitime pour aborder les mêmes sujets. D'autre part, la crédibilité du récit du rappeur en migration est remise en doute par les imaginaires de la migration qui associent la vie à l'étranger avec une existence plus facile, à l'abri des soucis économiques. Cette intransigeance se retrouve aussi dans l'accueil que les artistes sénégalais restés au Sénégal réservent aux rappeurs qui sont partis. Le rappeur Maxi Krezy est celui qui exprime le plus clairement cette idée dans la chanson « Départ volontaire », écrite après départ de son acolyte Daddy Bibson à l'étranger :

Nigga ng defeh ni yow bu niep louy doon avenirou hip-hop galsen  
*Négro tu penses que si tout le monde faisait comme toi que deviendra l'avenir du hip-hop sénégalais*  
Boys yi top sen guinaw di yegël sen moral kuleen di encourager ?  
*Les jeunes qui vous suivent et vous soutiennent qui va les encourager ?*  
En tout cas man ak ñifi dess ñoleen yondeh bi bataxal  
*En tout cas, moi et ceux qui sont restés vous envoyons cette lettre*  
Bungeen fexe ba taxaal sen loxo ci lab doomu toubab  
*Si toutefois vous avez souillé vos mains en lavant les enfants des blancs*  
Buleen messeuti lal sunu mic ay muss ngeen niu begoon muss bedoon gainde  
*Ne touches plus à nos micros vous êtes des chats qui ont joués les malins pour devenir des lions*<sup>479</sup>

<sup>477</sup> Gladiat'Or. 2017. Entretien avec l'auteur. Paris, France. 18.04.2017

<sup>478</sup> Ibid.

<sup>479</sup> Maxi Krezy. Inconnu, « Départ Volontaire ». Inconnu. Cassette. Traduction et Transcription par El Hassane Diouf (en annexe).

Aux yeux de la rhétorique « hardcore » et de l'« engagement » qui prévaut dans le rap sénégalais, migrer à l'étranger équivaut ainsi à abandonner son pays et les membres de la scène rap.

En deuxième lieu, Gladiat'Or souligne comment l'industrie musicale rap sénégalaise, par son fonctionnement en réseau et par la corruption des acteurs médiatiques, favorise les personnes qui restent sur place, un élément qui explique aussi pourquoi les artistes de rap sénégalais doivent se rendre à Dakar pour développer leurs activités musicales. Pul Art Bi me confiera lui aussi éprouver ces difficultés : « c'est compliqué si tu n'es pas là-bas, présent, on t'oublie, ce sont des animateurs radio tout ça ils t'oublient, pour moi c'est pas sérieux, y'a des animateurs qui sont là juste pour bouffer l'argent »<sup>480</sup>.

Déçu par cette expérience, et ne pouvant se permettre, par cette intransigeance du public dont il parle, de répéter les mêmes erreurs, l'artiste Gladiat'Or décide de freiner ses prochains projets musicaux pour privilégier un changement structurel. Il souhaiterait rentrer au Sénégal avec un projet culturel afin de « créer les conditions qui nous permettront de faire en sorte que le rap fasse vivre l'acteur en lui-même » : créer un système de distribution fiable et un système de décomptage chiffré des producteurs pour pouvoir demander des comptes à la SODAV.

Pour cela, l'artiste a mis sur pied une structure d'évènementiel qui s'appelle « culture univers », enregistrée auprès de la DRAC (direction régionale des affaires culturelles), avec laquelle il espère pouvoir organiser des concerts de rappeurs sénégalais en France. Selon Gladiat'Or, les artistes de rap sénégalais qui habitent à l'étranger ont un rôle à jouer dans le développement de la scène musicale au Sénégal :

Ça permet au rap d'avoir une vision (?) de s'enrichir des influences extérieures et les acteurs vont avoir une vision plus ouverte (...) nous à l'époque on était le public et ils (les pionniers du rap sénégalais) l'ont ramené loin, avec eux le rap a voyagé, a traversé des frontières. Maintenant c'est à nous d'apporter ce côté-là, donc, mettre au service de notre petite expérience à l'étranger, de notre petite formation pratique ou académique, au service du rap.<sup>481</sup>

Dans ce contexte, le retour de l'artiste qui a migré intervient comme une façon pour ce dernier de se racheter pour son absence en amenant un projet qui permette de faire « avancer » le rap sénégalais.

#### 4. Les artistes en migration : quels rôles sur la scène rap sénégalaise ?

À partir des exemples de Wagëblë, Pul Art Bi, Goormak, One Pac, Neega Mass et Gladiat'Or, j'ai voulu mettre en lumière les différentes circonstances par lesquelles des artistes de rap sénégalais sont amenés à migrer ainsi que les défis que cela représente pour la continuation de leurs carrières artistiques.

Dans ce travail, les artistes étudiés ont majoritairement été amenés à s'installer à l'étranger dans le cadre d'une relation amoureuse avec une ressortissante étrangère (Goormak, OnePac, Pul Art Bi mais aussi Nonybone de Da Blessed dont je n'ai pas parlé ici)<sup>482</sup>. D'autres se sont mariés avec des femmes occidentales au cours de leur séjour à l'étranger, comme Neega Mass et Gladiat'Or, aujourd'hui tous les deux divorcés. Despres (2016) se questionne sur le rôle joué par les femmes occidentales des danseurs maliens dans l'évolution de leurs carrières en migration et à l'international.

---

<sup>480</sup> Ibid.

<sup>481</sup> Gladiat'Or. 2017. Entretien avec l'auteur. Paris, France. 18.04.2017

<sup>482</sup> A noter que, comme je l'ai mentionné (I, 1), d'autres artistes qui sont restés au Sénégal ont aussi été mariés ou ont entretenu des relations amoureuses avec des femmes blanches occidentales. Toute relation avec une femme occidentale n'entraîne ainsi pas forcément une migration.

Elle se questionne notamment sur les échanges sociaux et culturels qui ont lieu au cœur de ses intimités. Dans les cas envisagés, si le mariage avec une femme occidentale est fréquemment apparu comme l'élément déclencheur de la migration, le mariage, et les enfants parfois issus de ces mariages, est plutôt apparu, dans le discours des artistes de rap masculins, comme des éléments qui freinaient la poursuite des activités artistiques, par la recherche de débouchés professionnels plus rémunérateurs (comme chez Gladiat'Or, Goormak et Pul Art Bi) et la construction d'une vie de couple centrée sur le nouveau contexte (comme chez Goormak par exemple qui souhaite désormais se concentrer sur sa vie en Suisse et comme chez Waterflow dont le mariage a représenté une installation aux États-Unis avec cessation des retours de longue durée au Sénégal). D'autre part, l'investissement de ces femmes occidentales dans la carrière artistique de leur mari est divers, certaines s'en désintéressant totalement (la femme de Pul Art Bi ne l'accompagnant selon lui jamais dans ses activités artistiques). Au-delà de cet aspect facilitateur de la migration, le partenaire occidental est souvent important pour aider dans les démarches administratives et faciliter les liens sociaux dans le pays d'accueil. Cependant, à l'inverse de ce que Despres (ibid.) a pu mettre en évidence au sujet de la différence sociale et de niveau scolaire entre les danseurs maliens et leurs femmes occidentales, les couples, formés d'artistes de rap sénégalais et de femmes occidentales, que j'ai rencontrés possèdent des caractéristiques sociales semblables (même âge, scolarité universitaire, maîtrise de la langue). Cependant, une observation ethnographique fine des intimités qui se tissent au sein de ces couples aurait sans doute permis de révéler d'autres éléments.

Dans ce chapitre, j'ai exploré trois stratégies de continuation de la pratique artistique en migration : cosmopolitisme, intégration locale et transnationalisme. Wagëblë justifie ainsi la poursuite de la carrière du groupe en migration en se définissant comme des « citoyens du monde » qui ne dépendent pas du rattachement à un seul territoire pour continuer à faire leur musique. Pour OnePac, Goormak et Pul Art Bi, la pratique artistique est perçue comme devant être modifiée pour s'adapter aux attentes du public du nouveau contexte en migration, par la collaboration avec des musiciens locaux et l'adoption d'un style issu de la fusion, fusion entre deux styles musicaux différents chez Pul Art Bi, fusion entre deux « identités » chez OnePac. Chez Neega Mass et Gladiat'Or, la continuation de l'activité artistique s'insère dans la poursuite d'activités transnationales, entre la France et le Sénégal.

Ces trois stratégies, qui varient selon les ressources des artistes, visent à répondre à la fois aux besoins de débouchés économiques pour les artistes (notamment vis-à-vis de la question du public ciblé par leur musique) et à la tension posée par les liens entre musique et localité.

Ainsi, pour Wagëblë, qui a accumulé au sein de sa carrière artistique différentes expériences artistiques en migration au sein de labels étrangers, différentes expériences de mobilité ainsi que l'obtention de nouvelles citoyennetés, la revendication cosmopolite est permise par une autonomie artistique et économique des normes du rap sénégalais.

Pour OnePac, Goormak et Pul Art Bi, dont la migration, qui n'est pas intervenue dans le cadre de la carrière artistique comme chez Wagëblë, est récente, le besoin d'insertion professionnelle ainsi que le manque de réseaux locaux freinent la poursuite de la carrière artistique en migration. La recherche de musiciens locaux ainsi que l'adaptation de la musique aux attentes d'un public local sont des réponses trouvées à l'absence de ressources dans le nouveau contexte, ainsi qu'à l'association imaginaire entre musique et localité selon laquelle le rap sénégalais ne saurait être produit en dehors des frontières sénégalaises.

Le positionnement transnational de la carrière artistique pour Neega Mass et Gladiat'Or, implique non seulement l'existence de connexions transnationales — qui concerne tous les acteurs

envisagés dans ce chapitre, ne serait-ce que quand ils restent en contact avec leurs fans sur Facebook — mais aussi une projection de la carrière artistique à l'interface de deux territoires. Ce positionnement indique que la production d'un rap sénégalais en migration peut exister au sein d'un espace social transnational (cf. III, 4), pour des acteurs qui possèdent les ressources suffisantes pour leur permettre de s'investir dans une double présence entre le Sénégal et le nouveau pays d'installation, effectuée par des allers-retours physiques ponctuels entre les deux espaces. Des artistes comme Elzo Jamdong, que je n'ai pas pu rencontrer dans le cadre de travail, montrent qu'un artiste habitant en France peut se faire connaître sur la scène rap sénégalaise grâce à l'utilisation des réseaux sociaux numériques et court-circuiter les réseaux de diffusion traditionnels. Cependant, même une intense présence numérique ne peut compenser l'absence physique de l'artiste, et donc une moindre présence dans les médias et sur scène au Sénégal, marginalisant les artistes en migration.

Le point commun de ces artistes en migration est ainsi d'être marginalisés sur une scène rap sénégalaise. D'abord, leur absence entraîne une perte des liens sociaux locaux leur permettant de faire valoir leur propre intérêt. L'exemple du retour de Wagëblë a montré leurs difficultés pour trouver au Sénégal des personnes dignes de confiance afin d'organiser leur tournée, tandis que Gladiat'Or s'est plaint de la difficulté qu'il avait eue pour être programmé par les médias. Ce manque de réseaux est souvent pallié par des pratiques de corruption, comme pour le rappeur AK qui, cherchant à faire la promotion de son disque enregistré aux États-Unis, a rémunéré un animateur pour être programmé sur plusieurs chaînes de télévision (cf. II, 1). Gladiat'Or et Neega Mass ont publiquement dénoncé ses pratiques de corruption et ont refusé cette stratégie, à leur détriment.

En deuxième lieu, les ressources liées au statut de migrant peuvent apparaître comme des menaces aux yeux des artistes locaux ainsi qu'un argument pour écarter une possible concurrence. Les artistes vivant à l'étranger sont ainsi accusés de faire valoir un projet individuel qui ne bénéficiera pas à une scène rap dont ils sont vus comme ne faisant pas, ou plus, partie. Le producteur sénégalais Lucius, rencontré aux États-Unis, m'a ainsi confié durant un entretien les coups bas mis en place par des artistes sénégalais avec lesquels il collaborait dans le cadre de l'organisation d'un concert réunissant artistes sénégalais et américains de rap. C'est aussi ce qui dégageait de la citation de Gladiat'Or qui décrivait la méfiance que son arrivée pouvait susciter au Sénégal.

Pour finir, les artistes en migration pâtissent d'une perte de légitimité liée à leur perte de rattachement aux territoires (cf. cf. II, 1), les empêchant de développer le positionnement « engagé » du rap sénégalais, mais aussi de s'exprimer sur leurs conditions de vie à l'étranger.

Les difficultés rencontrées par les artistes en migration pour conserver leur statut d'artiste de rap sur la scène rap sénégalaise entre en dialogue avec les discussions sur la place des migrant.e.s dans la société sénégalaise. Rencontrée à Berlin en compagnie d'Amadou Fall Ba, de Matador et de DJ Matt Killer, la rappeuse sénégalaise Sista Fa, installée en Allemagne depuis son mariage avec un anthropologue et aujourd'hui divorcée, partageait avec nous, lors d'une discussion, les problématiques qu'elle avait rencontrées dans la réalisation de ces différents projets au Sénégal et son impression d'être prise pour une « vache à lait », qui n'a pas autorité pour décider de la façon dont son argent est dépensé. Sista Fa avait par exemple envoyé de l'argent dans le but de construire 4 écoles dans son village d'origine. Elle avait choisi de ne pas donner l'argent à son père, qui est directeur d'école, pour éviter les conflits d'intérêts, mais de le donner à un collectif représentatif de la communauté villageoise. Après la construction des 3 écoles, la communauté lui a réclamé plus d'argent pour construire la quatrième école. L'argent manquait en effet, car la communauté avait décidé des dépenses en contradiction avec le budget alloué par Sista Fa, qui ne comprenait pas la rémunération des travailleurs.

Les artistes en migration sont donc à la fois des artistes et des migrants, le statut de migrant interférant parfois dans la continuation de leur pratique artistique en migration, que ce soit dans le contexte de migration — dans lequel les artistes doivent faire face à des catégorisations, à un manque de ressources et dépendent d'un statut juridique — ou dans le contexte de la société d'accueil — où leur statut de migrant entraîne une dévalorisation de leur statut d'artiste.

Dans ce contexte, rentrer au pays est parfois la seule solution pour récupérer son statut d'artiste, d'autant plus lorsque la migration est mise à profit pour réaliser un projet qui permette à l'artiste, une fois de retour, d'améliorer les conditions de sa pratique artistique.

## **Rentrer**

La littérature scientifique parle de « migration de retour » lorsqu'un migrant retourne vivre dans son pays d'origine pour une durée de plus d'un an (Flahaux et. 2014). Selon Flahaux (2016), si les migrations internationales de retour demeurent un domaine relativement méconnu, elles font aussi l'objet d'une attention politique toute particulière. Plusieurs pays européens développent ainsi des programmes d'encouragement au retour comme moyen de répondre à la « crise migratoire ». L'encouragement au retour s'ancre dans une idéologie de la sédentarité selon laquelle la migration est perçue comme un indicateur de l'échec de développement d'un pays (Bakewell 2007). La majorité des études sur le retour se focalisent ainsi que les implications du retour pour le développement (Sinatti 2015).

Selon Flahaux et al. (2014), la littérature scientifique a abordé le retour sous deux angles contradictoires. Selon la théorie néoclassique, le retour est le résultat de l'échec d'un projet migratoire décidé sur la base de calculs rationnels. En revanche, selon la nouvelle économie de la migration de travail, le retour est envisagé dès le départ et constitue donc l'aboutissement du projet migratoire. Cependant, les tenants de ces théories ne s'interrogent pas sans sur les motivations et les perceptions du retour par les migrants eux-mêmes (Sinatti 2011 ; Flahaux et al. 2014). S'intéressant à la décision du retour et du non-retour, Granet-Abisset et Lorenzetti (2009) font valoir comment le retour peut avoir deux significations : il symbolise soit l'aboutissement de l'expérience migratoire concrétisé par la réalisation d'un projet fixé au moment du départ, soit l'échec de l'expérience migratoire ressenti comme un facteur de déshonneur, d'avalissement, synonyme d'un parcours inachevé. Le retour réussi permet alors au migrant de s'affirmer matériellement et symboliquement et de s'affranchir en partie des normes sociales ainsi que d'obtenir un meilleur statut dans la société d'origine.

À partir des exemples de quatre artistes qui sont rentrés, il s'agira de comprendre ces logiques de retour ainsi que l'implication de ces retours dans la continuation de la carrière artistique après la migration, notamment au travers de la perception du retour comme réussite et comme porteur de développement.

### 1. Matador et Simon : deux artistes de retour au service du « développement »

Matador et Simon sont deux figures importantes du rap sénégalais à l'heure actuelle. Tandis que Matador est appelé à voyager autour du monde pour parler du rôle de la musique rap au Sénégal, Simon s'est fait un nom en tant que membre fondateur du mouvement y'en a marre. Or, les deux artistes ont comme point commun d'avoir passé quelques années à l'étranger avant de rentrer au Sénégal avec des projets qui ont eu un effet non négligeable sur la scène rap sénégalaise.

Membre du mouvement Y'en a marre, l'artiste Simon Kouka est apparu à différentes étapes de ce travail pour montrer la présence d'artistes de rap dans le débat public. Si je n'ai jamais interrogé



Simon dans le cadre d'un entretien, j'ai eu de nombreuses occasions de le croiser au cours de ces années de recherche dans le cadre de ses activités, de ses liens avec d'autres artistes ainsi que lors de voyages à l'étranger. C'est au cours d'une conférence donnée dans le cadre de l'ouverture d'un nouveau studio par l'association Give1Project<sup>483</sup> que Simon a été appelé à raconter sa carrière en tant qu'artiste de rap afin d'inspirer des artistes plus jeunes. Au cours de cette conférence, Simon est, entre autres, revenu sur ses débuts et sur la place de l'artiste dans la société sénégalaise. C'est sur la base de cette conférence, de nos quelques contacts et de sources secondaires que je reconstruis ici sa trajectoire.

Simon a commencé à rapper au sein du groupe de rap Bis bi Clan à partir de 1995. Après la sortie du premier morceau « mangi tudd hip sant hop » (« je m'appelle hip-hop ») qui obtient un succès d'estime, Simon explique être parti en France, à Bordeaux en 2002. Durant la conférence, il ne fait pas allusion, comme il ne le fera presque jamais quand nous nous parlerons, au couple qu'il a formé avec Sophie Moulard, auteure d'une thèse sur le rap sénégalais. Sa réticence palpable à parler de cette relation explique ma réserve quant à l'implication de Simon dans ma recherche, car je sais que c'est dans le cadre de cette relation amoureuse que Simon part en France, alors que la doctorante achève son terrain de recherche. Simon explique avoir voulu reprendre des études en France, mais s'être finalement inscrit dans des boîtes d'intérim pour avoir accès à de petits travaux, ce qu'il mentionne dans la chanson « Bienvenue en France ». En France, Simon intègre un groupe de rap, le Projet 99<sup>484</sup>, et enregistre quelques morceaux qu'il regroupera au sein d'un EP diffusé en France, intégrés plus tard à son album *Leader*, sorti au Sénégal en 2015. Durant la conférence, Simon s'appesantit surtout sur les objectifs qu'il avait en France concernant le Sénégal. A posteriori, l'artiste reconstruit ainsi sa trajectoire autour de son retour au Sénégal. Il explique que le problème qu'il avait identifié au Sénégal à l'époque concernait le manque de studios. J'ai parlé (II, 1) de la façon dont les artistes étaient amenés à effectuer des kilomètres, et à déboursier de grandes sommes, pour pouvoir enregistrer dans les rares studios existants et ouverts au rap. Pour répondre à ce problème, Simon commence par économiser de l'argent, à l'aide de ses différentes activités, pour payer du bon matériel de studio. Avec ce matériel il se constitue un home studio en France avec lequel il enregistre son premier album *Diggé Boor la* (« la promesse est une dette »), un album qu'il diffuse au Sénégal 4 ans plus tard en 2006. À ce moment-là, Simon retourne au Sénégal avec le matériel de ce home studio qui, selon lui, pouvait rentrer dans un sac à dos, et enregistre des maquettes pour des amis artistes. Ce premier album, qu'il diffuse au Sénégal alors qu'il habite toujours en France, n'a, selon ses dires « pas pu avoir beaucoup d'échos dans le milieu underground et au niveau des rappeurs » (Cissé 2009), une expérience analogue à celle que j'ai mis en évidence pour d'autres artistes en migration, qui ne peuvent que difficilement promouvoir, à distance, leurs projets musicaux.

Constatant le manque de reconnaissance du genre rap au Sénégal, notamment en comparaison à ce qu'il avait pu voir au sein de son groupe en France, ce qui lui avait par exemple permis d'être payé pour des concerts ou de toucher des royalties, l'artiste commence à réfléchir à une façon de développer l'industrie musicale rap sénégalaise. Avec les membres du groupe Sen Kümpe, des amis d'enfance, Simon réfléchit aux moyens de créer un label au Sénégal. De retour en France, il revend son matériel et se fait un peu d'argent avant de racheter du matériel de studio. Pour choisir ce matériel,

---

<sup>483</sup> Fondée par le sénégalais ayant immigré aux Etats-Unis Thione Niang en 2009, Give1Project s'est installé à Dakar depuis 2010 et a pour mission d'appuyer les leaders africains. Parmi les ambassadeurs de l'association, on trouve le rappeur d'origine sénégalaise Akon ainsi que le chanteur Youssou Ndour. Le projet de studio était porté par deux artistes de rap américains NC et Pozzie.

<sup>484</sup> Le numéro 99 s'inspire des numéros donnés aux départements français, utilisés pour revendiquer une appartenance à un certain territoire (exemple « je viens du 9-3 » veut dire je viens de la Seine Saint-Denis). Le département 99 n'existant pas en France, l'adoption de ce chiffre est une façon de revendiquer son origine étrangère.

Simon s'inspire des exemples des meilleurs producteurs de rap américains et demande des conseils auprès du producteur Ama Diop.

C'est un de ses cousins, qui habite en Suisse, qui lui donnera finalement les ressources financières pour réaliser son projet. Son cousin, employé de banque, lui accorde un crédit bancaire qui lui permet de rentrer au Sénégal avec un studio. Au départ, Simon, marié en France, envisage de faire les allers-retours, mais son cousin lui conseille de rester au Sénégal pour gérer lui-même son entreprise. C'est dans ses conditions qu'il retourne au Sénégal en 2008 et qu'il ouvre le label Djolof4Life/99 Records à Sacré-Cœur avec ses amis Makoura Diop et Aziz Gueye, anciens managers de son groupe, et entérine la fin de son mariage<sup>485</sup>.

Le label permet l'enregistrement, mais aussi la duplication et l'impression de CD. À cette époque, il n'y a que deux studios gérés par des acteur.trice.s de la scène rap : le studio de l'artiste Awadi (studio Sankara) et le studio de Safouane Pindra (Optimiste Productions). Pour promouvoir le label, Simon s'inspire à nouveau de son expérience française en décidant de lancer une ligne de vêtements, signés 99. D'abord bradés à des personnalités, les t-shirts permettent de promouvoir l'ouverture du label et des artistes et commencent à bien se vendre, initiant de nombreuses entreprises de *streetwear*.

Le label signe rapidement les groupes affiliés à Simon, comme Sen Kümpe, avant de partir à la recherche de nouveaux artistes, dont l'artiste PPS à ses débuts. C'est sur ce nouveau label que Simon enregistre son deuxième album *Abadane Bañ Katt* (« l'éternel conquérant ») qui comprend notamment la chanson « Mbalax déna » (« le mbalax est mort »), qui traite des conflits entre le rap et le mbalax. Converti à l'islam en 2000 (il vient d'une famille à moitié chrétienne) et disciple de Baye Niass, ses chansons et ses interventions sont aussi fortement marquées par une moralisation de la société, notamment sur la question de l'homosexualité (cf. II, 3).

Quand je réalise mon terrain en 2014, le label de Simon est surtout reconnu pour avoir réussi à signer un partenariat avec la société de télécommunications Orange, dans l'objectif de réaliser une série de concerts. Rares sont en effet les acteur.trice.s de la scène rap à avoir obtenu des soutiens de sponsors privés<sup>486</sup> et à avoir réussi à garantir des cachets importants aux artistes pour des concerts. Chaque semaine, le label organise ainsi un concert gratuit dans un quartier différent de la capitale, mais aussi partout au Sénégal avec de nouveaux groupes. En échange du soutien du sponsor, un animateur est chargé de faire de la publicité et de distribuer des t-shirts et des cartes à gratter<sup>487</sup> de l'opérateur téléphonique entre chaque prestation. Aujourd'hui, si le label 99 Records/Djolof4 Life existe toujours, Simon a revendu son ancien matériel et partage les locaux du studio Bourba Djolof avec Ama Diop à la Médina<sup>488</sup>. La notoriété de Simon grandit encore avec sa participation aux actions du mouvement y'en a marre puis la sortie de son triple album au Sénégal en 2015, *Leader*. Il est aussi l'un des rares artistes de rap sénégalais à avoir rempli la grande salle du Grand Théâtre, une nouvelle salle de spectacle comprenant 1800 places assises.

Simon a voyagé de par le monde pour parler du mouvement y'en a marre. En avril 2017, il est l'une des personnalités à soutenir l'organisation du concert « hip-hop galsen » à Paris qui réunit près de 30 artistes dans une salle parisienne. Il souhaite ainsi se positionner comme l'un des artistes qui permettront de faire évoluer l'industrie musicale sénégalaise, afin de permettre aux artistes de gagner

---

<sup>485</sup> Il est aujourd'hui remarié avec une sénégalaise.

<sup>486</sup> Deux autres exemples concernent le partenariat du groupe Daara J Family avec Samsung et le partenariat de Dip Doundou Guiss avec l'entreprise de télécommunications Tigo Sénégal.

<sup>487</sup> Au Sénégal, la recharge de crédit mobile aux moyens de cartes à gratter est le moyen le plus utilisé pour payer sa consommation téléphonique.

<sup>488</sup> Sa marque de vêtements disparaît elle aussi à cause, selon Simon, de la concurrence chinoise (en ligne) <http://www.viberadio.sn/Musique/Actualites/Simon-accuse-les-chinois-de-la-mort-du-99.-00019855>

leur vie et d'être reconnus au Sénégal en tant que pourvoyeurs d'emplois et en tant qu'acteurs du développement économique et social du pays.

Même si c'est par le mouvement y'en a marre que l'artiste a acquis une stature de personnalité publique, c'est suite à son expérience migratoire en France et la mise en place du label, de retour au Sénégal, que Simon a construit sa notoriété en tant qu'artiste de rap. Dans un entretien avec le site Dakarmusique.com, il explique que son expérience à l'étranger lui a permis d'« imposer un autre style » et d'« évoluer » (Cissé 2009). En 2012, il déclarait à la presse, en marge d'une manifestation du mouvement y'en a marre, son engagement pour le Sénégal sous l'angle de son retour au pays :

C'est le Sénégal que tu vois. Tous ces gens que tu vois (à la manifestation), Matador devait voyager, lui il a des visas, *man* (« moi ») j'ai la double nationalité (française et sénégalaise) (...), mais on est restés ici, *ci jot ay balles à blanc, di jot ay coups* (« à recevoir des balles à blanc, à recevoir des coups »).<sup>489</sup>

Aujourd'hui, Simon ne communique que rarement sur son retour au Sénégal, à l'inverse de Matador, qui utilise la question du retour pour articuler un message qui à la fois met en valeur sa réussite, le rôle du rap dans le développement et un message contre la migration non documentée.

Matador est l'un des rappers rencontrés qui fait partie des pionniers de la pratique, d'abord par la danse, puis en faisant partie du groupe Wa BMG 44, fondé avec deux amis d'enfance en 1992, Emmanuel Marcel Diouf alias Nigga Lyrical Ceddo et DJ Wooz. Originaire de Thiaroye, le « 44 » du groupe est une référence à l'année 1944, pendant laquelle eut lieu le massacre de tirailleurs sénégalais dans le camp militaire de Thiaroye (cf. III, 3). Le groupe est ainsi l'un des premiers à se revendiquer de « banlieue » et à définir la musique rap comme « le moyen de réclamer ou de revendiquer ce qui nous revenait de droit par rapport à la société, pour montrer à la société qui on était et que voilà y'avais pas que des délinquants, des bandits dans la banlieue quoi, surtout à Thiaroye »<sup>490</sup>. Inspiré par le rap « hardcore », le nom du BMG, représentant les initiales des membres du groupe, est réinterprété comme signifiant *Wa Bokk Menmen Guestu* (« ensemble pour mieux réfléchir »).

Leur premier album *Def Ci Yaw* se démarque par des chansons qui articulent des messages contre la corruption du gouvernement et des marabouts, dont la chanson du même nom (cf. II, 2). Le groupe est l'une des têtes de file des appels au vote par les artistes de rap, à l'aune de la campagne présidentielle de 2000. Avec ce succès, le groupe se rend en tournée européenne. C'est notamment à Bruxelles que le groupe fait la connaissance d'artistes locaux, dont le groupe belge *cnn199*, ainsi que de la structure *Lezarts Urbains*, qui depuis 2004 est centrée sur les cultures urbaines et les pratiques artistiques issues des milieux populaires. Lors de ce premier voyage, un des membres du groupe, DJ Wooz, s'enfuit à la suite d'un festival et reste en Belgique. Les deux autres membres du groupe rentrent au Sénégal avant de repartir en Belgique enregistrer leur deuxième album *44 4 life* (« 44 pour la vie ») avec le producteur belge *Smimooz*, qui rencontre un grand succès au Sénégal avec la chanson « *jox ma sa 5* »<sup>491</sup>. Le groupe part ensuite de nouveau en tournée européenne.

Alors qu'il est en Belgique en 2005, Matador apprend au journal télévisé les inondations qui touchent, comme chaque année, la proche et lointaine banlieue de Dakar ainsi que plusieurs villes de l'intérieur du pays. Il aurait alors pris la décision de rentrer au Sénégal pour aider les victimes, parmi

---

<sup>489</sup> Vidéo en ligne: [http://www.seneweb.com/news/Societe/quatre-personnes-seraient-tuees-lors-des-manifestations-selon-les-rappeurs-du-mouvement-yen-a-marre\\_n\\_47079.html](http://www.seneweb.com/news/Societe/quatre-personnes-seraient-tuees-lors-des-manifestations-selon-les-rappeurs-du-mouvement-yen-a-marre_n_47079.html)

<sup>490</sup> Matador. 2014. Entretien avec l'auteur. Pikine, Sénégal. 08.11.2014

<sup>491</sup> Signifie littéralement « donne-moi ton 5 » ou en anglais « give me a high five » le chiffre 5 faisant référence aux 5 doigts de la main. Peut donc être traduit en français par « tape m'en 5 ».

lesquelles se trouvent de nombreux amis et membres de sa famille. Il pense alors à organiser un concert pour récolter de l'argent. Il rentre au Sénégal sans « Manu », surnom de l'artiste Big Lyrical Ceddo<sup>492</sup>.

Faute de ressources financières et de supports, le concert n'aura jamais lieu. Cependant, des contacts établis à cette occasion avec le Maire de Pikine puis le directeur du centre Léopold Sedar Senghor de Pikine, prêts à soutenir un projet à long terme à destination des jeunes de leur ville, leur permettront d'acquérir un petit local. Matador installe l'association « Africulturban » avec des amis rappers du quartier de Pikine, dont Amadou Fall Ba et Goormak, dans une salle de 9 m<sup>2</sup> du centre culturel Blaise Senghor de Pikine. En 2006, la structure Africulturban organise le premier festival Festa 2 H. Au fil des années, plusieurs projets à destination de la jeunesse pikinoise et en faveur de la structuration de l'industrie musicale rap sénégalaise sont mis en place (II, chap. 1 et 4).

Malgré le rôle du soutien municipal dans la création de la structure, Matador lie toujours la création d'Africulturban à son expérience migratoire et à la structure Lezarts Urbain :

Si on avait pas quitté le pays, peut-être y'aurait pas africulture parce qu'on a vu ce que, on a travaillé avec Lezarts urbains de Bruxelles, on a vu comment ça se passe dans les pays développés et on s'est dit voilà, c'est ça qui bloque notre hip-hop. Parce que tout ça on attendait que, on pensait que c'est l'État qui devait tout organiser et ils ne le feront jamais. On s'est dit que voilà, il faut que nous-mêmes, ce qu'on accomplit là, ce qu'on a vu, il faut qu'on essaie d'installer ça au Sénégal.<sup>493</sup>

À travers l'exemple d'Africulturban, Matador exprime le potentiel de développement du migrant, qui grâce à l'expérience acquise ailleurs, acquiert des ressources pour reconnaître et traiter les problèmes diagnostiqués au pays. De nombreux artistes articuleront par ailleurs les bienfaits de l'expérience acquise à l'étranger comme une façon de prendre du recul et de tester de nouveaux modèles au Sénégal. Cette vision de l'expérience migratoire et du retour comme moyen de mettre en application les connaissances acquises ailleurs, concorde avec une rhétorique développementaliste chère aux organismes internationaux tels que l'OIM (Organisation Internationale des Migrations), qui a financé de nombreux projets menés par Africulturban contre la migration non documentée (cf. III, 3). Le programme d'aide au retour volontaire et à la réintégration (AVRR) de l'OIM repose ainsi essentiellement sur l'idée que le retour organisé du migrant dans son pays d'origine est une solution à la migration non documentée. Au-delà de l'appui à des créations musicales de sensibilisation<sup>494</sup>, l'OIM cherche, tel qu'il est apparu de la présence d'un délégué de l'OIM à un panel sur « migration et hip-hop » durant le « hip-hop Summit » auquel j'ai assisté en 2018<sup>495</sup>, à intégrer les artistes de rap à des démarches d'information et de sensibilisation des populations à la thématique de la migration non documentée.

En 2007, Matador sort son nouvel album *Xippil Xool* (« ouvrez les yeux ») à la veille de l'élection présidentielle à laquelle se représente le président sortant Abdoulaye Wade. Pour Matador, *Xippil Xool* est un message qui traitait des problèmes de la jeunesse sénégalaise, une jeunesse tentée par la migration « illégale », par le fondamentalisme religieux ou par les drogues face aux désillusions de l'ère Wade. Depuis, Matador a publié deux autres albums, *Vox Populi* en 2012, et *Rewgaal Nation* en 2016, dont les chansons articulent toujours les mêmes messages politiques et sociaux, dont plusieurs chansons sur la migration (cf. III, 3).

---

<sup>492</sup> Les deux anciens membres du groupe, DJ Wooz et Big Lyrical Ceddo, habitent toujours en Belgique, où ils ont gardé des liens avec le groupe cnn199, rencontré à Dakar lors du Festa 2H en 2018. Mariés avec des femmes belges, les deux artistes ont arrêté leur carrière.

<sup>493</sup> Matador. 2014. Entretien avec l'auteur. Pikine, Sénégal. 08.11.2014

<sup>494</sup> Le dernier exemple étant la chanson *Bul sank sa bakaan bi* (« ne risque pas ta vie »), chantée par la chanteuse sénégalaise Coumba Gawlo entourée de 10 autres artistes ouest-africains. <https://www.youtube.com/watch?v=bbNdqBkTyeA&feature=youtu.be>

<sup>495</sup> Navarro Cécile. 2018. « Panel 3 Hip Hop et Migration. » hip-hop Summit. Dakar, Senegal. 18-20.06.2018

Originaire d'un quartier bordé par la mer dont les plages sont l'un des principaux lieux de départ de pirogues à destination des Canaries, notamment dans les années 2006 à 2008, Matador se veut l'exemple, au travers d'Africulturban, d'un artiste qui a réussi à mettre en place un projet de développement réussi :

Je suis revenu et j'ai installé j'ai amené le projet de Africulture qui a fait que aujourd'hui, on a combien, plus de 15 jeunes qui travaillent ici en permanence, plus de 100... 1250 membres et aujourd'hui on gère des budgets, des projets c'est des emplois, on participe même dans le développement économique du pays. (...) que ça soit moi, que ça soit Awadi, Xuman, Keyti, tous ces gens-là qui sont restés, ils avaient la chance il y a 10 ans derrière d'aller en Europe et de faire comme n'importe quel jeune sénégalais. Et jusqu'à présent y'a des jeunes du pays ils reviennent plus parce qu'ils disent que y'a rien, mais si on reste pas, si on ne porte pas ce combat-là ça sera toujours comme ça. Il faut qu'il y ait des gens qui se sacrifient pour que ça change<sup>496</sup>.

Matador articule le rôle du rap comme créateur d'emplois, légitimant le rôle des artistes au service de la société et du « développement économique du pays », et ce faisant, comme une alternative à la migration envisagée comme la réponse au chômage des jeunes. Comme j'ai mentionné précédemment, les acteurs du rap sont aujourd'hui engagés dans le développement du rap comme métier, qui est en quelque sorte un prolongement de l'engagement pour un changement social et politique.

En deuxième lieu, Matador souligne le fait d'être resté comme un sacrifice. Autrement dit, pour Matador, plutôt que de choisir la voie facile, celle de partir en Europe, les artistes qu'ils citent ont fait un choix difficile en décidant de rester. C'est particulièrement le cas pour Matador, qui, en choisissant de ne pas partir, tel qu'il l'a raconté dans le cadre de la conférence sur « hip-hop et migration »<sup>497</sup>, s'est disputé avec toute sa famille. La famille de Matador avait le projet d'organiser le départ de Matador aux États-Unis, où réside un cousin qui aurait envoyé de l'argent au père de Matador pour acheter le billet d'avion et le visa. Aux yeux de sa famille, un départ à l'étranger était préférable à la continuation de son activité artistique. À la veille de son départ pour la Belgique, une réunion de quartier aurait eu lieu pour demander à Matador de rester en Belgique.

Après la tournée, Matador est finalement rentré, estimant qu'« il n'avait rien à faire là-bas » et qu'« il devait dédier sa vie au hip-hop »<sup>498</sup>. Ici, Matador se montre, en tant qu'artiste qui est resté, comme acteur du « changement », comme celui qui « porte le combat ».

Le retour, ou la décision de rester, malgré toutes les opportunités et pressions à partir, est ainsi présenté comme une continuation de l'« engagement » porté par le hip-hop, tandis qu'au contraire, comme on l'a vu chez Maxi Krezy, le départ est perçu comme un renoncement du « combat ». Par conséquent, l'immigration des jeunes représente une perte pour le pays et le retour, une opportunité de servir son pays. D'autre part, le retour au Sénégal est aussi présenté comme une possibilité de consécration, puisque, dit-il, les opportunités se trouvent au Sénégal, « ailleurs tu ne peux rien développer tu ne fais que travailler et vivre »<sup>499</sup>.

Pour autant, chez Matador comme chez Simon, le retour n'apparaît pas comme la concrétisation d'un projet réfléchi à l'avance. Interrogé au sujet de la raison du retour, Matador n'est pas en mesure d'expliquer les éléments concrets qui l'ont poussé à rentrer, si ce n'est la volonté de ne pas rester, tandis que chez Simon, le retour intervient après une phase d'indécision dont il sort avec les encouragements de son cousin et l'échec de son mariage. C'est dans la reconstitution de la

---

<sup>496</sup> Matador. 2014. Entretien avec l'auteur. Pikine, Sénégal. 08.11.2014

<sup>497</sup> Navarro Cécile. 2018. « Panel 3 Hip Hop et Migration. » hip-hop Summit. Dakar, Senegal. 18-20.06.2018

<sup>498</sup> Ibid.

<sup>499</sup> Matador. Op. Cit.

trajectoire que le retour se voit accorder une place importante dans la réussite des projets des deux artistes. D'autre part, selon la théorie du réseau social, le retour de ces deux artistes a réussi grâce au maintien de relations interpersonnelles parmi les acteur.trice.s du rap vivant au Sénégal depuis le pays d'accueil, grâce à de fréquents allers-retours (Cassarino 2004).

Le discours sur le retour est ici mis au service d'un récit sur l'engagement et la légitimité des artistes de rap en tant qu'acteur.trice.s du développement économique, social et politique.

L'engagement de Matador, notamment à travers le discours porté par l'artiste pour dissuader la migration non documentée, produit aussi une ambivalence au sujet de sa mobilité intense dans le cadre de son activité artistique, une tension soulignée par Moulard (2004). Le retour de ces deux artistes, qui a donné lieu à la mise en place de projets qui permettent de juger de l'aboutissement du projet migratoire, nourrit ainsi l'imaginaire de la migration comme moyen d'accomplissement. Après tout, malgré la volonté de ces artistes de dissuader la migration non documentée, c'est bien ailleurs qu'ils ont acquis les ressources nécessaires à la réalisation d'un projet au Sénégal, qui leur a permis d'accroître leur notoriété et de voyager dans le monde entier, un objectif que ceux qui n'ont pas les moyens de voyager légalement entreprennent coûte que coûte.

Simon et Matador sont deux exemples qui semblent mettre en corrélation retour migratoire et réussite artistique. Mais est-ce toujours le cas ? Dans le cas des deux artistes à continuation, il sera question d'artistes qui sont rentrés et qui sont marqués du sceau d'une altérité qui les dessert dans leur insertion sur la scène rap sénégalaise.

## 2. Afrikan King et Moulaye : retour et altérité

### 2.1. Moulaye : les racines ont des ailes

Moulaye est un artiste de rap sénégalais, cofondateur du label Wakh'Art Music (WAM) avec la blogueuse et designer Kenaicha Sy. Moulaye est un enfant de l'élite sénégalaise. Son père est un homme politique tandis que sa mère appartient à une grande famille religieuse. Les parents de Moulaye, divorcés et remariés, envoient leurs enfants étudier en France, à Amiens, dès le collège. Moulaye y vit seul avec ses grands frères à partir de 1999. Une partie de la famille de sa belle-mère, franco-sénégalaise, vit cependant dans le sud de la France. Ayant des facilités à l'école, c'est au lycée que Moulaye commence à écrire des textes pendant les cours. Il obtient son baccalauréat à 17 ans et vit grâce à une bourse d'études et l'aide de ses parents. Une fois son diplôme en poche, ses parents le destinent à une carrière dans le droit ou la politique. Moulaye s'oriente donc en sciences politiques, mais échoue le concours de Science Po. Il cherche alors à rentrer dans une prestigieuse école de droit et trouve une place à Lille 2. Il passe de justesse la première année et échoue à nouveau le concours de Science Po. Pendant les années qui suivent, Moulaye fait une dépression. Il quitte Lille 2 après 2 ans d'études. Il pense alors à intégrer une école de commerce, « une école de bourgeois (bourgeois) dans le Marais »<sup>500</sup>, grâce à son beau-père qui s'installe à Paris pendant 2 ans, et réussit le concours. Il essaie de s'intégrer à ce milieu bourgeois en s'inscrivant à un cours d'œnologie, mais la directrice de l'école le prend en froid, refuse de lui permettre de passer les rattrapages et le convoque pour lui suggérer de s'inscrire en filière professionnelle. C'est à ce moment que Moulaye aurait pris la décision de quitter la France :

Je lui dis « très bien, mais c'est pas ça qu'il me faut », elle me dit « alors vous rentrez chez vous ». Je lui dis non, mais moi — je lui donne une réponse un peu psychologue — je lui ai dit « non je suis

---

<sup>500</sup> Moulaye. 2015. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 05.01.2015

français », elle me dit « ah non je sais pas ». Je sors de là je me dis putain ah la France. (...) Je me suis rendu compte que quelque part même si je réussissais en France j'allais rester avec une certaine image.<sup>501</sup>

Se voyant associé à un certain milieu social en fonction de sa couleur de peau, malgré ses origines sociales, Moulaye conclut que sa réussite sociale sera toujours entravée en France. La décision du retour chez Moulaye est ainsi motivée par la projection d'une meilleure reconnaissance sociale et professionnelle au Sénégal, renforcée par l'échec de ces études en France.

En 2007, il est exclu de cette école et retourne au Sénégal. Il intègre l'Institut Supérieur de Management au Sénégal dont le directeur lui propose de valider les crédits de la première année et de passer en deuxième année. C'est à ce moment qu'il rencontre Kenaicha Sy, qui vient de rentrer de Paris après des études en design. Elle vit en collocation dans un logement fréquenté, en outre, par « une petite dizaine de gens (...) qui étaient revenus avec la ferme intention de s'installer ici quoi »<sup>502</sup>. L'endroit devient La Boîte à Idées, décrit par Moulaye comme un endroit :

Plein de gens qui avaient beaucoup de projets, on a un ami qui a eu cette année le prix de la *start up* de l'année. Lui aussi à l'époque il vivait là-bas. On se posait comme ça pendant des heures et des heures, y'en a qui écrivaient ici, d'autres qui jouaient de la musique, d'autres qui truc, d'autres qui philosophaient. C'est pour ça que ça s'appelle La boîte à Idées justement parce que ça regroupait plein de gens.<sup>503</sup>

C'est un endroit où se retrouvent des Sénégalais ayant vécu à l'étranger, mais aussi des artistes, pour « avoir un endroit où se poser sans tout le diktat de la société sénégalaise, qui est très lourd ici »<sup>504</sup>, à savoir un espace où pouvoir fumer et boire, mais aussi pouvoir exprimer des opinions non conventionnelles ou encore pour faire de l'art et de la musique. Moulaye, lui, écrit beaucoup, ce que Kenaicha finit par remarquer. Elle l'encourage alors à se lancer dans la production musicale.

Se destinant à un métier plus reconnu par ses parents, Moulaye ne souhaite pas s'exposer en tant qu'artiste. C'est pendant une exposition organisée dans la maison d'édition de sa belle-mère, qu'il rappe devant un public pour la première fois, poussé par cette dernière. Parmi le public se trouve le rappeur Awadi, qui lui propose, suite à sa prestation, d'enregistrer gratuitement des chansons dans son studio. Cet encouragement le pousse à continuer dans cette voie. À la recherche de productions, il fait la connaissance d'un rappeur et d'un producteur d'origines comoriennes, avec lesquels il s'entend très bien.

Mis au défi après la publication d'une vidéo sur les réseaux sociaux où le producteur promet la sortie d'un album et l'organisation d'un concert, les deux artistes forment le groupe Niggaz in Dakar et sortent une mixtape appelée *La Gifle* en 2012. Le projet est vendu au profit d'associations les premières semaines puis est rendu disponible en téléchargement gratuit. Puis, alors que le groupe ne connaît aucune notoriété, il organise un concert au centre culturel Douta Seck, sponsorisé par une marque de boissons énergisantes. Le public n'étant pas au rendez-vous, les artistes sortent dans les rues du quartier et distribuent des marchandises aux habitants du quartier qui rejoignent le concert.

Tandis que le producteur comorien souhaite le signer, Moulaye souhaite développer sa propre structure et réalise les démarches administratives avec Kenaicha pour mettre sur pied le label Wakh'Art Music, un an après la création de la structure Wakh'art (« parlons d'art ») par Kenaicha pour promouvoir les activités culturelles et les artistes sénégalais. Après de nombreuses discussions, Kenaicha accepte de porter 40 % des parts du label. Les deux amis veulent créer un empire

---

<sup>501</sup> Moulaye. 2015. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 05.01.2015

<sup>502</sup> Ibid.

<sup>503</sup> Ibid.

<sup>504</sup> Sy, Kenaicha. 2014. Médina/Dakar, Sénégal. 13.10.2014

commercial, mais ne sont pas pour autant seulement intéressés par les aspects financiers. Selon Moulaye, le contexte sénégalais, qui connaît une bureaucratie moins sévère qu'en Europe, permet de gagner sa vie avec une entreprise tout en n'ayant pas toujours à prioriser la rentabilité commerciale.

D'autre part, Moulaye comme Kenaïcha ont d'autres activités professionnelles, ce qui leur permet de ne pas dépendre des activités musicales pour vivre. Le label redistribue ainsi 70 % des recettes de la musique aux artistes qui en font partie, à savoir Moulaye, le rappeur Ophis, et le groupe de rap Skillaz. Wakh'Art a par ailleurs investi dans la vente de sachets d'eau. Impliqués dans une campagne contre les produits cosmétiques pour blanchir la peau, Kenaïcha et Moulaye rachètent une entreprise de cosmétiques dans leur quartier. Ils retirent alors de la vente les produits blanchissants. Dans l'objectif de développer ses activités commerciales, Moulaye part effectuer un master à Londres, grâce à de l'argent prêté par ses parents et effectue plusieurs allers-retours entre Londres et le Sénégal.

Le premier projet musical de Moulaye s'appelle *Les Racines ont des ailes*, à partir des textes qu'il a écrits en France, à Londres et au Sénégal. Une partie de l'album a été enregistrée à Londres où il a acheté un microphone et un haut-parleur qui lui permettent de s'enregistrer partout où il réside (cf. III, 4). Le concept de la mixtape s'appuie sur l'image de l'artiste qui voyage tout en gardant un pied au Sénégal. Le titre se réfère à la mobilité des racines, sous-entendu que les origines sénégalaises de Moulaye le suivent partout où il se rend. Dans la chanson « Senegal » de la mixtape, Moulaye rappe : « le wolof la première langue même quand je vivais chez les toubabs »<sup>505</sup>.

Les affiches promotionnelles de l'album jouent elles aussi sur la mise en parallèle entre ancrage local et circulations. Dans l'une d'elles, annonçant la sortie prochaine de la mixtape, un avion est photographié depuis le point de vue d'une cour d'immeubles. Dans cet environnement enclavé, l'avion apparaît comme une échappatoire, une fenêtre de sortie vers l'ailleurs. Néanmoins, l'annonce de l'affiche « retour à la case Dakar » semble au contraire signifier que la vision de l'avion apparaît comme une fenêtre sur le passé, annonçant un choix de vie qui s'effectue par le renoncement à l'ailleurs.

Dans une deuxième affiche, les circulations effectuées par Moulaye durant l'enregistrement de son album sont représentées sur une carte du monde. Le visage de Moulaye est reproduit sur une image du continent eurasiatique et plusieurs circuits sont représentés en rouge sur la carte, pour signifier les voyages aller-retour entre Londres et Dakar et entre Londres et Kuala Lumpur.

Moulaye communique ainsi sur le rôle du voyage dans les créations artistiques tout en revendiquant sa volonté de toujours rentrer à l'endroit qu'il considère comme sa maison, le Sénégal.

Dans une vidéo de présentation du projet (Malécot 2014), Moulaye explique :

Quand je passe 6 mois dans un pays, après j'ai envie de fuir, mais au bout de deux jours à l'étranger, j'ai envie de revenir quoi. (...) en fait justement d'aller voir ailleurs ça me rappelle ce que j'aime ici en fait. (...) Je me vois pas vivre ailleurs en fait.

Au-delà d'une célébration du voyage pour la créativité de l'artiste, *Les Racines ont des ailes* fait surtout part d'un besoin de reconnaissance des appartenances multiples de l'artiste, lié à une revendication de liberté artistique :

Le processus de l'album *Les racines ont des ailes* c'était d'extérioriser tout ça, en fait ces multiples-là c'était de les raccrocher à des zones géographiques. (...) on s'en fout de l'endroit dont on vient parce que je suis là avec toutes ces choses-là, et je suis au Sénégal je peux être ailleurs, demain je serais le même — c'est-à-dire, tant que vous m'aimerez pour ce que je suis, tant que vous apprécierez ce que je suis, moi, vous pourrez pas être déçu, et tant que tu t'attacheras à quelque chose qui n'est pas moi, que ce soit les

---

<sup>505</sup> Moulaye. 2013. « Senegal ». *Les Racines ont des ailes*. Wakh'art Music. EPK.



langues que j'utilise, que ce soit l'habit que je porte (..) tu seras déçu. (...) au final, voilà tu sais les gens ils aiment bien un truc fixé. Identité sénégalaise c'est ça.<sup>506</sup>

Moulaye revendique l'envie de faire une musique qui lui ressemble sans avoir à dépendre des attentes du public (les langues utilisées, la façon de se vêtir) qui seraient attachées à une seule vision de l'identité sénégalaise. Cette multiplicité est aussi exprimée dans ses appartenances sociales. S'étant rapproché du genre musical en tant que « banlieusard » en France, il sait aussi que son appartenance familiale pourrait, selon lui, lui ouvrir des portes. Construit par ses deux appartenances a priori contradictoires, il préfère jouer sur une certaine ambiguïté :

Moi je sais que j'ai vécu comme un banlieusard 7 ans de ma vie, mais j'aimerais pas moi me réduire qu'à ça non plus, que les gens acceptent que j'ai des parents qui ont réussi leur vie, qui m'ont bien éduqué des principes (...) J'ai un son je dis « cuillère en or dans la bouche, mais j'irai manger dans ton assiette ».<sup>507</sup>

La démarche artistique de Moulaye est centrée sur le travail d'écriture, sur les jeux de mots. Les chansons parlent d'abord de lui, de sa vie. Du propre aveu de Moulaye, son public au Sénégal est assez restreint parce que, n'ayant pas grandi au Sénégal, son public de base n'est pas constitué, comme pour la plupart des artistes, des gens du même quartier ou d'amis d'enfance (cf. II, 1). C'est surtout sur Internet que l'artiste se construit un public, notamment au travers du blog de Kenaicha, *Wakh'Art* où elle publie des informations sur les événements culturels et des entretiens qu'elle réalise avec les artistes qui viennent à la Boîte à Idées.

Les vidéos de Moulaye obtiennent ainsi entre 11 000 et 14 000 vues sur YouTube, des chiffres assez réguliers, mais éloignés de ceux obtenus par d'autres artistes plus connus<sup>508</sup>. Pendant mon terrain, les concerts du label ont eu lieu dans des restaurants fréquentés par la classe moyenne, à cause du montant du billet d'entrée et de l'obligation de consommation, tels que le Just4U, près de l'Université, et la Villa Krystal, dans le quartier des Almadies, deux endroits où se sont aussi produits, avec plus de succès, les membres du Daara J Family. Moulaye passe pour un Sénégalais qui vit en France, parce qu'il rappe plutôt en français, et utilise des mots utilisés dans un contexte urbain français, ce qui le rend difficile à comprendre auprès de la population sénégalaise. Il m'en donne un exemple :

Par rapport à la musique qu'on fait et par rapport au vécu qu'on a je veux dire moi y'a des choses dont je parle même des mots que j'utilise les gens ils comprennent absolument pas. Moi j'ai des *punchlines* jusqu'à maintenant y'a des gens qui me disent « de quoi tu parles ? » parce que c'est des mots (...) l'exemple le plus criant c'était dans (la chanson) « Fruit de mon époque ». C'est « je suis pas tombé dans le jardin d'Eden, je suis le fruit de mon époque, les fleurs du mal je les ai cueillis pour me faire *plaiz* (plaisir) moi et mes potes, dans le champ de bitume la mauvaise graine fournit les mauvaises herbes aux autres », déjà rien que tous ces termes l'histoire de la mauvaise graine qui fournit la mauvaise herbe aux autres tu vois dans le champ de bitume ça c'est des références que — les gens ils ont pas de référence de champ de bitume, ça, c'est les Kéry James (rappeur français) et tout ça qui la mauvaise graine en France tu le dis voilà les gens ils voient direct le *bad boy* les gens ils voient un *rebeu* (arabe) les gens là-bas ils savent ce que c'est de la mauvaise herbe je veux dire on joue dessus. Plus loin dans le son (...) je disais en fait, entre le ballon et le terrain, que l'un mène à l'autre. Tu vois. Mais (...) les banlieusards français ils

---

<sup>506</sup> Moulaye. 2015. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 05.01.2015

<sup>507</sup> Ibid.

<sup>508</sup> A titre de comparaison, le label de Moulaye comptabilise 120 409 vues sur sa chaîne contre 11 718 476 pour Dip doundou Guiss ou encore 9 468 093 pour Canabasse

comprennent, le ballon c'est la prison, le terrain c'est le terrain. Tu vois. Alors qu'ici les gens pour eux je parle de foot.<sup>509</sup>

Si Moulaye se présente sous la figure de celui qui rentre, et rentrera toujours, à Dakar, après ces expériences à l'étranger, l'expression de son vécu multiple l'associe à une altérité, qui s'exprime par une position d'extériorité à la scène rap sénégalaise. Moulaye ne se reconnaît d'ailleurs que peu dans la catégorie du « rap sénégalais » et avoue volontiers faire du « rap français », en ce que sa musique semble plus volontiers correspondre aux attentes de la diaspora sénégalaise à l'étranger, dont il serait l'un des produits.

Au cours de mon terrain, les membres du label organisaient toujours leurs propres concerts et n'étaient pas invités lors de concerts de rap réunissant plusieurs artistes de la scène. D'autre part, lors de leurs concerts, aucun artiste en dehors du label n'était présent. Les membres du label sont plus volontiers invités à des événements qui réunissent les jeunes francophones du Sénégal. Cependant, ce statut marginal leur permet aussi d'exister sans s'attirer les animosités d'autres artistes, tout en faisant petit à petit leur propre place. Pourtant, le label WAM collabore avec de nombreux artistes de rap sénégalais, notamment au travers de la publication *WAR — We Are Rap* et du blog de Kenaicha Sy qui promeut tous les artistes, sans distinction. Quelque temps après notre rencontre, Moulaye enregistre une collaboration avec le rappeur PPS, la chanson « Tathioul » (« applaudissez »), qui recevra le prix de meilleur *featuring* au Galsen hip-hop Awards et où l'artiste rappe en wolof et en français.

Au-delà de la problématique de la réinsertion professionnelle souvent soulignée pour les migrants de retour (Kveder et Flahaux 2013), le cas de Moulaye, et de l'artiste dont je parle à continuation, AK, pose la question de la réinsertion sociale et culturelle par la reconnaissance des appartenances multiples nées de l'expérience migratoire. Comme analysé chez Fouquet (2007), le migrant qui est rentré fait l'expérience multiple de l'altérité : il se sent à la fois différent dans sa société d'origine et se confronte également à la reconstruction de lui-même en tant qu'étranger. La façon dont Moulaye met en relief une expérience du voyage compatible avec ses « racines locales », fait partie des modes d'énonciation de la distance sociale et géographique qu'il peut entretenir avec une partie du public sénégalais, et à travers lesquels, comme le suggère Fouquet (2008), il s'énonce en sujet et affirme une identité « comme produit de synthèse ».

Nombreux sont les artistes de rap qui sont rentrés au Sénégal investir une scène musicale rap estimée moins concurrentielle que dans les pays d'accueil. C'est par exemple le cas de Dyno, ancien militaire américain d'origine sénégalaise. Le faible succès de ces artistes sur la scène rap sénégalaise, comme de ceux qui continuent à faire de la musique à l'étranger à destination du Sénégal, met en exergue les rapports ambigus, de fascination et de rejet, qu'exerce la figure de l'altérité dans la fabrique d'un rap sénégalais qui se veut ancré dans le « local ». À continuation, j'explore le cas de l'artiste américain d'origine sénégalaise, AK (Alioune Kébé de son vrai nom, mais aussi acronyme pour Afrikan King), dont la stratégie artistique met en lumière le rap comme lieu d'expression d'appartenances syncrétiques, mêlant la figure du migrant mouride et du migrant qui est rentré à celle du rappeur américain.

---

<sup>509</sup> Moulaye. 2015. Entretien avec l'auteur. Dakar, Sénégal. 05.01.2015

## 2.2. Afrikan King: African American

Quand j'ai rencontré Afrikan King (AK) pour la première fois, je me trouvais à la porte du studio de Ama Diop, en attente des répétitions des artistes du label Wakh' Art Music. L'artiste, qu'Ama avait rencontré à Baltimore, lui montrait les vidéo-clips qu'il venait de tourner au Sénégal dans le cadre de son album *African American*. À l'inverse de la plupart des rappeurs que j'avais rencontrés, AK portait une chaîne avec un pendentif en forme de pharaon autour du cou, une casquette, des lunettes de soleil et surtout des dents en or à la mode clinquante américaine. Je laissais Ama et AK discuter en wolof pendant que j'observais du coin de l'œil les clips des chansons que l'artiste rappait majoritairement en anglais. Lorsqu'Ama est parti, AK s'est adressé à moi en français et nous avons fait connaissance. Je ne connaissais pas alors d'où il venait, mais remarquait qu'il ponctuait souvent ses phrases de formules américaines telles que « You know what I am saying ».

Originaire du quartier des Parcelles Assainies, où je le revois quelques semaines plus tard dans sa maison familiale, AK est parti à l'âge de 15 ans aux États-Unis, à Baltimore, pour rejoindre un membre de sa famille. Après ses démêlés avec la justice (cf. I, 1), dont il réchappe grâce à sa nouvelle nationalité américaine et les économies qu'il a engrangées, et qui lui ont permis de payer sa caution et un bon avocat, il décide de quitter Baltimore et s'installe au New Jersey. Je le revois quelques mois plus tard après notre rencontre au Sénégal dans l'entreprise dont il est propriétaire aux États-Unis, un service de restauration où il cuisine des pizzas à l'emporter, qu'il gère avec des amis sénégalais.

Selon AK, c'est 4 ans après son arrivée aux États-Unis, et après la fin de ces études qu'il revient au Sénégal pour la première fois. À l'époque, il a déjà commencé à produire quelques sons et connaît de nombreuses personnes qui évoluent dans le rap aux États-Unis. Quand il rentre dans son quartier, AK remarque qu'il y a « beaucoup de talents » au Sénégal et décide de les aider. Il installe un home studio dans sa chambre et commence à collaborer avec des artistes locaux, tels que Flyscko, dont je fais la connaissance chez lui. À partir de ce moment, il effectue des allers-retours entre les États-Unis et le Sénégal. Quand je le rencontre en 2015, notre entretien est quelque peu interrompu par les coups de marteau qui proviennent du plafond : AK est en train d'installer un studio sur le toit de l'immeuble où sa famille habite. Il est par ailleurs venu au Sénégal promouvoir son album, enregistré aux États-Unis. Quelques mois plus tard, je le retrouve à Harlem, New York, où il était peu avant notre rendez-vous occupé à préparer des colis, avec du matériel de studio, qui allaient arriver au Sénégal deux à trois semaines plus tard.

Le titre de son album, *African American*, qui semble faire référence au nom politiquement correct donné aux descendants d'esclaves aux États-Unis, mais aussi, par extension à toutes les populations associées aux mêmes caractéristiques phénotypiques, une couleur de peau noire, est chez AK une revendication d'une double appartenance, à la fois africaine et américaine. Cette revendication émerge d'un contexte de conflits entre populations migrantes à la peau noire et descendants d'esclaves africains. Dans *Black Identities : West Indian Immigrant Dreams and American Realities*, Mary C. Waters relate la façon dont la première génération d'immigrants originaires des Indes occidentales, situées dans les Caraïbes, tendent de se défaire des stéréotypes négatifs associés aux Afro-Américains aux États-Unis, en mettant en avant une éthique du travail. Elle explique aussi comment les catégories raciales américaines finissent par s'imposer aux enfants de cette première génération, sujets aux mêmes discriminations que les Afro-Américains.

Le film *Little Senegal* met en scène l'existence de conflits similaires entre migrants sénégalais, et africains, aux États-Unis et afro-américains. Selon Ama Diop et AK, « les noirs américains n'aiment pas les Africains », ce que Ama Diop contribue à ce qu'on leur dise que « c'est nous les Africains qui

ont vendu leurs grands-pères»<sup>510</sup>, faisant référence aux récits historiques sur la complicité des monarchies africaines dans la traite esclavagiste négrière. Cependant, l'origine africaine peut aussi apparaître comme une catégorisation positive, notamment parce que les Africains seraient reconnus comme de bons travailleurs<sup>511</sup>.

Abdullah (2009 a, 2009 b) et Salzbrunn (2004) expliquent la façon dont les migrants sénégalais se distinguent des catégorisations associées aux Afro-Américains en valorisant l'expression d'identités africaines, musulmanes et noires aux États-Unis, notamment durant la parade « Bamba Day », célébrant Cheikh Ahmadou Bamba, qu'Abdullah a décrite comme « un site majeur où ils redéfinissent les frontières de leurs identités africaines, pour faire face au stigmate de leur couleur de peau et contrecarrer une rhétorique anti-musulmane » (2009a : 1, ma traduction<sup>512</sup>). Car le mouridisme, en tant que seule école religieuse fondée par un chef religieux sénégalais, apparaît comme l'expression authentique d'un Islam « africain », et proprement sénégalais, caractérisé par une éthique du travail et une « tradition non violente »<sup>513</sup>, par opposition à un Islam dit « arabe ».

Les caractéristiques sociales différentes des migrants africains<sup>514</sup> et des Afro-Américains peuvent aussi expliquer ces conflits ancrés dans les stéréotypes existants de part et d'autre, ce qui amène par exemple Ama Diop à affirmer, sur la base de son expérience de vie à Baltimore (cf. p. 354) et à New York :

Ils (les Afro-Américains) vont pas à l'école, ils cherchent même pas à comprendre. Ils font le rap c'est tout, ils connaissent que la rue, les femmes, le sexe, la drogue. Ils connaissent que ça. Ils connaissent pas autre chose. Ils sortent même pas de New York ou bien ils sortent même pas de Baltimore. Ils ont même pas de passeports. Je te jure. Ils connaissent que leur rue. Après ils s'entretuent entre eux. C'est fou.<sup>515</sup>

Chez AK, le leitmotiv « African American » résulte cependant davantage d'une pacification de ses relations que d'une conflictualité. D'ailleurs, à l'en croire, il a « beaucoup d'amis noirs américains »<sup>516</sup>. Le personnage d'AK, ainsi que sa musique, sont le reflet d'un syncrétisme détonnant entre le mythe du self-made-man américain et du disciple mouride qui travaille pour son chef religieux à l'étranger.

Dans le documentaire qu'il a réalisé sur sa propre vie, en deux tomes, et qui avait selon lui pour objectif de parler des conditions de vie des immigrés aux États-Unis, il met en scène son expérience migratoire à renfort d'images de belles voitures, de gratte-ciels new-yorkais et de photographies le

---

<sup>510</sup> Ama Diop. 2014. Entretien avec l'auteur. Médina/Dakar, Sénégal. 10.12.2014

<sup>511</sup> Ce stéréotype positif est par exemple exprimé par le rappeur Styles P. qui déclare qu'il « hustle like an African » dans la chanson « So appalled » (hustle qui signifie « travailler dur », voir p. 246) ou encore par la marque de vêtements *Get Rich or Get Deported* (« deviens riche ou fais-toi déporter », appelant le migrant africain à saisir les opportunités qui se présentent à lui de devenir riche avant de se faire déporter), créée par un sénégalais résidant aux États-Unis.

<sup>512</sup> Citation originale : « a major site where they redefine the boundaries of their African identities, cope with the stigma of blackness, and counteract an anti-Muslim backlash »

<sup>513</sup> Lors de mon séjour aux États-Unis, l'Université de Columbia (New York) a accueilli une conférence intitulée « Islam and World Peace : Perspectives from African Muslim Nonviolence Traditions », organisée par l'historien sénégalais Mamadou Diouf, Karen Barkey et Abdoul Aziz Mbacké avec le soutien des chefs religieux de la confrérie mouride. La conférence a débuté le 11 septembre 2015 pour commémorer le 14<sup>ème</sup> anniversaire de l'attentat du World Trade Center. Le discours inaugural de Abdoul Aziz Mbacké a exemplifié, parmi d'autres, la présentation du mouridisme comme une tradition non-violente : « 14 years ago, on this very day, dramatic events have durably tarnished the vision of Islam for millions of people around the world. Fourteen years ago, on this day of September 11, in this very city of New York, the fury of madness and terrorism done in the name of Jihad has plunged into a lasting mourn thousands of people. (...) Through this conference, we plead to explore the peaceful perspectives of Islam, built through the legacy of great figures like Cheikh Ahmadou Bamba, an African Sufi master that led in the last century, a successful and completely non-violent struggle against the French colonizers. Bamba's ideal of knowledge and worship and his teachings about forgiveness suggest an interesting perspective of peaceful relationships between Muslims and other civilizations that contrast drastically with the violent and political leading of Jihad nowadays by groups such as Al Qaeda, Boko Haram, ISIS and others ».

<sup>514</sup> Selon Capps et al (2011), les migrants africains aux États-Unis sont en moyenne plus qualifiés que les migrants d'autres parties du monde en ce que leur possibilité de migrer légalement aux États-Unis est sujette à leur niveau de qualification ainsi qu'au coût important du voyage aux États-Unis.

<sup>515</sup> Ama Diop. 2014. Entretien avec l'auteur. Médina/Dakar, Sénégal. 10.12.2014

<sup>516</sup> Afrikan King. 2015. Entretien avec l'auteur. Parcelles Assainies/Dakar, Sénégal. 15.02.2015

présentant à côté d'Américains. Il s'y présente comme « artiste, chanteur, businessman et producteur, parti de rien pour devenir un modèle ». La première personne à s'exprimer dans le documentaire, un voisin d'AK, dit de lui en wolof : « c'est un homme bien, un véritable disciple mouride » (traduction originale). Puis, alors qu'il est filmé en train de prier, la voix off proclame : « malgré son amour et son engagement pour la musique, AK reste croyant et pratiquant, qui est issu d'une famille religieuse, modeste et très respectée au Sénégal »<sup>517</sup>. Cette mise en scène de la croyance religieuse est, comme je l'ai défendu précédemment (cf. II, 3), mise en avant à des fins de respectabilité de sa pratique artistique.

Dans le cadre de sa communication Facebook, le rappeur se met aussi en scène en tant que migrant qui a réussi, en exhibant sa capacité de consommation sur les artères commerciales de New York, et en tant que disciple mouride, illustrant les liens analysés par Bava (2003) entre activités économiques et pratique du mouridisme en migration. Photographié tout sourire dans les rues de New York, un sac de shopping à la main, la doudoune ouverte sur un t-shirt noir à l'effigie de Serigne Fallou, il se proclame « Fier d'être talibé de Serigne Fallou Mbacké<sup>518</sup> »<sup>519</sup>. Pour la socioanthropologue Bava, l'importance de la valeur travail comme façon pour les disciples de démontrer leur attachement à leur marabout a été remplacée par l'importance de la valeur argent, induite par les transformations de l'économie capitaliste où la valeur du travail est déterminée par le montant du salaire reçu en échange de ce travail. Dans ce contexte, les envois d'argent des migrants mourides représentent un moyen de combler la distance géographique vis-à-vis de Touba et de leurs chefs religieux, de réitérer un attachement mis à mal par la distance, ainsi que de capter de la *baraka*, définie comme la « force surnaturelle qui se transmet dans le lignage d'un homme saint » (5), à la fois signe de réussite et élément nécessaire pour exaucer les miracles que les disciples appellent de leurs vœux.

Montrer sa réussite à l'étranger c'est donc pour les disciples mourides exhiber sa *baraka*, preuve de leur dévotion religieuse.

C'est par le mouridisme en migration qu'AK semble réconcilier image du migrant qui a réussi et ostentation des richesses matérielles du rap américain, dont j'ai discuté (cf. II,2) la façon dont certains artistes de rap sénégalais la jugeaient contraire aux « réalités sénégalaises ».

Aux États-Unis, AK est un self-made-man, CEO de Afrikan King Productions, qui n'a pas toujours côtoyé les personnes les plus fréquentables. À travers sa musique, il donne l'image d'un homme à femmes — il n'hésite pas dans certaines chansons à utiliser un vocabulaire obscène ou encore à employer une jeune fille légèrement vêtue pour apparaître dans son clip « baby girl »<sup>520</sup> — d'un vendeur de drogue — dans la chanson « Drug Dealer », il rappe qu'il est un vendeur de drogues — et aime jouer sur une esthétique mafieuse — comme dans le clip « boy bi »<sup>521</sup>. Les dents en or qu'il porte constamment sont un autre élément qui le rapproche d'une esthétique américaine, même si, au Sénégal, lorsqu'il est interrogé sur la question, il les associe à une prothèse dentaire qui lui permet de cacher les taches brunes<sup>522</sup> provoquées par la minéralisation des eaux de sa ville d'origine, Kaolack.

Au Sénégal, son apparence américanisée n'est pas sans susciter des interrogations. Il reconnaît que son apparence américaine lui « facilite les choses », en ce qu'elle suscite curiosité et considération. Il m'explique par exemple que les journalistes cherchent à le questionner en anglais et que les

<sup>517</sup> Afrikan King Productions. 2015. AK Story 1. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=S2wiDtU0Kag>

<sup>518</sup> Disciple de Cheikh Ahmadou Bamba et deuxième calife des mourides. C'est sous son règne que s'est achevée la construction de la Mosquée de Touba, ville sainte des mourides, et la fondation de plusieurs villages.

<sup>519</sup> Facebook. Profil d'Afrikan King. Posté le 16 mai 2016. Public

<sup>520</sup> Afrikan King. 2013. «Baby Girl». African King Productions. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=NXmSgdkvZEw>

<sup>521</sup> Afrikan King. 2013. «Boy Bi». *Afrikan American*. African King Productions. CD. (En ligne) [https://www.youtube.com/watch?v=7X\\_ihLse6Vw](https://www.youtube.com/watch?v=7X_ihLse6Vw)

<sup>522</sup> Ces taches brunes sont un symptôme de la fluorose dentaire, liée à un excès de fluor dans l'eau.

personnes avec qui il collabore sur la scène rap le traitent avec davantage de respect quand elles savent qu'il a vécu aux États-Unis. AK fait ainsi l'expérience des rapports ambigus entretenus vis-à-vis de celui qui vient d'ailleurs, de fascination comme de rejet.

Au cours de notre entretien, qui se déroule dans la chambre qu'il occupe au sein de la résidence familiale, AK sort de la chambre pour aller nous chercher le plat que sa tante a préparé dans la cuisine. Avant d'y aller, il pose sa chaîne en or sur le lit. Il m'explique qu'il préfère ne pas saluer sa grand-mère, qui se trouve dans le couloir, avec la chaîne, pour ne pas susciter des commentaires désobligeants. Il est aussi amené à occulter certains aspects de son passé, comme son emprisonnement, ainsi que certaines chansons, à l'image de la chanson « Drug dealer », pour ne pas s'attirer les foudres de sa famille. Voici un extrait révélateur de notre entretien à ce sujet alors qu'il me fait écouter la chanson :

(>Auteure) : ça, c'est une chanson que tu pourrais faire écouter ici ?

(>AK) : Hein ?

(>Auteure) : C'est une chanson que tu voudrais faire écouter

(>AK) : non.

(>Auteure) : ici (Rires) pourquoi ?

(AK) : Non. (Rires) ça parle de beaucoup de (?) *drugs*, c'est pas bon. Ça va donner une *bad image* du Sénégal. Pour ça au Sénégal faut faire des sons comme « maman »<sup>523</sup>, c'est pour ça j'ai fait ce son-là, « maman ». Les cultures sont différentes, les Américains ils aiment ça, les *drugs*. Mais ici c'est... c'est pas les réalités ici

(>Auteure) : ouais, mais il faudrait pas que ce public-là il sache ton autre partie

(>AK) : mais bien sûr c'est pour ça j'ai changé

(>Auteure) : américaine quoi

(>AK) : c'est vrai, mais sur la télé je vais jamais amener ça aux télés quoi. Mais y'a beaucoup, tous les gens sur le net ils connaissent cette chanson-là. Y'a beaucoup de gens ils l'aiment quoi. Je le prends sur Facebook, YouTube et tout ça quoi. (...) C'était mon premier clip que j'ai fait aux États-Unis. C'est connu là-bas, mais ici jamais ! Si tu prends *I am a Drug dealer* et ta mère entend ça *I mean* ça, c'est autre chose quoi (Rires).<sup>524</sup>

Les créations artistiques des artistes de rap en migration, en révélant des aspects cachés de la migration, comme la poursuite d'activités illicites par les migrants aux fins de gagner de l'argent, sont ainsi susceptibles de mettre en péril les récits fictionnels sur l'ailleurs, entretenus par les migrants de retour au pays, qu'AK reproduit dans la chanson « Never forget ».

Il y incite les immigrés africains aux États-Unis à ne pas oublier d'où ils viennent, et à retourner chez eux investir après avoir fait fortune à l'étranger, le seul objectif de la vie aux États-Unis étant la réussite matérielle. Dans le clip de la chanson<sup>525</sup>, destiné à un public international, le rappeur se met

---

<sup>523</sup>Chanson qui parle des sacrifices que sa mère a fait pour lui et de son attachement filial.

<sup>524</sup>Afrikan King. 2015. Entretien avec l'auteur. Parcelles Assainies/Dakar, Sénégal. 15.02.2015

<sup>525</sup>Afrikan King. 2013. « Never forget ». *African American*. African King Productions. CD. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=b9i6EMYvwgI>

en scène sur les plages de Ngor, l'une des plages les plus touristiques du Sénégal. Par l'interaction entre le message de la chanson et l'image, AK met en scène son retour en Afrique comme l'aboutissement d'une réussite acquise à l'étranger. Dans le documentaire qu'il a réalisé sur sa propre vie, tout en abordant la vie aux États-Unis et ses désillusions, AK entretient le mythe du rêve américain, notamment par la juxtaposition d'images du Sénégal et des États-Unis qui illustrent la mise en récit de sa trajectoire migratoire.

L'exemple d'AK renseigne ainsi sur la particularité des vécus transnationaux dans le cas des artistes. Car si, selon la formule couramment usitée, la musique ne connaît pas de frontières, les significations et interprétations de la musique, elles, en sont traversées de part en part. Un an après mon terrain, quand je reprends contact avec AK sur Facebook, il me confie ne plus trop faire de musique, car « au Sénégal c'est trop compliqué ». Depuis 2016, il s'est lancé dans une entreprise de cosmétiques pour peaux noires qu'il achète à Harlem et revend dans un magasin qu'il a installé dans son quartier, aux Parcelles assainies.

## Synthèse : Le rap galsen en migration, entre inclusion et exclusion

Ce chapitre a continué l'analyse du rôle joué par les mobilités sur les carrières artistiques dans le rap sénégalais, à partir d'exemples d'artistes en contexte de migration ou à partir d'artistes qui avaient connu des expériences de migration et qui étaient rentrés au Sénégal. La reconstitution des trajectoires migratoires de ces artistes suggère, dans le sillage des remarques de Ortar et al (2018) sur la spécificité de l'expérience migratoire par rapport à d'autres types de mobilités, que la migration relève d'enjeux spécifiques pour la continuation des carrières artistiques.

Si le chapitre précédent avait souligné trois aspects concernant le rôle joué par les mobilités, à savoir la mobilité comme vecteur de prestige, de professionnalisation et d'inégalités entre acteur.trice.s de la scène, par la façon dont les acteurs mobiles ont accès à des ressources et à des opportunités que les acteur.trice.s immobiles n'ont pas, la migration, en revanche, constitue un défi pour la continuation des carrières artistiques. À partir des exemples envisagés, j'ai relevé trois stratégies pour faire face à ce défi : le cosmopolitisme de Wagëblë, les nouveaux ancrages locaux de Pul Art Bi, Goormak et OnePac et le transnationalisme de Neega Mass et de Gladiat'Or. Ces stratégies se distinguent par les échelles de territoires sur lesquels les artistes projettent leurs carrières artistiques : le monde, le local et à l'échelle entre deux pays (le Sénégal et le pays d'accueil).

J'ai aussi discuté des autres défis rencontrés par ces artistes en migration : les catégorisations existantes portant sur les artistes (de rap) africains, les difficultés à combiner activité artistique et activité professionnelle, le manque de réseaux et de ressources.

Pour finir, tous ces artistes sont confrontés à la perte de crédibilité qu'entraîne l'expérience migratoire sur la scène rap sénégalaise. L'absence physique des artistes sur place induit l'oubli du public et la perte des relations interpersonnelles qui leur permettraient d'organiser des événements sur place et de promouvoir leurs projets musicaux dans les médias. Finalement, les difficultés mentionnées par Gladiat'Or au sujet de l'intransigeance du public et des acteur.trice.s de la scène, vis-à-vis des artistes migrants, ainsi que la difficulté à faire entendre les expériences de vie vécues par les artistes dans les pays d'accueil, questionne la place de l'artiste de rap en migration sur la scène rap au travers des représentations du migrant dans la société sénégalaise.

Tandis que Gladiat'Or témoigne de la mise à distance occasionnée par son statut migratoire, qui rend difficile le dialogue sur les conditions de vie rencontrées par les migrants dans les pays d'accueil, les récits de retour au pays des artistes Matador et de Simon renforcent la vision du retour comme aboutissement de l'expérience migratoire et du rôle du migrant, et du rappeur, dans le « développement » du pays. Dans le premier cas, le migrant se trouve être le gardien de l'Illusion de l'Ailleurs comme horizon meilleur, dans le deuxième cas, la migration est ce qui permet de « faire grandir » les deux artistes, un processus consacré par le retour au Sénégal.

Ainsi, malgré l'intention des artistes de révéler la « vérité » sur leurs conditions de vie ou de décourager la migration non documentée, leurs trajectoires et leurs activités artistiques peuvent être relues au prisme d'un imaginaire migratoire. Pour ceux dont l'expérience migratoire, et le retour, ne se justifient pas par la réussite, l'expérience migratoire devient une « source d'altérisation et d'exclusion entre de supposés “vrais” et de supposés “faux” » (Timera 2014 : 47). Les artistes sont accusés d'avoir « changé », ne plus porter les mêmes valeurs et leur musique n'est plus considérée comme étant du « rap sénégalais », malgré les liens et les attachements de ces artistes à la scène.

Cette mise au ban des artistes de rap ayant migré, hors de la scène, induite notamment par la caractérisation du rap sous le prisme de l'engagement local, rentre en contradiction avec l'idéal de l'« exportation » et l'importance (et surtout la nécessité) des mobilités dans les stratégies professionnelles d'un nombre croissant d'artistes, occultant dans ce sillage les intenses désirs de migrer



existant parmi les acteur.trice.s de la scène et les rapports ambivalents entretenus vis-à-vis d'un Occident à la fois critiqué et admiré. Dans le chapitre qui suit, je propose de montrer comment les acteur.trice.s du rap réconcilient ces paradoxes par la production d'un imaginaire sur la migration cohérente avec la place revendiquée des artistes de rap dans la société sénégalaise.

## Chapitre 3 : L'imaginaire migratoire du rap galsen

### Art et Migration : de l'imaginaire migratoire

L'explication de la migration a longtemps été dominée par la théorie néoclassique des facteurs push/pull, à savoir que c'étaient principalement des raisons économiques qui poussaient le migrant à quitter son pays (facteurs push) et qui l'incitaient à se rendre dans un autre pays (facteurs pull) (Massey et al. 1993). Le rôle joué par les migrations dans les imaginaires, et vice versa, est néanmoins, notamment depuis la réflexion d'Appadurai (2010 [1996]) sur les ethnoscares, aujourd'hui largement reconnu. Chez de Wenden (2002), c'est le danger de mort impliqué dans la migration non documentée qui interroge les motivations et attentes des migrant.e.s, au-delà des seules raisons économiques et politiques. Halfacree (2004) en appelle à prendre en compte les déterminants non économiques de la décision de partir, un agenda exploré à travers l'analyse des imaginaires de la migration et de l'Ailleurs, notamment en ce qui concerne la migration sénégalaise (Fouquet 2007 ; Bredeloup 2014 ; Timera 2014 ; Mbodji 2008 ; Prothmann 2015b ; Riccio 2005).

Selon Fouquet (2007), les désirs de migrer s'ancrent dans un « exil imaginaire » exprimé par le désinvestissement physique et/ou symbolique de l'existence locale et un surinvestissement de ce qui rejoint les images d'un Ailleurs fantasmé. Selon Prothmann, « la migration est ancrée dans une économie de désirs, de fantasmes et d'imaginaires, où les champs sociaux transcendent facilement les frontières » (2015b : 74, ma traduction<sup>526</sup>). L'« imaginaire migratoire » peut ainsi se comprendre comme l'ensemble des images, fantasmes et représentations que le migrant construit sur ce qui l'attend pendant la migration et à son arrivée.

Selon Ortar et al. (2018), les représentations de la migration sont tout aussi importantes à prendre en compte que les pratiques de mobilités en elles-mêmes, en ce qu'elles constituent une partie intégrante de la formation d'espaces transnationaux et translocaux, en ayant une incidence sur le désir de migrer (Friese 2014) ainsi que sur la trajectoire migratoire (Salzbrunn et al. à paraître) et sur la nature des liens établis entre différents espaces. Chez Mastrangelo (2017), l'« imaginaire migratoire » des harragas<sup>527</sup> est à l'origine d'une revendication d'un droit à la mobilité, qui remet en cause les politiques migratoires, ainsi que d'un imaginaire de réussite et de réalisation de soi par la migration.

L'analyse des expressions artistiques en migration est une des voies privilégiées permettant de recueillir ces imaginaires, d'autant plus que l'art contribuerait aussi à les véhiculer, ainsi que de revaloriser les voix des migrants eux-mêmes (Canut et Sow 2014). Une telle analyse a été effectuée pour le cinéma (Deveny 2012), la télévision (King et Wood 2013) et surtout, la littérature (Frank 2008 ; Rosario 2010 ; Mazauric) ou, comme chez Abderrezak (2016), sur plusieurs formes d'art exercées par une population migrante particulière (ici il s'agit des harragas).

Ces analyses ont notamment contribué à faire émerger la figure centrale de l'« aventurier » dans l'imaginaire migratoire en Afrique subsaharienne. Selon Mazauric (2012), ce n'est pas un hasard si les récits de fiction privilégient la dimension aventureuse, puisque l'aventurier a une forte dimension romanesque. Il est celui qui « a rompu avec le cours des jours ordinaires, qui a choisi une autre vie, plus fertile en péripéties, en risques, voire en dangers, que le banal quotidien » (Ibid: 58) et échappe au statut de victime pour être le maître de son propre destin. Chez Bredeloup (2008) et Pian (2009), ce sont les migrants eux-mêmes qui se considèrent comme « aventuriers ».

---

<sup>526</sup> Citation originale : “migration is embedded in an economy of desires, fantasies and imaginaries, where social fields easily transcend borders”

<sup>527</sup> Le terme de harraga désigne les migrants qui entreprennent la harraga, qui consiste en l'action de « brûler » ses papiers d'identité, selon la traduction de l'arabe. Autrement dit, les harragas sont les migrants qui, depuis le maghreb, entreprennent une migration non documentée.

Récits fictionnels et sociologiques s'imbriquent donc jusqu'à ce qu'on ne puisse plus distinguer lequel est à l'origine de l'autre, ni même si cette distinction est nécessaire. Selon Sartres dans *La Nausée*, repris chez Bredeloup (2008 : 283) : « pour que l'évènement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter ». Le migrant, comme l'auteur de fiction, raconte a posteriori sa trajectoire migratoire en ne gardant que les aspects les plus légendaires.

Dans *Les Mots du Patrimoine*, la figure de l'« aventurier » apparaît sous la forme de l'expression « partir à l'aventure » qui désigne le fait d'« aller tenter sa chance, chercher fortune dans une autre ville ou à l'étranger ». Selon Mazauric (2012), l'expression a été utilisée, dès le milieu du XXe siècle pour désigner les voyages entrepris par les jeunes ouest-africains afin d'acquérir l'expérience nécessaire au passage à l'âge adulte. Pian (2009) définit ainsi « les aventuriers » comme ceux « désireux de partir à la découverte du monde et cherchant à s'émanciper des contraintes familiales et communautaires » (11-12). Cette dimension initiatique apparaît aussi chez Fouquet (2007) et Timera (2001) pour lesquels la migration vers le Nord apparaît, chez les citoyens dakarois qu'ils interrogent, comme un des moyens les plus rapides de réalisation de soi pour dépasser une condition de « cadets sociaux » qui les contraignent à jouer un rôle subalterne dans la société d'origine.

Cependant, tous les migrants d'Afrique subsaharienne n'utilisent pas la figure de l'« aventurier » pour se décrire eux-mêmes, cette figure agissant même parfois comme repoussoir, en désignant des individus peu solidaires et peu scrupuleux, qui recherchent une réussite rapide à tout prix. Cette description des « aventuriers » peut être trouvée chez Riccio (2005) et chez Bredeloup (2008). Chez cette dernière, les « aventuriers » étudiés sont des trafiquants de diamants pour qui « la réalisation de soi prime sur le projet économique » (Bredeloup 2008 : 289) en accord avec de nouveaux modèles de réussite (Banégas et Warnier 2001) correspondant à une « nouvelle économie morale imprégnant les imaginaires de l'État qui valorise et légitime les parcours fulgurants, les combines et les escroqueries, autrement dit tous les registres hétérodoxes de promotion individuelle quels qu'ils soient » (Ibid. : 291). C'est précisément dans le numéro de Banégas et Warnier (2001) que Havard soulignait l'émergence de l'« éthos Bul Faale » comme nouvelle figure de la réussite au Sénégal. Munis de cet éthos, les membres du mouvement Bul Faale se posaient comme des modèles qui avaient réussi par l'effort et le travail. Ainsi, l'« aventurier », comme celui qui part chercher fortune ailleurs par tous les moyens, et le membre du Bul Faale, qui grâce à ses efforts parvient à surmonter les obstacles posés par la société, se présentent-ils comme deux figures de réussite a priori contradictoires.

Le travail a jusqu'ici éclairé, sous différents aspects, la façon dont les artistes de rap sénégalais se représentaient la mobilité artistique et l'« exportation » comme symboles de prestige, par la capacité de l'artiste à « représenter » son pays à l'étranger, et comme moyen d'accès à une plus grande liberté artistique et à la « professionnalisation ».

Dans ce chapitre, il sera néanmoins précisément question de la production de l'imaginaire migratoire par l'art : quel imaginaire migratoire est diffusé dans les chansons de rap sénégalaises ? Que dit cet imaginaire du positionnement des artistes de rap au sein de la société sénégalaise et de leurs propres expériences de mobilité ?

Avant de procéder à l'analyse de quelques chansons, il m'a semblé pertinent de revenir sur les liens entre migration et rap, par lesquels cette musique apparaît souvent comme moyen d'expression privilégié des conditions de vie des immigrés.

## Musique rap et Imaginaire migratoire

Aux États-Unis, « berceau du hip-hop », la discussion du genre musical rap s'est longtemps articulée autour de sa signification pour la construction d'appartenances dites « raciales », à l'intersection du genre et de la sexualité, les artistes de rap étant majoritairement conçus comme des hommes, noirs et hétérosexuels (cf. II, 3). Étant construit comme un genre musical principalement afro-américain, héritier des pratiques musicales des populations africaines esclaves aux États-Unis (cf. II, 2), le rap est censé narrer les conditions de vie des populations les plus marginalisées du rêve américain, issues de quartiers touchés par la misère, la violence et la discrimination (Rose 1994).

En tant que tel, le rap est toujours perçu comme le genre musical le plus à même de faire entendre les revendications et les difficultés de la condition noire aux États-Unis, notamment à la suite du mouvement *Black Lives Matter* (« les vies noires comptent »)<sup>528</sup>. Ce mouvement s'est formé en 2013, à la suite de l'acquittement d'un membre de l'équipe de « surveillance du voisinage » d'un quartier de Floride, pour le meurtre de l'adolescent noir Trayvon Martin, afin de condamner le profilage racial, la brutalité policière et l'inégalité de traitement face à la justice. Depuis les années 90, de nombreuses chansons de rap<sup>529</sup>, dont les exemples les plus connus sont « fuck the police » par le groupe NWA et « Sound of Da Police » de KRS-One, ont dénoncé le racisme institutionnel dont les populations afro-américaines font l'objet.

Le refrain de cette dernière chanson est repris par DJ Cut Killer, et mixé avec la chanson « Nique la police » du groupe de rap français NTM pour les besoins du film français *La Haine*<sup>530</sup>, symbolisant la continuité du thème policier dans le rap français. En revanche, dans le contexte français, la brutalité policière est attachée, comme le montre le film, moins à une population définie en termes raciaux<sup>531</sup> qu'en termes territoriaux. La façon dont différences expressions nationales du rap traitent d'une même thématique est en mesure d'illustrer les différentes catégorisations à l'œuvre.

Car, alors que le concept de « race » fait partie des « politiques identitaires »<sup>532</sup> américaines, incluant des recensements et la mise en place de politiques d'*affirmative action* (traduit communément en français par le terme problématique de discrimination positive) sur la base d'une appartenance « raciale », le concept est largement décrié dans le contexte postcolonial français<sup>533</sup>. Selon Parrs (2007), les catégories de « race », aux États-Unis, et de « migrant », en France soutiennent une même dialectique entre intériorité et extériorité, entre ceux qui sont admis dans le modèle national et ceux qui en sont exclus.

La territorialisation du rap américain dans des quartiers pauvres et ségrégués, le « ghetto » ou plutôt le « hood » (Forman 2000) se transforme en France en un rattachement territorial à des quartiers perçus comme similaires dans le contexte français : la « banlieue ». Tandis que l'un, le « ghetto » est associé à des minorités « raciales », l'autre, « la banlieue » est associée à des « communautés migrantes ». La « banlieue » est déjà perçue, au début du XIXe siècle, sous l'angle dépréciatif du lieu de vie de ceux qui ne peuvent pas accéder à la ville, définie comme le centre des activités. Mais c'est

---

<sup>528</sup> Le magazine musical *Rollingstone* a par exemple établi une liste de 22 chansons qui ont exprimé le soutien d'artistes au mouvement. Plus de la moitié (12) sont des chansons de rap. (En ligne) <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/songs-of-black-lives-matter-22-new-protest-anthems-15256/beyonce-feat-kendrick-lamar-freedom-33813/>

<sup>529</sup> On peut par exemple se référer à la liste de chansons établies par le magazine hip-hop *Complex* (En ligne) <https://www.complex.com/music/2014/08/rap-songs-police-brutality/>

<sup>530</sup> Le film, réalisé par Matthieu Kassovitz, narre 24 heures dans la vie de 3 amis, originaires de la même banlieue parisienne, à la suite d'émeutes urbaines déclenchées par une bavure policière.

<sup>531</sup> Les protagonistes du film sont volontairement représentatifs d'une France multiethnique et multireligieuse : un français juif (Vinz), un noir chrétien (Hubert), un maghrébin musulman (Saïd).

<sup>532</sup> Le terme de *identity politics* renvoie à la façon dont aux États-Unis, l'expression de collectifs se définissant comme des « minorités » ont revendiqué des droits au nom de leur appartenance à un groupe spécifique.

<sup>533</sup> Mbembe (2005) considère la « race » comme un « impensé » du modèle républicain.

lors de la construction des grands ensembles périphériques ou « cités », à partir de 1950, que la « banlieue » commence à être perçue sous l'angle de l'immigration<sup>534</sup>. En effet, c'est là que s'installent les travailleurs immigrés, originaires du sud de l'Europe, du Maghreb et d'Afrique, et notamment du Sénégal depuis 1960, venus en France dans le cadre des politiques de recrutement de main-d'œuvre étrangère.

Si le rap en France a d'abord été diffusé par la chaîne de télévision TF1, au travers de l'émission H.I.P H.O.P animée par DJ Sidney en 1984, le genre musical a immédiatement été construit par les journalistes, les sociologues et les acteurs politiques comme « un phénomène culturel propre aux grands ensembles périphériques » (Milliot 2006 : 180). Ce lien du rap avec la « banlieue » a conduit, dans le contexte académique français, à envisager cette musique sous le prisme des politiques publiques, notamment en matière d'aménagement du territoire, avec une focale sur les cités HLM<sup>535</sup> (Faure et Garcia 2005 ; Le Reste 2011 ; Lafargue de Grangeneuve 2008), sous l'angle des liens entre immigration et marginalité (Sberna 2001), ou encore sous l'angle de la linguistique et de la sociabilité urbaines (Lepoutre 1997 ; Lapassade et Rousselot 1998).

Le reportage « Je rappe donc je suis », diffusé par ARTE en 1999, insiste sur le rap comme forme d'échappatoire d'une jeunesse composée principalement de la deuxième génération d'immigrés, confrontée aux maux de la société — marginalité, misère, drogue, chômage, manque de débouchés — en France, en Algérie, en Angleterre et en Allemagne.

Pour Hammou (2013), les figures du « jeune de banlieue » et de l'immigré mobilisent des catégories racialisées par « système de conversion et de glissement entre des registres hétérogènes » (Rudder et al. 2000 : 162). C'est aussi ce que défendaient Fassin et Fassin (2006) dans *De la question sociale à la question raciale*, ouvrage dans lequel ils soulignaient comment l'appréhension des « problèmes » des « jeunes de banlieue » et des quartiers dans lesquels ils vivent, auquel est renvoyé le rap, est passée d'un raisonnement social à un raisonnement racial, notamment à l'aune des « émeutes de banlieue »<sup>536</sup> de 2005. Néanmoins, par race, il n'est pas entendu alors le fondement biologique de différences phénotypiques dans l'espèce humaine, mais l'irréductible incompatibilité culturelle entre les individus, ce que Stolcke (1995) a appelé « fondamentalisme culturel ». Les difficultés rencontrées par les « jeunes de banlieue » (insertion sur le marché du travail, précarité, violence) dont les parents sont issus de l'immigration sont alors expliquées dans les discours politiques et médiatiques par un déficit d'« intégration », dû à l'incompatibilité culturelle insurmontable entre la culture d'origine et la culture française (Fassin et Fassin 2006).

C'est pourvu de ce fondamentalisme culturel que le candidat à la présidentielle de 2016 et président de Radio Courtoisie, Henry de Lesquen, proposait de bannir la musique « nègre » des médias soutenus par l'État, un appellatif qui concernait « le Jazz, le Blues, le rock'n roll et bien sûr l'immonde rap »<sup>537</sup>, une musique qu'il accusait de provoquer « l'ensauvagement de la culture occidentale »<sup>538</sup>. Dans la chanson « Musique nègre », le rappeur français Kéry James proclame faire de la « musique

---

<sup>534</sup> Voir Fourcaut (2007) pour une histoire de la « banlieue ».

<sup>535</sup> Habitats à loyers modérés

<sup>536</sup> Le 27 octobre 2005, deux adolescents meurent électrocutés en tentant d'échapper à un contrôle de police dans la banlieue parisienne de Clichy-sous-Bois. Trois jours plus tard, une grenade lacrymogène atterrit par accident à l'entrée d'une mosquée. La combinaison de ces deux événements, qui opposent les habitants de quartiers périphériques de Paris à la police, dans un contexte marqué par la politique sécuritaire du ministre de l'intérieur, Nicolas Sarkozy, provoque une série de dégradations matérielles (notamment des voitures brûlées) et d'affrontements avec des forces de l'ordre qui seront connues sous le nom d'« émeutes urbaines ». Ces événements se distinguent d'autres événements similaires par leur durée, leur ampleur géographique et leur médiatisation, conduisant à l'instauration d'un état d'urgence pendant 3 mois.

<sup>537</sup> Burel, Lucas (2016) Présidentielle : Henry de Lesquen, ce candidat qui veut « bannir la musique nègre » et revenir au 19e siècle. L'Obs (En Ligne) <https://www.nouvelobs.com/politique/20160411.OBS8244/presidentielle-henry-de-lesquen-ce-candidat-qui-veut-bannir-la-musique-negre-et-revenir-au-19e-siecle.html>

<sup>538</sup> Ibid.

nègre » pour dénoncer le statut des noirs dans le modèle républicain français. Envisager les liens entre migration et rap ne peut donc se faire sans envisager les processus de racialisation de ses interprètes et du genre musical dans sa globalité, une racialisation que ces derniers reprennent à leur compte. Clément (2015) identifie par exemple un « rap de fils d’immigré » qui se fait l’écho des revendications de rappeurs qui s’identifient comme tels. D’autre part, si le rap est associé à la « banlieue », les rappeurs ont eux-mêmes tendance à reprendre cette assignation dépréciative pour se l’approprier (Hammou 2016).

Mais alors que les interprètes répondent aux stéréotypes raciaux en les revendiquant tout en se réclamant d’une commune condition migrante minoritaire, nombre d’acteurs médiatiques et politiques ont appréhendé la critique des institutions émises par certains artistes de rap à travers le prisme d’un racisme « anti-blanc »<sup>539</sup> (Hammou 2013). Le rap en France est de la sorte devenu un « espace de discussion explicite des stéréotypes raciaux, déstabilisant la blancheur implicite de l’imaginaire national » (Ibid: 1).

Cette discussion n’est pas seulement le fait d’artistes de rap labellisés « conscients », comme Kéry James, mais aussi d’artistes de rap grand public. À titre d’exemple, le deuxième album du rappeur français d’origine guinéenne Black M, *éternel insatisfait*<sup>540</sup>, contient les chansons « à l’Ouest », en duo avec MHD (d’origine guinéenne également) et « je suis chez moi » qui proclament respectivement son appartenance à l’Afrique de l’Ouest, et à la Guinée plus particulièrement, et à la France. Le clip de la première chanson<sup>541</sup> a été filmé lors du concert donné par MHD et Black M en Guinée, mettant en scène le retour des fils prodigues dans leur pays d’origine. La deuxième chanson est une réponse à l’annulation du concert que le rappeur devait donner pour les commémorations de la bataille de Verdun, une participation annulée par la mairie de Verdun sous les pressions du parti d’extrême droite Front national. Le parti accusait le rappeur d’avoir utilisé l’expression « pays de *kouffars* » (« mécréants ») pour parler de la France. Black M, dont le grand-père était tirailleur sénégalais, répond dans « Je suis chez moi » :

Je suis français  
Ils veulent pas que Marianne soit ma fiancée  
Peut-être parce qu’ils me trouvent trop foncé  
Laisse-moi juste l’inviter à danser<sup>542</sup>

Cette nouvelle génération d’artistes de rap français, par leur popularité et leur démarche de divertissement, contribue à articuler un discours de reconnaissance des populations issues de l’immigration comme citoyens français, tout en affirmant leurs appartenances africaines. Le genre rap participe ainsi à visibiliser les espaces transnationaux dans lesquels évoluent les artistes. Le rap, perçu à travers le prisme de la migration, peut ainsi être analysé comme « un produit musical postcolonial » (Béru 2009), en ce qu’il discute des appartenances issues d’un contexte marqué par l’histoire coloniale.

---

<sup>539</sup> Voir à ce propos la réception de la chanson « Lettre à la république » de Kéry James, que les membres du groupe d’extrême-droite le bloc identitaire ont accusé de faire du racisme anti-blanc et dont ils ont tenté d’annuler les concerts. (En ligne) <https://www.lesinrocks.com/2012/05/13/actualite/le-bloc-identitaire-mobilise-contre-le-rappeur-kery-james-11258832/>. Un autre exemple plus récent concerne les demandes d’annulation des concerts du rappeur Médine au Bataclan, un des lieux où eurent lieu des attaques terroristes revendiquées par le groupe islamique Daech en novembre 2015, au prétexte que le rappeur aurait fait l’apologie du terrorisme islamique par le passé. Une tribune a été écrite par 4 chercheurs en sciences sociales pour soutenir le rappeur sur le site d’information Mediapart (En ligne) <https://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/200618/medine-au-bataclan-l-ordre-public-contre-la-democratie>

<sup>540</sup> Un album qui s’est venu à 200 000 exemplaires

<sup>541</sup> Black M ft. MHD. 2016. « À l’ouest ». *Eternel insatisfait*. Jive epic. CD. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=iF96QKTfUz8>.

<sup>542</sup> Black M. 2016. « Je suis chez moi ». *Eternel insatisfait*. Jive epic. CD.

En déplaçant la perspective des pays d'accueil vers les pays d'origine, l'étude de la pratique du rap en contexte africain déplace généralement le regard des « immigrés » vers une autre catégorie sociale, les hommes jeunes, plus susceptibles d'entreprendre l'« aventure » migratoire. Chez Souiah (2011), le *mezoued*, le rap tunisien et les chants de stade sont choisis précisément parce que, par leurs auditeurs, ces genres musicaux diffusent des représentations de la migration auprès des populations qui migrent le plus : de jeunes hommes urbains et marginalisés.

Chez Salzbrunn et al. (2015) et Friese (2012), l'analyse de la musique a vocation à éclairer les représentations de la *harga*<sup>543</sup> et l'imaginaire migratoire diffusé par ces chansons. Chez Pénicaud (2016), auteure d'une thèse sur l'expression et la transmission des expériences migratoires depuis la République Démocratique du Congo vers la France (Pénicaud 2017), les paroles du collectif de musique hip-hop franco-congolais Bisso na Bisso sont analysées comme reproduisant et alimentant « des représentations exaltées et mythifiantes de la migration » qui tranchent avec le portrait majoritairement négatif diffusé dans la littérature franco-congolaise.

Au sujet du rap sénégalais, Moulard (2014) a distingué trois manières de parler de migration dans les chansons de rap sénégalaises : des chansons qui représentent la migration comme sacrifice ou mission à accomplir, des chansons (la majorité) qui cherchent à déconstruire les fantasmes sur la vie en Europe, et finalement, des chansons qui dénoncent les politiques migratoires des pays d'accueil et des pays d'origine ainsi que les inégalités de circulation. La plupart des chansons contribuent ainsi, selon elle, à véhiculer une vision négative des migrations, avec comme objectif de dissuader les « migrations clandestines »<sup>544</sup>, effectuées en pirogues, au péril de la vie des migrants, une analyse partagée par d'autres études (Rofheart 2010, Thomson 2014). Les chansons de rap sénégalais sur la migration auraient alors pour corolaire la déconstruction d'un imaginaire migratoire plutôt que sa diffusion, et ne se font, par ailleurs, pas l'écho des conditions de mobilité des artistes eux-mêmes (Moulard 2014).

Il y a donc lieu de remettre en question ici la signification du rap comme simple moyen d'expression de populations migrantes ou de candidats à l'immigration. Ces chansons interrogent ainsi à la fois les postures des artistes de rap envers la migration, en tant que phénomène social qui touche le Sénégal, et la façon dont ces artistes exposent ou non leurs propres pratiques de mobilité. Par conséquent, ma lecture des chansons de rap sénégalais sur la migration porte non seulement sur ce qu'elles révèlent de l'imaginaire migratoire sénégalais, avec lequel elles rentrent parfois en critique, mais aussi de ce que ces chansons racontent de la trajectoire migratoire propre de leurs interprètes.

Pour me guider dans cette analyse, loin d'être exhaustive, des représentations de la migration dans les chansons de rap sénégalaises, j'ai identifié une trentaine de chansons qui avaient la migration pour thème principal. J'ai aussi pris en compte des extraits du Journal Télévisé Rappé. Certaines de ces chansons ont déjà été analysées dans d'autres recherches, mais la plupart, qui sont plus récentes, n'ont jamais été étudiées. Les auteurs de ces chansons sont, pour la plupart, des artistes que j'ai rencontrés sur le terrain afin de mettre en perspective les paroles des chansons avec la façon dont ils m'ont présenté leurs trajectoires migratoires.

Il est important de noter que la totalité de ces chansons est interprétée par des artistes masculins. Si le rap est un milieu majoritairement masculin, le travail de recherche n'a pas, comme je l'ai montré, manqué de s'intéresser à des artistes féminines. Et pourtant, aucune chanson ayant pour thème

---

<sup>543</sup> Phénomène migratoire entrepris par les harragas et qui tire son nom de l'acte de « brûler » les papiers d'identité (Salzbrunn et al. 2015).

<sup>544</sup> Si les artistes se réfèrent au concept de « migration clandestine », j'ai préféré parler, pour désigner le même phénomène, de « migration non-documentée » afin de prendre en considération la façon dont la terminologie participe à une perception criminogène du migrant (Palidda 1999), cf. p.22.

principal la migration n'a été interprétée par les rappeuses rencontrées. L'absence de chansons sur la migration interprétées par des femmes est peut-être liée au fait que les migrations sénégalaises sont encore très majoritairement masculines (Vause et al. 2015)<sup>545</sup>.

L'analyse de ces chansons a pour objectif de faire ressortir un discours pluriel sur la migration, en se concentrant toutefois sur comment ces représentations peuvent renseigner sur le positionnement de leurs interprètes en tant qu'artistes de rap sénégalais. L'analyse des chansons sera abordée en deux parties. Il s'agira d'abord de faire ressortir un discours général sur la migration avant de s'intéresser à ce qui, dans ses représentations, parle plus précisément des expériences propres des artistes.

## De l'imaginaire migratoire dans les chansons de rap au Sénégal

### 1. Rapper « contre » la migration « clandestine »

Les auteurs sont nombreux à soulever la prévalence de discours parmi les chansons de rap au Sénégal qui s'expriment contre la migration « clandestine ». Cependant, ces études négligent de soulever le lien de ces chansons avec d'autres projets, des liens qui modifient la façon dont ses chansons peuvent renseigner sur l'imaginaire migratoire produit par ces chansons. C'est le cas de la chanson « Sunugaal » du rappeur Awadi, qui accompagne son documentaire *Le point de vue du lion*, dont l'objectif est d'exposer le point de vue des Sénégalais sur la migration — le lion étant l'animal emblème du Sénégal. Un autre exemple est la chanson « il faut leur dire que », du membre de Wagëblë résidant en Suisse, Eyewitness, qui accompagne le documentaire *Au-delà des rêves*, sur les itinéraires de trois migrants sénégalais entre l'Afrique et l'Europe. Ces chansons sont donc à interpréter dans le cadre plus large de l'« engagement » de rappeurs sénégalais qui utilisent leur voix pour aborder des sujets de société qui touchent leurs concitoyens.

Dans la chanson « Sunugaal » par exemple, Awadi s'exprime du point de vue d'un migrant qui souhaite partir. En soulevant les raisons qui, au Sénégal, pousseraient un migrant à embarquer dans une pirogue à destination de l'Europe, Awadi livre sa critique des dirigeants africains :

Vous m'aviez promis que je n'aurais plus jamais faim  
Vous m'aviez promis de vraies occupations et un avenir  
En vérité jusqu'ici je ne vois toujours rien  
Voilà pourquoi j'ai décidé de fuir, voilà pourquoi je me casse en pirogue  
Je le jure ! Je ne peux rester ici une seconde de plus.  
Mieux vaut mourir que de vivre dans de telles conditions, dans cet enfer  
Adviene que pourra, je préfère encore mourir<sup>546</sup>

Selon Awadi, les raisons de la migration se situent dans les désillusions suscitées par l'inaction des gouvernements africains qui ne laissent d'autre option aux candidats à l'immigration que de chercher un avenir meilleur ailleurs. Dans cette version, partir est présenté comme une façon, comme le soulevaient Salzbrunn et al. (2015), de « voter avec les pieds », à savoir d'exprimer une contestation politique par la fuite.

Cette utilisation du thème migratoire à des fins de contestation politique peut aussi être constatée dans le cadre du Journal Télévisé Rappé. Dans l'épisode 1 de la saison 3, les rappeurs Xuman

<sup>545</sup> J'ai aussi discuté de la façon dont le genre pouvait structurer les régimes d'(im)mobilité (III, 1).

<sup>546</sup> Awadi. 2006. « Sunugaal ». *Sunugaal*. Mr. Bongo. CD. La traduction des paroles du wolof en français est disponible sur plusieurs sites spécialisés sans mentions ni aux paroles originales ni à l'auteur de la traduction. Voir par exemple en ligne : <https://www.musixmatch.com/fr/paroles/Awadi/Sunugaal>



et Keyti s'inspirent de l'actualité — à propos de l'intensification des départs par bateaux en Méditerranée après le déclenchement de la guerre en Syrie — pour articuler deux points de vue différents, mais complémentaires sur la migration. Pour Xuman, qui rappe en français, il s'agit de souligner les inégalités mondiales en matière de circulation. Il y appelle à ouvrir les frontières et fait référence à une phrase prononcée par l'écrivaine franco-sénégalaise Fatou Diome dans une émission française<sup>547</sup> — « si on n'est pas riches ensemble on va se noyer tous ensemble » — impliquant la responsabilité de la politique migratoire européenne dans les flux de migration non documentée, et les morts qui s'ensuivent. Xuman y décrit aussi les migrants comme des victimes à la recherche d'une vie meilleure. Xuman s'adresse donc d'abord aux gouvernements des pays d'accueil. Keyti, en revanche, qui rappe en wolof, s'adresse à ses concitoyens pour les appeler à rester en Afrique afin de contribuer à améliorer leurs propres conditions de vie. Il s'y adresse aussi aux gouvernements africains pour leur imputer la responsabilité des départs dans leur incapacité à œuvrer pour l'avenir de leur pays. Le discours de Keyti est présenté comme un discours en contradiction avec la version consensuelle, celle de Xuman, en ce qu'elle ose adresser la responsabilité des Africains eux-mêmes, plutôt que de toujours blâmer les puissances étrangères, en les appelant à prendre en main leur destin. Éloignée des portraits misérabilistes de la migration, la tirade de Keyti décrit la migration non documentée comme une folie.

D'autres exemples de chansons interrogent les liens entre ces représentations négatives de la migration non documentée et les agendas d'organisations internationales, qui, parfois, soutiennent la production de ces chansons. C'est le cas du rappeur sénégalais Big Makhlou Djolof, auteur de la chanson « Stop à l'immigration irrégulière » — dans laquelle il raconte les péripéties qu'il a traversées lors de sa traversée pour l'Europe en tant que migrant non documenté. En 2016, Big Makhlou Djolof, rappeur au sein du groupe Soldiers Boys, relaie, sur sa page Facebook, son départ pour l'Europe en octobre ainsi que son retour un mois et demi plus tard. En décembre, il publie des informations sur sa rencontre avec des délégués de l'OIM lors de la Journée internationale des migrants ainsi que la mise en place d'une entreprise d'élevage de poulets. Dans le clip de la chanson « Stop à l'immigration irrégulière », diffusée en février 2017, qui lui vaut d'être invité en Ouganda pour le 3<sup>e</sup> Forum panafricain sur l'émigration soutenu par l'OIM, il énonce des messages en français contre l'immigration non documentée et insère des sous-titres à ses paroles en wolof.

Le refrain entonne :

Je suis revenu, je ne repars plus, car ça n'en vaut plus la peine (x 2)  
 Je ne ferai plus la sourde oreille à la voix terrestre que je n'emprunterai plus jamais  
 Si ce n'est la voix des aires, Babylone n'aura plus le plaisir de me revoir et/ou m'accueillir<sup>548</sup>

Par ces paroles, l'artiste exprime avoir pris la décision de ne plus se laisser tenter (« faire la sourde oreille ») par la « voix (voie) terrestre<sup>549</sup> » qui symbolise la migration non documentée, opposée à la voie des airs, caractérisant la migration documentée — puisque prendre l'avion nécessite l'obtention d'un visa — et présentée comme la façon préférable d'atteindre l'Europe. La mention à la voie terrestre plutôt qu'à la voie maritime, qui est mentionnée dans toutes les autres chansons de rap, indique une

<sup>547</sup> Émission Ce soir ou jamais, dédiée au thème « accueillir toute la misère du monde ? » diffusée sur France Télévisions. L'intervention de Fatou Diome peut être visionnée en ligne <https://www.youtube.com/watch?v=xgZ0LcMUghA>

<sup>548</sup> Big Makhlou Djolof. 2017. Stop à l'immigration irrégulière. Traduction originale (avec les fautes d'orthographe) telle qu'elle apparaît dans le clip disponible en ligne <https://www.youtube.com/watch?v=tkRQXMowGHQ>

<sup>549</sup> Robin et Gonin (2009) identifient deux routes migratoires depuis le Sénégal qui mêlent moyens terrestres et maritimes. Les migrants empruntent soit la route du Niger, de l'Algérie puis de la Libye ou du Maroc, pays à partir desquels ils empruntent la voie maritime, soit la route de la Mauritanie et du Maroc pour rejoindre les enclaves espagnoles de Ceuta et Melilla. La voie maritime, voie privilégiée en 2006, consiste à emprunter des pirogues à destination des îles canaries.

connaissance intime de l'expérience de la migration non documentée actuelle, les autres rappers se rattachant habituellement à un imaginaire de la migration clandestine effectuée en pirogue.

L'artiste remercie, à la fin de la chanson, l'OIM, l'État et le ministère des Affaires étrangères. Dans les sous-titres, l'artiste a rajouté un remerciement pour le Ministère des Sénégalais de l'extérieur. L'orthographe et la traduction approximative, ainsi que l'absence de logo de l'organisation et des autorités citées, laissent peu de doutes quant au fait que la chanson ne soit pas le résultat d'une commande officielle. Néanmoins, la mention volontaire que l'artiste fait des organisations souligne l'opportunisme de ce dernier aux fins de promotion de sa chanson.

Chez Big Makhlou Djolof, comme pour la compilation d'Africulturban analysée par Abrahams (2013), l'association avec des organisations comme l'OIM fait plutôt office de faire-valoir pour des projets qui, tout en se voulant dissuasifs de la migration « clandestine » ou « irrégulière », ont pour point commun d'articuler une critique géopolitique des relations entre l'Europe et l'Afrique ainsi qu'une discussion sur le rôle de la chanson de rap pour éveiller les consciences.

Je préfère rester que d'aller aventurer (...)

L'Occident n'est pas meilleur que mon pays, et les Occidentaux ne sont pas mieux que nous (...)

Je vais rester chez moi, me servir et servir mon pays

Je suis jeune et ma Nation compte sur moi (...)

Je suis venu réveiller mon peuple (...) <sup>550</sup>

L'artiste a par ailleurs été convié sur la scène du festival Festa 2H en 2018, ayant pour slogan « le hip-hop se mobilise contre la migration clandestine » et ayant reçu le soutien financier de l'OIM. L'association Africulturban, par l'intermédiaire de ses membres, comme je l'ai indiqué tantôt pour son directeur Matador, se positionne régulièrement sur le thème de la migration, un thème qui intéresse les financeurs étrangers. Au cours de la conférence Dox Dajé, tenue à Munich en mars 2016, dans le cadre d'une initiative financée par le Goethe Institut et la Fondation Siemens<sup>551</sup>, la migration était, aux côtés de la santé, présentée comme l'un des thèmes abordés par les chansons de rap au Sénégal, et comme significatif de la façon dont cette musique contribuait au renforcement de la société civile en Afrique.

S'exprimant sur ce sujet lors de cet événement, Amadou Fall Ba, secrétaire général d'Africulturban, avait cité la compilation en expliquant ses doutes sur son implication dans le projet, la migration « clandestine » lui apparaissant d'abord incompréhensible, lui-même n'ayant jamais été tenté par l'expérience. Il aurait cependant par la suite pris conscience des raisons qui pousseraient les migrants à partir. Au cours de la conférence, il a ainsi mentionné les problèmes rencontrés par les acteurs de la pêche, menacés par l'ouverture des eaux sénégalaises à des entreprises étrangères<sup>552</sup> ainsi que l'intervention française en Libye, comme déterminants de la migration.

La migration non documentée est alors expliquée, non au moyen des motivations des migrants eux-mêmes, difficiles pour ces acteurs à comprendre, mais au moyen de la critique géopolitique, ce qui permet à ces acteurs de s'en saisir par la pratique du rap pour mettre en valeur des discours de contestation plus générale, qui s'adressent d'abord aux gouvernements africains et occidentaux et non aux migrants eux-mêmes.

---

<sup>550</sup> Big Makhlou Djolof. 2018. « Stop à l'immigration irrégulière » (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=uPca7ZkgJ50>. Traduction originale telle qu'elle apparaît dans le clip.

<sup>551</sup> J'ai souligné par ailleurs (I, 4) le rôle nouveau des institutions culturelles allemande dans la promotion culturelle au Sénégal.

<sup>552</sup> En 2014, le gouvernement sénégalais a signé des accords de pêche avec l'Union Européenne en cédant, pendant 5 ans, une partie de ses eaux pour près de 9 milliards de FCFA (= 13 500 000 Euros).

En se saisissant du thème de la « migration clandestine », ces artistes de rap prennent acte pour les migrants, en parlant quelquefois en leur nom en adoptant le récit à la première personne, pour souligner que les migrants sont poussés à partir à la recherche d'une vie meilleure à cause de facteurs extérieurs à leur volonté. À l'exception de Keyti, les différents textes présentent d'abord les migrants comme des victimes et non comme des acteurs rationnels.

À l'inverse de nombreux récits sur les risques de la traversée relevés par Salzbrunn et al. (2015) dans les chansons de rap tunisiennes, dans les chansons analysées, seul Big Makhlou Djolof s'exprime à la première personne sur sa traversée pour souligner les risques qu'elle implique (« mon ami Laye est mort sans être enterré », chante-t-il). Dans les autres chansons, ses mentions aux risques ne surviennent que pour mettre en lumière un constat général. L'artiste Rex T parle ainsi de « ses frères perdus dans l'océan<sup>553</sup> », Eyewitness dans « il faudra leur dire que » l'évoque brièvement en clamant « en chemin il a perdu Ali<sup>554</sup> » et Neega Mass émet le constat suivant : « les immigrés clandestins meurent dans les pirogues, dernièrement on a enterré des milliers d'Africains<sup>555</sup> ». Dans l'épisode du journal télévisé rappé précédemment cité, Xuman s'attarde sur le nombre de migrants morts dans les premiers mois de 2015 :

Les morts ne se comptent plus/par centaines, mais par milliers/  
Sur la route de l'immigration clandestine/on est familiers/  
Avec ses images de corps sans vie/vomis par l'océan/  
Autant d'espoirs, de destins et de rêves/brisés en plein élan/  
L'arrivée en terre promise/c'est comme gagner au loto/  
Mais y'a de l'eau vers le radeau/qui mène à l'eldorado/  
À ce niveau on ne dit plus victimes/on parle de statistiques/  
1800 morts depuis janvier/et chaque pirogue est un Titanic/<sup>556</sup>

Ce peu d'insistance sur le péril de la traversée peut s'expliquer, comme on peut le voir chez Awadi, parce que les artistes ont conscience que la peur de la mort ne dissuade pas les migrants : « Advienne que pourra, je préfère encore mourir » dit le migrant qu'Awadi personnifie. C'est donc davantage sur les conditions de vie des migrants dans les pays d'accueil que les rappers insistent pour dévaloriser l'« aventure migratoire ».

## 2. Déconstruire les imaginaires de l'Occident

### 2.1. « Eldorado » et « Babylone »

Dans ses chansons, l'Occident est représenté par des pays ou des villes particulières (États-Unis, France, Allemagne, Espagne ou encore Paris, New York et Tokyo), mais aussi au travers de deux figures rhétoriques : l'« Eldorado » et « Babylone ».

En référence à la ville mythique cherchée par les conquistadores espagnols en Amérique du Sud, l'« Eldorado » fait référence au mythe de l'Europe comme terre promise. Dans la chanson « Exodus », le groupe Daara J désignait ainsi la « terre promise », recherchée par les migrants en exode

<sup>553</sup> Rex T. 2016. « On ne nous déshonore pas ». *African Style*. Sektion Torrodo. CD. Traduit par El Hassane Diouf (en annexe)

<sup>554</sup> Eyewitness. 2008. « Faudra leur dire que ». *Au-delà des rêves*. Nubian Spirit. B.O (en annexe)

<sup>555</sup> Neega Mass avec Mansour. 2010. Immigrés. Inconnu. Traduction du wolof « Immigrés clandestins yangi fateu sen bakan ci gaal yi/ Barki demb laniu rob ay juni africains bayileen cibiti (par El Hassane Diouf)

<sup>556</sup> JTR. 2015. *Saison 3 Episode 1*. Natty Dread Edutainment/Level Studio (En ligne) [https://www.youtube.com/watch?v=lgUQ\\_xBs0nQ&index=31&list=PLT4kJh1FtKowQhGoxf\\_1QhnXOMWFvBXRH](https://www.youtube.com/watch?v=lgUQ_xBs0nQ&index=31&list=PLT4kJh1FtKowQhGoxf_1QhnXOMWFvBXRH).  
Transcription en annexe

en quête d'un « meilleur lendemain ». L'un des membres du groupe, personnifiant un migrant, promettait à l'auditeur : « je reviendrais les poches pleines d'or ». Cependant, chez Keyti et Eyewitness, l'eldorado est décrit comme une illusion : « faudra leur dire que le vrai eldorado n'existe pas sur Terre »<sup>557</sup>, rappe Eyewitness.

Dans les chansons « ma la digoon bind » et « Eldorado », Keyti met en musique la correspondance épistolaire, fictive, entre lui-même et un de ses proches qui a immigré en Europe. La chanson « Eldorado », réponse à « ma la digoon bind » (« j'ai promis de t'écrire »), est construite comme une lettre envoyée par un migrant à Keyti. Il y raconte son quotidien et sa nostalgie du pays, qui l'amènent à conclure : « au Sénégal c'est dur, mais ici ce n'est pas aussi facile qu'ils nous font croire »<sup>558</sup>. Cette confession le conduit à déconstruire l'image de l'Europe comme eldorado, une image qui serait encouragée par les médias et entretenue par les migrants de retour au Sénégal pour les vacances. En contrastant la vision nostalgique du Sénégal avec la dureté de la vie en Europe, Keyti met l'accent sur les désillusions du migrant, notamment autour de la facilité supposée à gagner de l'argent en Europe. Keyti m'explique lors de notre entretien les circonstances dans lesquelles il a écrit la chanson :

En fait quand j'écrivais ce texte, je n'avais même jamais été en France, mais bon, après c'est ça le pouvoir du texte de rap quoi. De vraiment pouvoir s'imaginer des choses, créer des réalités (...) Le texte j'ai commencé à l'écrire après avoir parlé à un de mes neveux qui étudiait en France et qui était dans une période très difficile quoi. Donc on s'était parlé au téléphone et c'est ce jour-là que j'ai commencé à écrire ce texte-là, et il m'expliquait ses problèmes, voilà quoi, toutes les petites difficultés qu'il avait là-bas. Pour trouver des petits boulots, pour survivre, voilà quoi (...) La motivation c'était plus que les gens croient que forcément pour réussir sa vie il faut sortir d'ici. Je n'ai jamais cru à ça. Je n'ai jamais cru en ça. Et je trouve qu'il y avait beaucoup de potentiel qui était gâché, voilà, les gens qui pouvaient vraiment bien faire leur vie ici qui partaient à l'étranger pour travailler dans des usines, faire des petits jobs et en fait au final je me rendu compte que ce n'était même pas le désir d'avoir une vie meilleure souvent qui fait que beaucoup de gens ont envie de voyager. Parce que t'as plein de gens qui vivent bien ici, mais qui veulent quand même voyager. Voilà c'est la curiosité, savoir quelles sensations on a d'être là-bas. Et ce qu'il faut se dire c'est que nous on est nourris à l'Europe quoi. Je veux dire tu mets la télé et c'est 24 heures sur 24 on nous montre l'Europe quoi. Et ce qu'on nous montre de l'Europe c'est pas toujours la pauvreté, ce n'est pas toujours les gens qui ont des difficultés pour ramener les deux bouts et les gens ils vont croire ça quoi. (...) Donc voilà, mais c'est surtout, et pis les trucs tout bêtes (...) certaines choses c'est à avoir honte de ces choses-là. Parce que ne serait-ce que les gens qui se demandent ça fait quoi de sortir avec une blanche, y'a tous ces trucs-là, tous un tas de fantasmes qui sont là et que les gens ont envie d'expérimenter, de découvrir, qui fait qu'il est difficile que l'Occident ou que l'Europe ne soit pas attrayant quoi. Très difficile.<sup>559</sup>

Selon cet extrait d'entretien, l'idée de la chanson est née d'une conversation avec un membre de sa famille résidant à l'étranger. L'artiste se fait alors l'écho d'un récit réel transformé par le pouvoir du texte de rap, « qui crée des réalités ». L'expression artistique rap est ainsi perçue comme capable de faire entendre des réalités habituellement cachées, tues ou ignorées. Il met aussi en avant sa motivation première : s'il déconstruit les fantasmes sur l'Europe, c'est avant tout pour inciter les gens à ne pas conceptualiser le départ en Europe comme une réussite, mais au contraire comme une perte, « un potentiel gâché » pour le migrant ainsi que pour le pays. D'autre part, Keyti met au centre du désir de

<sup>557</sup> Eyewitness. 2008. « Faudra leur dire que ». *Au-delà des rêves*. Nubian Spirit. B.O (en annexe)

<sup>558</sup> Keyti. 2003. « Eldorado ». *Jok ak Dannu*. CD. Traduction par Keyti des paroles en wolof « Sénégal méti na deh mais fi yombul ni nuniu ko fogg »

<sup>559</sup> Keyti. 2014. Entretien avec l'auteur. Liberté 6/Dakar, Sénégal. 09.12.2014

migrer en Europe non des éléments rationnels, comme penser trouver une meilleure vie, ou ne plus pouvoir vivre au Sénégal, mais des fantasmes nourris par des images médiatiques. Autrement dit, Keyti souligne le rôle joué par les imaginaires dans le désir de migrer. De nombreux parallèles peuvent d'ailleurs être tissés entre l'explication fournie par Keyti et l'étude de Fouquet (2007) sur les imaginaires migratoires et les désirs d'ailleurs de migrants et de candidats à la migration au Sénégal. Le désir d'Europe est en effet présenté par Keyti comme une quête d'exotisme, y compris sous le prisme des aventures sexuelles et romantiques, d'un ailleurs associé à un devenir prestigieux. Fouquet (2007) témoigne aussi, comme Keyti, du regard porté sur ceux qui reviennent au Sénégal et qui poussent, par l'ostentation de leurs richesses matérielles et le respect que ceux qui ne sont pas partis leur portent, d'autres à tenter de migrer eux aussi pour faire grandir leur nom. Keyti tente ainsi de rompre dans la chanson avec l'idée de prestige associée à la migration dans les imaginaires :

1. Té gars yi tamit bu niu niuwé fofu vacances di jay dioma-niaw  
*Mais les gars quand ils viennent en vacances vendent du rêve*
2. Kom li nga done wax rek début ba fin dagni naw  
*Et, comme tu disais, du début à la fin ils font les joyeux*
3. Lan ngay wax kon tugel dafa dëgër ni fépp  
*Ensuite comment convaincre les gens qu'en Europe c'est difficile comme partout*
4. Même sama wa galé sax pour te dire fok naniu ni ma ngék aduna ak licii bIRR  
*Même dans ma famille, pour te dire, ils croient que je possède beaucoup de choses*
5. Alors que del degg né tukki na rek té bania xam li guéth ngui dii riir  
*Alors qu'aller à l'étranger ne résout pas tout*
6. Xaliss mom niaku fi au contraire Wayé saxul cii garap yi  
*ici l'argent ne manque pas, mais il ne pousse pas sur les arbres*
7. té ba la nga tchii jot wax lu leer Nanou job yu ngéw yi dul def nguir am salaire  
*Et avant de l'avoir il faut suer en faisant les boulots que les toubabs ne veulent pas faire pour avoir un salaire (...)*
8. Yeen xol yék wax yi ngay dégg niolay fatali ni nga mel  
*Certains comportements et certaines paroles te font toujours te rappeler ce que tu es*
9. Dinagne la torokhol nga seug niou tognela sa xol tangué guène bassay tugn  
*Des fois ils te traitent mal et tu fais semblant de rien*
10. Niu yémalélak baayima té lepp da ngay mugn  
*ils te traitent comme un animal et tu dois faire preuve de patience*
11. Tu sais des fois damay guissate nima doon tipsé tukki defko sama mind  
*Tu sais des fois je me rappelle que je ne pensais qu'à voyager*
12. Fokné sama niuweul dekku toubab dara du soti  
*Pensant que si je ne venais pas au pays des toubabs je n'aurais rien accompli<sup>560</sup>*

Après avoir soulevé les attitudes ostentatoires des migrants de retour au Sénégal (lignes 1 et 2), le migrant souligne les fausses croyances de sa famille vis-à-vis de sa vie en Europe et de la migration comme solution à tous les problèmes (l. 5) et rétablit quelques vérités : la dureté et la précarité des tâches qu'il doit accomplir (l. 7), ceux que « les toubabs ne veulent pas faire », et l'expérience du racisme (l. 8-10). Le statut, prestigieux, du migrant au Sénégal est contrasté à celui, déconsidéré, du migrant en Europe et mis en parallèle avec l'imaginaire de la migration comme accomplissement. Ici, l'accomplissement du migrant ne se trouve que dans le regard que sa famille lui porte. Par ailleurs, la

<sup>560</sup> Keyti. 2003. « Eldorado ». *Jok ak Dannu*. CD. Traduction par Keyti.

situation du migrant que décrit Keyti ne joue pas sur le catastrophisme pour s'inscrire dans la banalité de l'expérience migratoire.

La deuxième figure rhétorique, apparaissant pour désigner l'Occident, est Babylone. Si cette ancienne civilisation de Mésopotamie a réellement existé, la référence à « Babylone » renvoie ici au mythe de la tour de Babel dans l'Ancien Testament, détruite par l'action divine à cause de l'orgueil des hommes. Le terme est utilisé en référence à la façon dont des artistes de reggae ont décrit l'Occident en tant que système matérialiste capitaliste, menacé par son autodestruction à cause de son mépris pour les valeurs spirituelles. Dans le corpus, comme dans le cadre d'entretiens de terrain, Babylone est une référence utilisée par les artistes de rap pour mettre en lumière une opposition entre l'Afrique et l'Occident, notamment en rapport à la croyance en Dieu : tandis que l'Occident est caractérisé par une perte de valeurs, les Africains sont définis comme essentiellement croyants. Si la référence à Dieu dans les chansons est illustrative des croyances des artistes eux-mêmes, tous pratiquants et croyants musulmans dans le corpus, la figure du « Chetan », équivalent islamique du « diable » apparaît aussi en étant associée à l'Occident, par exemple quand Simon signale « la mainmise du Chetan dans ce pays »<sup>561</sup>(la France), pour mettre en lumière l'isolement du croyant en contexte occidental. La déconstruction des imaginaires migratoires s'effectue alors majoritairement dans une critique de l'Occident, dans la continuité de la dénonciation des rapports néocoloniaux entre l'Afrique et l'Europe (cf. II, 2).

Cette dimension me conduit à aborder une autre facette des représentations de la migration peu abordée dans les analyses : l'expérience migratoire comme support à l'expression de sentiments d'appartenance au Sénégal et au continent africain, et des liens sociaux qu'ils y ont laissés, incluant des émotions comme « l'amour » et le « manque ». Leurs insistances sur l'isolement et les sentiments de manque et de nostalgie permettent, elles aussi, de déconstruire un imaginaire d'une « vie meilleure » en décrivant les difficultés rencontrées par le migrant en Europe.

## 2.2. Imaginaires du Sénégal : ce que le migrant laisse derrière lui

Souiah (2011) souligne, dans son analyse de chansons portant sur la harga, que l'Europe est pratiquement absente des paroles, car la plupart des chansons renseignent davantage sur les représentations de l'Algérie. L'Europe y reste cet horizon désiré, mais inconnu, tandis que l'Algérie fait l'objet de descriptions qui révèlent les raisons pour lesquelles le pays est quitté. Dans les chansons de rap sénégalais en revanche, l'Occident y est un thème majeur en ce que cette description est censée dissuader le candidat à la migration de maintenir ses illusions sur l'Occident comme Eldorado. Cependant, c'est par la mise en parallèle entre le pays de destination et le Sénégal qu'émergent les représentations du pays quitté.

Dans « Eldorado » comme dans « Bienvenue en France », l'évocation du pays quitté se nourrit d'un registre nostalgique. Ainsi, Keyti comme Simon font tous les deux mention de la vie sociale que les migrants ont quittée. Le passage où Simon parle « des longs *waxtaane* (« discussions ») jusqu'au *sunshine* (« lever du soleil ») remplacé par les « jeunes *bab-tou* (toubabs, “blancs”) et leur milieu *whine* »<sup>562</sup>, suggère le sentiment de Simon de ne pas se sentir à sa place dans ce nouveau contexte, par opposition aux sentiments éprouvés lors de longues discussions entre amis qui se déroulaient toute la nuit, sans doute autour du thé (cf. II, 3). Cet élément apparaît aussi dans le texte de Keyti dans lequel le migrant écrit :

---

<sup>561</sup> Simon. 2005. « Bienvenue en France ». *Bienvenue en France*. Street tape. Transcription par l'auteure en annexe.

<sup>562</sup> Simon. 2005. « Bienvenue en France ». *Bienvenue en France*. Street tape. Transcription par l'auteure en annexe.

Fils name town bi la def/ Bilahi meuno sam sax/  
*Fils, le pays me manque tant*  
 Nimay sigué tog djap thiayine/ak gars yi ba X time di wax/  
*Surtout boire le thé avec les amis, et parler jusqu'au bout de la nuit*  
 (...) fi dale bu wesso yèn say/yimay guéne dem bal/  
*Ici rarement je sors danser*<sup>563</sup>

Keyti, dans son évocation du manque du pays, contraste son isolement et son manque d'activités sociales en Europe avec l'importance de ses dernières au Sénégal. Ces références servent à opposer la « chaleur » du Sénégal, sur le plan du climat comme des relations humaines, à la « froideur » des pays occidentaux<sup>564</sup>. Dans ses deux chansons, le Sénégal n'est évoqué que pour permettre une comparaison peu flatteuse pour les pays européens.

Dans d'autres chansons en revanche, c'est bien le Sénégal qui est le thème principal. Dans la chanson « Galscène », de Maxi Krezy, l'artiste se remémore les principaux lieux qui ont marqué sa vie et porte, à distance, un regard critique sur l'évolution de son pays, alors qu'il est décrit en train de prendre un train à 5 heures du matin<sup>565</sup>, mettant en scène la façon dont la nostalgie du pays fait irruption dans le quotidien du migrant :

Good Morning complices/ Sone na fi dama ñibi galsen/  
*Bonjour à mes complices, ici je suis fatigué je rentre au Sénégal*  
 Name na samay complices/Sama gars yi Samay homies  
*Mes complices me manquent, mes gars mes amis*  
 (...)  
 Senegal sori na/Xeuthiu na/  
*Le Sénégal est loin, très loin*  
 Sama xol bori na/Xathiuna/  
*Mon Cœur s'assèche, se rebelle*<sup>566</sup>

L'expression des sentiments amoureux est plus rare. Dans la chanson « Love », Matador raconte l'histoire d'un homme qui est parti en laissant son épouse au Sénégal. Leur amour à distance est porté par l'espoir du migrant de bientôt obtenir ses papiers pour faire venir sa femme. Mais bientôt, le récit s'assombrit au fil du temps qui passe et de l'incapacité du migrant à obtenir les papiers désirés :

Do tok bouy matu/do feke buniouy tudd/  
*Absent durant les contractions prénatales et le baptême*  
 Ngété lumu/xumbu xumbu/  
*Aussi festif qu'il soit*  
 Video ak photos/ngakoy dundu/  
*C'est par vidéos et par photos que tu le vivras*  
 Bess yi di dem/wer yi di romb/

<sup>563</sup> Keyti. 2003. « Eldorado ». *Jok ak Danu*. CD. Traduit par Keyti

<sup>564</sup> Ici, ces artistes procèdent à un retournement des valeurs associées à une opposition Nord/Sud diffusée par la littérature dès le XVIII<sup>ème</sup> siècle – c'est par exemple le cas de la théorie des climats popularisée par Montesquieu (1748) établissant une corrélation entre différents climats et différentes manières de vivre. Dans cette opposition, reprise par Senghor (cf. p.198) le Nord est associé aux notions de froid, force, rationalité, innovation tandis que le Sud, de façon antinomique, est associé aux notions de chaleur, faiblesse, sensibilité, immutabilité, etc. Teulières (2008) analyse comment ces catégories, et d'autres, font partie d'une « gamme d'altérité » entre locaux et étrangers.

<sup>565</sup> La référence au train pris à des heures matinales illustre la perception d'un rythme de vie vu comme spécifique aux pays occidentaux et dicté par le refrain « métro-boulot-dodo ».

<sup>566</sup> Maxi Krezy. 2008. « Galscène ». *Lux mea Lex*. Music Solution. CD. Traduit par El Hassane Diouf (en annexe)

*Les jours et les mois défilent*

Xale yi di maga te yi nignuy passé la/mbeggel be di russé/

*Les enfants grandissent. L'amour s'effrite avec le temps qui passe*

Lek lek nga woté doko diote sa xel di niaw/

*Par moments tu appelles, mais tu ne parviens pas à la rejoindre, tu commences à douter*<sup>567</sup>

Matador raconte les événements de la vie, la naissance des enfants et le baptême, que le migrant est obligé de suivre à distance et la relation qui pâtit de la distance géographique au travers du point de vue du mari, qui commence à douter de la fidélité de sa femme, et du point de vue de l'épouse, qui, désespérée de ne pouvoir rejoindre son mari, finit par poser un ultimatum :

meuneuto wesso ak mom juromi baat/ ñibisil walla nga mayma bat/

*La discussion ne peut plus durer, rentres ou libère-moi*

ngay lay di wat di bap/amago keuyit yu mat/

*Tu cherches des prétextes, tu n'as toujours pas de papiers*<sup>568</sup>

Malgré les promesses, le migrant n'a toujours pas réussi à se sortir de sa situation précaire. L'éloignement physique y équivaut à un éloignement émotionnel, vis-à-vis des événements importants de la vie, mais aussi à une perte de contrôle de l'époux envers sa femme, qui commence à fréquenter d'autres hommes. L'éloignement mène alors à l'échec du mariage issu d'une relation mensongère de part et d'autre. Matador dépeint ici la migration comme une rupture vis-à-vis du pays d'origine et exprime les difficultés à maintenir une vie à la fois au Sénégal et dans le pays d'accueil.

Dans la chanson, Matador oscille entre récit à la première personne du singulier, où il se place du point de vue de l'homme qui parle à son épouse (dans le premier couplet et dans le refrain), récit à la deuxième personne du singulier, où il adopte un point de vue général pour parler du migrant, et récit à la troisième personne, pour parler du point de vue de l'épouse au deuxième couplet. Ainsi, Matador se place à la fois comme celui qui vit l'expérience du migrant et celui qui y porte un œil distant.

Cette oscillation entre ces différentes postures souligne l'ambivalence des discours des artistes de rap sénégalais sur la migration, à la fois en tant qu'artistes qui parlent au nom des migrants et artistes qui portent un regard critique sur la migration. Un autre dispositif utilisé pour résoudre cette ambivalence réside, comme je le développe à continuation, dans l'impression de véracité mise en avant par les artistes.

### 3. La « vérité » contre l'imaginaire ?

Comme souligné par Keyti, le rap a le pouvoir de raconter des histoires et d'exprimer des vécus, même quand l'artiste de rap lui-même n'en a pas fait l'expérience. Or, le rap se distingue des autres genres musicaux par l'impression d'authenticité accordée à l'interprète. Le « parler-vrai » ancre la crédibilité de l'artiste de rap comme celui qui peut parler au nom de ceux qu'il serait à même de représenter. Cependant, selon Hammou (2005), il s'agit davantage d'un « travail artistique de véridiction » que d'un « travail de véridiction » : il s'agirait de jouer sur une parole de vérité plutôt que de produire une parole de réalité. Autrement dit, le rap peut raconter une fiction tant qu'elle semble vraie, une démarche artistique dans laquelle s'enchâsse la violence verbale comme seule capable de porter une vérité que personne ne veut entendre.

<sup>567</sup> Matador. 2013. « Love ». *Vox Populi*. AMP Music. CD. Traduit par El Hassane Diouf (en annexe)

<sup>568</sup> Matador. 2013. « Love ». *Vox Populi*. AMP Music. CD. Traduit par El Hassane Diouf (en annexe)



La déconstruction des fantasmes sur l'Europe, dans un contexte où le discours des migrants eux-mêmes sur leurs conditions de vie demeure suspect, se nourrit ainsi de l'aura du rap comme parole de vérité. Dans l'épisode 10 de la saison 2 du *Journal Rappé*, le rappeur Lat Sene, en performant le rôle d'un journaliste correspondant en Espagne, adopte un discours présenté comme objectif pour informer les auditeurs sur les conditions de vie en Europe.

1. Il faut savoir/que l'Espagne est en crise/
2. Comme la Grèce ou l'Italie/le Portugal ou même Chypre/
3. Là-bas y'a plus de chômage qu'en Algérie/Vérifiez ce que je dis/
4. C'est pas moi/c'est les chiffres/
5. Moi je dis/qu'on a pas toujours besoin de fric/
6. C'est à la force de nos mains/qu'on va reconstruire l'Afrique/
7. Arrêtons de rêver de vivre en Europe/c'est pathétique/
8. Là-bas ils nous respectent moins/que leurs animaux domestiques/<sup>569</sup>

Aux lignes 1-4, le rappeur Lat Sene s'attaque d'abord à déconstruire l'image de l'Europe comme continent d'opportunités, en mettant en lumière la crise économique et le chômage. Mais, parce qu'il sait que son message sera reçu avec incrédulité, il donne du crédit à sa position en ligne 4 en faisant appel à des critères objectifs, les chiffres. Ceci lui permet ensuite de livrer son opinion personnelle : l'appel à rester pour « reconstruire l'Afrique » non avec le « fric », l'argent, mais avec les « mains », le travail, soit non avec les envois d'argent des migrants, mais avec une création d'entreprises et d'emplois au Sénégal. Aux lignes 7 et 8 finalement, il qualifie les « rêves de vivre en Europe » non en termes de prestige, mais de son contraire, l'indignité, le manque de respect envers soi-même qui pousse les migrants à accepter d'être traités avec moins de respect que des animaux.

Les discours sur la migration dans le *Journal Rappé*, comme dans d'autres chansons, s'appuient sur la narration de faits et d'expériences plutôt que sur les artistes de rap comme étant représentatifs de ce qui est dit sur la migration. Que les expériences racontées aient été vécues ou non par l'interprète, l'aspect de véracité est souligné par le fait de se présenter comme témoin.

C'est ainsi que Simon, dans « Bienvenue en France », rappe « du vécu rien que du vrai » et « maintenant je sais », pour évoquer la « réalité » qu'il découvre au contact du pays d'accueil (solitude, discrimination, précarité économique). Lorsqu'il écrit cette chanson, Simon habite en France où il se confronte aux vérités qu'il décrit. Quelques années plus tard, en 2014, la chanson est rééditée sur le nouveau projet musical de l'artiste, *Leader*. Elle est alors présentée comme un discours critique sur l'Occident. Les messages d'une même chanson peuvent ainsi être réinterprétés en fonction des trajectoires des artistes.

L'impression de « véracité » du récit découle ainsi à la fois de la mise en discours du récit par les mots et de son adéquation avec le vécu de l'artiste au moment de la réception du message. À continuation, je propose ainsi de lire les représentations véhiculées par ces chansons sur la migration à l'aune des trajectoires migratoires de ses auteurs, qui peuvent en altérer la réception. D'autre part, privilégier cette analyse biographique et situationnelle c'est aussi faire sens des normes artistiques

---

<sup>569</sup> Les initiatives de loi pour une meilleure protection des animaux, que ce soit en Suisse, pionnière dans ce domaine, ou dans d'autres pays européens, font régulièrement l'objet de moqueries au Sénégal et dans d'autres pays africains et alimentent l'idée que les européens traitent mieux les animaux que certains êtres humains. JTR. 2014. *Saison 2 Episode 10 : pas de parité à Touba*. Natty Dread Edutainment/Level Studio (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=Zt3cf.-v-xtw&index=10&list=PLT4kJh1FtKowPQViP5N9WxJyw4YwE2IRN>. Transcription par l'auteure en annexe.

propres à la pratique du rap au Sénégal et qui influencent la façon dont l'artiste, en tant qu'artiste de rap impliqué dans une scène, parle de migration.

#### 4. Explorer les imaginaires à l'aune des trajectoires migratoires

À partir d'une trentaine de chansons de rap au Sénégal sur la migration, j'ai exploré la façon dont le rap articulait un message contre la « migration clandestine » dans la continuité d'une définition du rap sénégalais comme moyen de contestation politique, tout en jouant le jeu d'agences de coopération comme l'OIM. Ces chansons s'attaquent à l'imaginaire de la migration comme réussite et de l'Occident comme eldorado, une déconstruction qui s'opère au travers de la présentation du discours rap comme parole de « vérité », en jouant sur la véracité des propos plutôt qu'en se faisant l'écho des expériences propres des artistes eux-mêmes. C'est cet aspect de « vérité » qui permet à ces artistes de livrer un point de vue critique sur la migration sans souligner les contradictions posées par les pratiques privilégiées de mobilité de certains artistes, et les désirs de migrer de beaucoup d'autres.

Et en effet, si les chansons de rap analysées présentent souvent des récits de vie à la première personne, elles ne sont pas un portrait fidèle des expériences vécues par leurs interprètes, à la lumière de ce que Keyti racontait sur les circonstances qui ont mené à la chanson « Eldorado ». Pour autant, la connaissance de la trajectoire migratoire des artistes ne peut-elle pas permettre d'approfondir l'analyse des chansons ?

En premier lieu, cette connaissance permet de révéler le décalage entre vécus et récits qui permet d'ancrer les chansons dans une pratique artistique qui joue sur le réel, plus qu'il n'en est une reproduction exacte. D'autre part, elle peut informer sur la manière dont les représentations de la migration entrent en écho avec les trajectoires migratoires des artistes eux-mêmes pour révéler des mises en scène du soi migrant et artiste.

C'est ce qui ressort de l'analyse croisée des chansons « Senegal » de Daara J Family, un groupe internationalement reconnu, « Jambaar » de Wagëblë, un groupe dont les membres vivent à l'étranger et qui est peu à peu oublié par le public sénégalais malgré leur forte popularité dans les années 2000, et « on ne nous déshonore pas » de l'artiste Rex T, dont le groupe Alien Zik est considéré comme « underground », bien que ses membres expriment une réelle envie de « parler au monde » (cf. III, 1).

La chanson « Sénégal » donne l'image d'artistes qui ont « réussi » à l'étranger, par la signature d'un contrat avec une maison de disques, et leur retour au Sénégal, mis en scène dans leur clip, par des images montrant les deux artistes parcourir le pays au volant d'un car rapide<sup>570</sup>. Ndongo D m'a présenté cette chanson comme s'adressant à la diaspora pour « qu'elle rentre au pays »<sup>571</sup>. Alors que je lui faisais remarquer que Daara J Family avait toujours beaucoup parlé de migration, il me répondit que c'était évident qu'ils en parlaient beaucoup puisqu'ils avaient eux-mêmes beaucoup voyagé. Si le titre peut être compris comme une démonstration de l'amour des artistes pour leur pays (« j'aime ce pays qui m'a vu grandir ») et comme une campagne de promotion à destination d'un public étranger en quête d'exotisme<sup>572</sup> (« ici y'a pas de métros y'a pas de tram... ici c'est taxi-brousse, jaunes-noir, car rapides, ndiaga ndiaye ou pousse-pousse<sup>573</sup> »), l'intentionnalité première de la chanson est d'encourager les migrants qui sont partis à revenir au Sénégal, en suscitant la nostalgie du pays, mais

<sup>570</sup> Minibus de marque Renault SG2 et SG4 rafistolés pour pouvoir contenir davantage de passagers que le modèle original, peints en jaune et en bleu et personnalisés par les chauffeurs avec des références islamiques principalement, ils sont devenus des emblèmes nationaux

<sup>571</sup> Navarro, Cécile. 2014. « Visite à Ndongo D (Daara J Family) » Grand-Yoff/Dakar, Sénégal. 10.11.2014

<sup>572</sup> Daara J Family s'est associé à l'Agence du Tourisme Sénégalaise pour réaliser le clip

<sup>573</sup> Autres modes de transport sénégalais

aussi en évoquant une issue heureuse à l'expérience migratoire. Tandis que Ndongo D s'adresse au migrant en wolof :

sorri nga dëkkuwaay/géntal ñulay teeru/  
*Tu es loin de chez toi rêves qu'on t'accueille*  
bis di nga déllu waay/yoona wi na nga léer lu/  
*Un jour tu vas rentrer, prépares le chemin du retour*  
Xamal né jéggé nga njaboot/gi ñeppa ngi xaar/  
*Sache que tu es proche de ton but, la famille, tout le monde*  
Démooon nga ñewaat/nga senegal mooy sa képaar/  
*Tu étais parti, mais tu es revenu ; le Sénégal est ton abri*<sup>574</sup>

Faada Freddy chante, à la première personne et en français : « me revoilà chez moi, là où je me sens comme un Roi ».

Dans « Senegal », les deux membres de Daara J Family expriment les sentiments de nostalgie d'être « loin de chez soi » et de ses proches. Le pays est associé à une maison, à un « abri », vers lequel un migrant est appelé à rentrer, et la migration à un déracinement. Le retour est alors vécu comme une consécration vers laquelle tend le vécu du migrant tout entier, comme si le moment entre le départ et le retour s'effaçait. La vie à l'étranger est alors conçue comme une parenthèse qui n'a qu'un seul but, celui de « préparer le chemin du retour ». Les souffrances vécues à l'étranger sont ainsi rendues acceptables par la promesse de rentrer en champion (Banégas et Warnier 2001). Quand Faada Freddy du groupe Daara J Family chante que « le soldat n'a pas fui, mais qu'il est parti chercher de la force », il dresse un parallèle entre le soldat qui a quitté le champ de bataille, non pour désertier, mais pour chercher des renforts, et le migrant qui a quitté le Sénégal, non pour l'oublier et ne plus jamais revenir, mais pour rentrer avec une meilleure situation et en faire profiter sa famille. La conclusion du titre proclame « partir pour grandir, revenir pour bâtir ».

Fin 2016, le groupe de rap sénégalais Wagëblë, dont les membres vivent pour l'un aux États-Unis, pour l'autre en Suisse, fête son grand retour au Sénégal, après des années d'absence, en se produisant sur la scène des hip-hop Awards. Peu après sort le single « Jambaar » de leur prochain album du même nom. La chanson, rappée en français et en wolof, commence par les mots « Jambaar daw na wuti dolé », qui signifient « le guerrier est parti chercher de la force ».

Parce que les membres de Wagëblë, au contraire de ceux de Daara J Family, vivent en-dehors du Sénégal et n'incarnent pas le même modèle de réussite, l'évocation du « soldat parti chercher de la force » sert à justifier leur absence dans la poursuite d'une expérience à l'étranger dont ils jugent ne pas encore avoir tiré toutes les possibilités. Dans la chanson « African Dream » du même groupe, Eyewitness rappe : « Là-bas j'irai, encore je partirai, la mission nous appelle, on doit la terminer ».

En rappant que le « vrai » soldat « travaille dur » et « s'envole », Waterflow indique qu'il est déterminé à réussir et à triompher de toutes les difficultés, malgré les critiques :

Tulé ku mba dé/ fuck samay noon/  
*Réussir ou mourir, j'emmerde mes ennemis*  
Hustle hard/handle sunu biz/  
*Bosser dur et s'occuper de mon business*

---

<sup>574</sup> Daara J Family. 2016. « Senegal ». *Foundation*. Believe/bois sakré. CD (En ligne) [https://www.youtube.com/watch?v=JpvDC\\_s8aDg](https://www.youtube.com/watch?v=JpvDC_s8aDg). Traduction wolof/français par El Hassane Diouf (en annexe)

Tukki fuki juni rew/buma nexé bew/  
*Fais le tour du monde je me vante si j'en ai envie*<sup>575</sup>

Selon Waterflow, rencontré à Washington : « pour développer quelque chose faut se développer soi-même. Faut voir quelque chose d'autre donc, voilà quoi, pour le moment, c'est pour ça qu'on a vécu de changer de pays, changer de continents et pouvoir faire évoluer notre musique »<sup>576</sup>.

Quelques mois avant la sortie de la chanson « Jambaar » sortait la chanson « on ne nous déshonore pas » de l'artiste Rex T, membre du groupe Alien Zik, dans le cadre de son premier projet solo « African Style ». Le titre de la chanson fait référence à la devise des forces armées sénégalaises : « on nous tue, mais on ne nous déshonore pas »<sup>577</sup>, illustrant la volonté des soldats à défendre leur honneur au prix de leur vie. Comme le slogan « barça walla barsakh », la mort y est présentée comme préférable au déshonneur. Rex T dédie la chanson « à tous les ressortissants, tous les immigrés, les sans-papiers, comme on dit, les *modou-modou* ». Le clip de la chanson superpose images de migrants se promenant au bord des plages et images d'archives de tirailleurs sénégalais datant de la Deuxième Guerre mondiale.

Cette mise en parallèle entre tirailleurs et immigrés permet à Rex T d'articuler un discours de revendication égalitaire dans un système global caractérisé par une domination de l'Europe sur l'Afrique, tel que mis en lumière chez Abrahams (2013). En introduction de la chanson, Rex T proclame en effet :

Jambaar deukoul fenn  
*Le guerrier n'habite nulle part*  
Goor ci war meu  
*L'homme est destiné à combattre*  
Lumu sorri sorri  
*Peu importe la distance*  
Lumu metti metti  
*Peu importe la difficulté*  
Jogël wuti  
*Bouge-toi*<sup>578</sup>

Chez Rex T, la proclamation selon laquelle « le soldat n'habite nulle part », sous couvert de la mise en relation entre tirailleurs et migrants, lui permet de revendiquer une liberté de circulation pour tous, y compris pour l'artiste : « l'artiste doit voyager, aller dans d'autres pays pour servir son peuple » le voit-on dire à la fin de la vidéo en wolof, un passage sous-titré en français. Cette revendication politique cache aussi son désir de « s'exporter » et les difficultés qu'il a rencontrées jusqu'à aujourd'hui pour pouvoir vivre de sa musique et être reconnu au Sénégal (Cf. III, 1).

Dans les trois chansons sur la migration envisagées, la figure du « Jambaar », le guerrier, est présente. Selon le dictionnaire *Les Mots du patrimoine : le Sénégal*, le « Jambaar » se réfère à une personne brave, ce qui signifie qu'elle ne se laisse pas démonter par les difficultés. Par extension, le terme a été couramment utilisé pour désigner les soldats sénégalais depuis la participation du Sénégal

<sup>575</sup> Wagëblë ft Baay Fall. 2017. « Jambaar ». Nubian Spirit. Single. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=kfzI28pBd8g>. Traduction par El Hassane Diouf (en annexe).

<sup>576</sup> Waterflow (Wagëblë). 2015. Entretien avec l'auteur. Washington, Etats-Unis. 01.10.2015

<sup>577</sup> La citation originale « ces hommes, on les tue mais on ne les déshonore pas » est prêtée au gouverneur général français Faidherbe commentant la résistance des guerriers ceedo à la colonisation française.

<sup>578</sup> Rex T. 2016. « On ne nous déshonore pas ». *African Style*. Sektion Torrodo. CD. Traduit par El Hassane Diouf (en annexe).

à la guerre du Golfe en 1991. Cependant, l'utilisation polysémique de cette figure peut être saisie à l'aune de la connaissance des trajectoires migratoires, que ce soit pour justifier l'expérience migratoire, chez Wagëblë, célébrer l'attachement des artistes au Sénégal malgré la possibilité de voyager partout dans le monde, chez Daara J Family, ou encore pour revendiquer la liberté de circulation pour tous, chez Rex T.

La figure du guerrier permet ainsi aux artistes de transfigurer les expériences individuelles de la migration dans le champ des pratiques du rap.

### **Vers un nouvel imaginaire migratoire guerrier ?**

Une analyse lexicale des chansons de rap envisagées, portant sur la migration, a mis en lumière la prégnance du vocabulaire guerrier, à travers des références au « combat » ou à la « mission » ainsi qu'à la « guerre » et à la « bataille ». Les figures utilisées renvoient au « guerrier », mais aussi au « militaire », au « tirailleur » et au « soldat » ainsi qu'aux « ennemis ». Il s'agit de « contrer », « combattre », « brutaliser », « anéantir », « crier », « envahir », « tuer », « calciner », avec « force », « courage », « détermination », « soif de vaincre ». Finalement, le guerrier a des « armes », est « blindé comme un tank » et donne des « coups ».

Cette rhétorique guerrière n'est en soi pas surprenante. Bazin (2001) souligne déjà que l'artiste de rap s'inspire de l'imagerie guerrière et considère le rap comme une arme, une métaphore souvent rattachée à la naissance du mouvement rap aux États-Unis. Selon Afrika Bambataa, le hip-hop, à travers le slogan « Love, peace and Having fun » du mouvement Zulu Nation, se devait d'être une alternative à la violence des gangs : plutôt que de pratiquer la violence physique, les membres des gangs s'affronteraient autour de batailles de danse, de djing et de rap. Au Sénégal, la métaphore guerrière est importante dans le rap dit hardcore et son association avec des conditions de vie précaires. Le rappeur hardcore est « engagé et conscient », mais par extension c'est aussi un « dur à cuire » ou autrement dit, un « Jambaar » (Moulard-Kouka 2008). Les références à la guerre sont ainsi flagrantes dans les titres de chansons ou d'albums hardcore. Le deuxième disque du groupe de rap Rap'Adio se nommait ainsi *Soldaaru Mbed* (« soldats de la rue »). Dès lors, la « mission » du rappeur est de représenter son quartier et de parler pour les populations qui les habitent.

D'autre part, la figure du « soldat », bien qu'elle apparaisse de manière moins insistante que l'« aventurier », est citée par quelques travaux sur l'imaginaire migratoire au Sénégal. Ainsi, si Bredeloup (2008) insiste sur la figure de l'« aventurier », perceptible à travers le vocabulaire de la débrouille, l'astuce ou la chance, elle souligne que l'aventure renvoie aussi à une perspective guerrière, car le migrant doit être amené à surmonter des épreuves grâce à son courage, sa témérité, sa bravoure et sa fierté. Chez Adelkhah et Bayart (2006 : 7) : « les migrants sont moins des victimes que des héros, et dans leur dispersion ils constituent un peuple qui se pense élu ». Chez Tandian (2003), le soldat apparaît dans les déclarations de l'un de ses interlocuteurs, Samba S : « Tous les migrants du Fouta sont des soldats. Nous sommes des soldats, car nous participons au développement de notre pays, de notre village. Nous sommes de vrais soldats parce qu'en permanence nous nous battons contre la pauvreté » (239). Finalement, dans un texte diffusé en 2018, Mourre montre comment la figure du tirailleur est mobilisée dans la fabrication de l'imaginaire migratoire, notamment au travers de la mémoire collective de la « dette de sang ». Le sacrifice des tirailleurs durant la Deuxième Guerre mondiale se poursuit par le sacrifice des migrants qui viennent réclamer cette dette, un thème que l'on trouve chez Rex T dans « on ne nous déshonore pas », mais aussi dans de nombreuses autres chansons de rap sénégalaises.

Cependant, je souhaite montrer que, chez les artistes de rap galsen envisagés, la figure du « guerrier » apparaît comme une alternative à celle de l'« aventurier », permettant aux artistes de réconcilier la représentation musicale de vécus migratoires avec la critique de l'Occident et de la migration « clandestine », au travers de deux dimensions : le « conquérant » et le « soldat ».

### 1. Le rappeur et la conquête

Dans la chanson « Afrika for Afrikans »<sup>579</sup> du groupe de rap aujourd'hui dissous, Pee Froiss, Xuman raconte en plusieurs actes, à la manière d'une pièce de théâtre, le rapport de l'Occident avec l'Afrique. Il commence par raconter les débuts de la traite négrière avec la mise en scène de la première rencontre entre un « homme aux yeux bleus aux cheveux blonds » et le « grand chef » d'un « village africain ». Le deuxième couplet, ou deuxième acte raconte le partage de l'Afrique à la conférence de Berlin puis l'arrivée des missionnaires, et enfin la colonisation, « retour de la chicotte et des chaînes ». Le troisième acte se déroule à l'« époque actuelle » et narre la transformation des rapports d'exploitation sous « la mondialisation ». Comme le chef du premier couplet, les chefs d'État vendent leurs pays pour leur enrichissement personnel (« Vends-moi ton pays, je t'enrichirai pour 100 ans », rappe Xuman). Dans le dernier couplet de la chanson, Xuman situe les lieux de distribution des richesses dans les centres financiers européens. C'est notamment là qu'a lieu la négociation des matières premières prises à l'Afrique, « le géant d'ébène », un continent qui connaît, malgré ses richesses, la famine (le texte fait référence aux « ventres ballonnés »). Cette inégalité est expliquée par l'incapacité de l'Afrique à faire entendre sa voix (il est « bâillonné ») et sa soumission à l'Occident (il « plie le genou »). L'Occident « qui manipule les manettes » est ici l'Europe, et plus précisément la France et l'Angleterre en tant qu'anciennes puissances coloniales. Aucun homme n'apparaît alors pour défendre les intérêts de son continent, soit parce que les hommes honnêtes sont « descendus », accréditant par exemple les théories de la participation de la France à l'assassinat de Thomas Sankara au Burkina Faso, soit parce que les hommes capables de le faire, « les cerveaux », « sont en fuite ».

« Afrika for Afrikans » est un exemple de « réafricanisation des savoirs » (Aterianus-Owanga 2011b). Comme souligné précédemment (cf. I, 2), de grandes figures historiques, telles que Cheikh Anta Diop, égyptologue sénégalais, auteur de *Nations Nègres et Culture*, sont fréquemment mentionnées dans les chansons de rap sénégalais dans des tentatives de réappropriation de l'histoire africaine par les Africains. L'appel aux grandes figures africaines et afro-américaines (Mandela, Luther King, Nkrumah, Senghor) inscrit la filiation des rappeurs sénégalais en tant que figures révolutionnaires de la communauté noire et d'une forme de savoir alternatif. Dans la chanson « Konkérants » du même groupe, c'est la figure de Kunta Kinte, personnage fictionnel basé sur l'histoire réelle d'un esclave gambien déporté aux États-Unis, apparu dans le roman américain d'Alex Haley, *Roots : The saga of an American Family*. Dans le roman, le personnage résiste au système esclavagiste en refusant d'accepter son nouveau nom d'esclave.

Mon nom est Kinté Kunta Kinte  
Oui j'ai quitté mon royaume adoré  
Bafoué, fouetté, on m'a forcé à changer d'identité (...)  
Mais je me suis entêté  
Je viens t'enquiquiner (...)  
J'ai le tournis de ces va-et-vient incessants

---

<sup>579</sup> Pee Froiss. 2003. « Africa for Africans ». *Konkérants*. AfricaFête Diffusions/Night & Day. CD. Paroles disponibles dans le livret de l'album.

Au fonds des cales ou des charters, c'est indécent  
 T'as plus besoin de moi ni dans des champs de coton,  
 Ni sur les champs de bataille  
 Pire que du bétail, j'étais moins chiant  
 Les fils de tirailleurs reviennent en konkérants (...)  
 Par contingents, parader sur les Champs-Élysées (...)<sup>580</sup>

Dans cet extrait, le rappeur personnifie un esclave puis un migrant. Le passage de l'un à l'autre est effectué par la capacité de ce personnage, Kunta Kinte, qui personnifie une figure africaine, à surmonter les souffrances. Le personnage « s'entête » malgré avoir été « bafoué » et « fouetté ». Que ce soit au fond des cales des bateaux négriers ou des charters, par lesquels le migrant est expulsé, cette figure africaine finit toujours par réaliser la traversée de l'Afrique vers l'Europe. Exploités en tant qu'esclaves puis sur les champs de bataille en tant que tirailleurs, les Africains d'aujourd'hui, leur fils, viennent prendre leur revanche en paradant sur les Champs-Élysées, un privilège qui n'avait pas été accordé aux tirailleurs sénégalais à la libération française. C'est finalement le groupe lui-même, signé par le label français Night & Day, qui décrit son débarquement parisien comme l'accomplissement d'une revanche prise sur l'histoire et les expulsions des migrants, à travers les termes de « conquête » (« konkérants »), d'envahissement (« je suis le [a]fricain qui t'envahit ») ainsi que de colonisation (« on vient implanter des colonies ») et d'infiltration, y compris biologique (« séduire vos femmes et vos filles [...] après leur faire plein de petits cafés au lait »).

La musique rap est l'un des moyens d'expression les plus visibles, quoiqu'il ne soit pas le seul, par lequel cette revanche est mise en scène. Chich, rappeur français d'origine sénégalaise, utilise la métaphore du bateau pour mettre en scène à la fois l'arrivée de Sénégalais en France, son arrestation par la police et sa capacité à tromper la juge chargée de le punir, traçant une continuité entre une arrivée migratoire et une toute-puissance criminelle, en réussissant à passer entre les mailles de la justice, et une accapuration des fruits de la richesse ainsi constituée (« le gâteau ») :

Sénégalais poto mes putains de négro/sont venus en bateau  
 J'me suis fait embarquer/maintenant c'est la juge que je mène en bateau  
 J'veux ma part du gâteau/J'prends même tout le gâteau<sup>581</sup>

Comme le rappeur BelloFigo, migrant d'origine ghanéenne vivant en Italie, qui se vantait d'être un « réfugié » venu en bateau avec ses copains et de « ne pas payer le loyer » dans la chanson « non pago affitto », ce qui lui a valu des critiques d'hommes politiques en Italie, l'insolence de Chich met en lumière la capacité des artistes de rap, même pour ceux loin de pouvoir être qualifiés de « conscients » ou de « politiques », à exprimer une résistance envers les politiques d'immigration, en reprenant à leur compte et avec provocation les stéréotypes de l'extrême droite sur les migrants.

La migration des artistes devient ainsi le versant volontaire et revanchard de la migration forcée que représentaient l'esclavage et les recrutements de travailleurs migrants célibataires par la France dans les années 1960. La mise en scène de cette vengeance est aussi illustrée au travers des revendications exprimées par certains rappeurs, dont Pee Froiss et le BMG44, pour que la France reconnaisse le massacre commis en 1944 de « tirailleurs sénégalais » venus réclamer leur pension militaire dans le camp militaire de Thiaroye, banlieue dakaroise d'où provient le groupe BMG. Ici, la

<sup>580</sup> Pee Froiss. 2003. « Konkérants ». *Konkérants*. AfricaFête Diffusions/Night & Day. CD. Paroles disponibles dans le livret de l'album.

<sup>581</sup> Chich. 2015. « Sénégalais ». *Chich Volume 1*. HauteCulture.com. Mixtape. Transcription disponible en ligne : <https://genius.com/Chich-senegalais-lyrics>

figure du « soldat » est celle du « conquérant » qui vient venger les malheurs affrontés par ses ancêtres, armé de sa persévérance et de sa détermination, des armes qui apparaissent aussi dans les chansons qui adressent les conditions de vie des migrants en Occident du point de vue du rappeur.

En personnifiant le conquérant, le rappeur donne une autre aura à sa trajectoire migratoire tout en se distinguant de la figure de l'« aventurier ». Contrairement à l'« aventurier », qui vient « tenter sa chance » et « découvrir le monde », avant tout guidé par sa quête d'exotisme et son désir d'argent, le « conquérant » n'est pas aveuglé par les mirages de l'Occident. Nourri de sa connaissance de lui-même, il vient venger les malheurs de ses ancêtres et exiger la restitution de la dette.

## 2. Un soldat à Babylone

Parmi les artistes rencontrés, Simon et les membres de Wagëblë sont les artistes à avoir connu une expérience migratoire, en s'installant dans un pays autre que le Sénégal pendant une durée plus ou moins longue, et à avoir écrit des chansons sur la migration. Comme déjà mentionné auparavant, chez Simon surtout, l'Occident apparaît comme un territoire ennemi où le rappeur est isolé.

Dans « on vient de loin », il développe ce thème tout en s'incarnant en « soldat » qui triomphe des circonstances :

Nargué par la trime<sup>582</sup> le système et les firmes  
Babyloniennes qui le cernent et le kennent<sup>583</sup> avec estime  
Un soldat reste ferme, doublement digne  
Fustige l'allure chetannesque et la domine<sup>584</sup>

Simon se présente ici comme un « soldat » qui, confronté aux difficultés — celle du monde du travail capitaliste (« les firmes babyloniennes ») — reste « digne » et fustige et domine « l'allure chetannesque ». Autrement dit, le soldat ne se laisse pas tenter par les solutions qui lui permettraient d'échapper aux contraintes du monde du travail, mais qui seraient contraires à sa dignité. Le clip « African Dream » illustre de façon plus explicite les tentations auxquelles le migrant est exposé. Le clip commence ainsi par une séquence, sans musique, au cours de laquelle deux individus sont filmés en train de discuter en bas d'un immeuble, tout en roulant des joints entre leurs mains.

---

<sup>582</sup> Du verbe « trimer » pour signifier familièrement travailler dur, peiner, se fatiguer

<sup>583</sup> Du verlan « niquer »

<sup>584</sup> Simon Kouka. 2005. « On vient de loin ». *Bienvenue en France*. Street Tape. Paroles transcrites par l'auteur (en annexe).





Capture d'écran 4. Extrait du clip de Wagëblë, « African dream ». YouTube.

L'homme sur la droite, probablement le rabatteur, demande à l'homme de gauche, un vendeur de drogue, qui a récemment commencé à travailler pour lui, s'il a bien vendu la nuit passée. Le vendeur lui répond qu'il s'est fait beaucoup d'argent et qu'il adore ce travail. Un des membres de Wagëblë, passe à quelques mètres devant eux pour rejoindre son appartement. Les deux hommes le regardent et partagent à son propos :

(>le rabatteur) : When you see that nigga over there man, going back and forth, back and forth, I don't know what he do man. Do he do music man? Or something like that?

(>le vendeur): Man, music man, they don't have any money, man

(>le rabatteur): Yeah?

(>le vendeur): Leave it leave it (tchiip). Music?

(>le rabatteur): That's right man we got to do our own, we here to make some dough. We don't do no music.

(>le vendeur): Man, leave it man leave it, Music is not giving nothing man.

Cette conversation laisse place à une autre séquence qui filme Waterflow dans sa salle de bain, en train de se regarder dans le miroir. La séquence qui suit présente Eyewitness, devant son ordinateur. Il est au téléphone avec un membre de sa famille à qui il explique qu'il ne sait pas quand il va rentrer au Sénégal. Il raccroche, puis regarde des photographies de son dernier séjour au Sénégal, et se met à écrire la chanson « African Dream ».

Dans leurs couplets respectifs, les deux rappeurs racontent leur envie de rentrer chez eux, mais aussi, leur détermination à ne pas abandonner « la mission ». Le refrain, chanté par Ismaël Lo, proclame que « l'Afrique les attend ». Le groupe est filmé dans un studio de musique, puis des images les montrent au Sénégal. La fin du clip reprend la conversation du début, où les deux hommes discutent encore de Waterflow, en disant de lui qu'il n'a pas d'argent et qu'il va se faire déporter. Puis les membres du groupe sont montrés en face d'une plage, dos à la caméra, face à l'horizon, comme pour signifier la promesse de meilleurs lendemains.

Cette cinématographie développe le message de la chanson, en mettant en scène les efforts entrepris par les membres du groupe pour ne pas se détourner de leur « mission » première, faire évoluer leur musique, face à la tentation d'activités illégales plus rémunératrices comme la vente de drogue. La « guerre » que mène le rappeur est ici une guerre interne, contre ses propres impulsions de se détourner du « bon chemin ». Cette guerre interne peut se rapprocher de la notion de jihad telle que développée par l'Islam soufi, et notamment par Cheikh Ahmadou Bamba (Babou 2007). Selon Lamchichi (2005 : 29), pour le soufisme, « le combat le plus important se situe au niveau intérieur, au niveau de l'ascèse, du *jihad majeur* (moral ou spirituel) que doit livrer le croyant d'abord contre lui-même, “à l'aide de son cœur”, pour expulser de soi les pulsions négatives ». Contrairement à l'« aventurier », le « soldat » ne sacrifie pas sa dignité au nom de la réussite. Le rappeur, qu'il habite au Sénégal ou à l'étranger, met en avant la façon dont il conserve son intégrité, une intégrité essentielle à son statut de rappeur. C'est sous cette lumière que peut être comprise la mise en garde de Maxi Krezy envers les rappeurs qui ont quitté le Sénégal :

Bungeen fex ba taxaal sen loxo ci lab doomu toubab  
*Si toutefois vous avez souillé vos mains en lavant les enfants des blancs*  
Buleen messëti lal sunu mic ay muss ngeen niu begoon muss bedoon gainde  
*Ne touches plus à nos micros vous êtes des chats qui ont joués les malins pour devenir des lions*<sup>585</sup>

Autrement dit, c'est par la figure du « soldat » en migration, corrélative à la figure du « soldat » sur la scène rap, que les artistes négocient la continuité de leur appartenance à la scène rap malgré l'expérience migratoire.

---

<sup>585</sup> Maxi Krezy. Inconnu, « Départ Volontaire ». Inconnu. Cassette. Traduction par El Hassane Diouf (en annexe).

## Synthèse : être un soldat, rester artiste de rap en migration

Dans ce chapitre, le travail s'est attardé sur les représentations de la migration dans les chansons de rap sénégalaises.

La question de l'imaginaire migratoire dans le champ d'études des migrations est devenue cruciale pour envisager les désirs de migrer au-delà des représentations misérabilistes et des explications économiques de la migration. Selon la littérature existante, ses désirs de migrer, ancrés dans un imaginaire migratoire de la migration comme moyen d'émancipation et rite de passage expliquent aussi en partie les flux migratoires depuis l'Afrique. L'« aventurier », figure majeure de la littérature africaine sur la migration, reprise par les migrants eux-mêmes, désigne alors ces candidats à la migration qui vont « chercher fortune ailleurs », la fortune signifiant ici à la fois la richesse et la possibilité de se bâtir un avenir meilleur en se saisissant des opportunités qui se présentent.

L'analyse de l'imaginaire migratoire dans le genre musical rap réside pour sa part en la construction académique du genre musical comme produit, et reflet, de certains territoires, et donc comme moyen d'expression privilégié de certaines minorités — raciales aux États-Unis, migrantes en France et ailleurs en Europe. J'ai voulu défendre que le genre musical rap, loin d'être le simple « reflet » d'une réalité sociale, est le moyen d'expression trouvé par des artistes pour répondre à des assignations identitaires en tant que minorités raciales et migrantes. Les chansons de rap ne constituent donc pas simplement le réceptacle d'un imaginaire migratoire préexistant, car la production d'un discours sur la migration dans le rap, comme sur d'autres thèmes, correspond d'abord à des règles propres au genre musical rap parmi un collectif d'acteur.trice.s qui s'y reconnaissent.

Dans le rap sénégalais, la migration serait ainsi d'abord un sujet parmi d'autres au sein de discours contre l'action de leur gouvernement et contre l'impérialisme occidental. Ces artistes utilisent aussi la migration comme thème sur lequel sensibiliser les populations afin de « développer » le Sénégal, de la même manière que ces artistes s'expriment contre d'autres pratiques (la corruption, la mauvaise gouvernance, la pollution).

La confrontation entre les productions musicales sur la migration et les trajectoires migratoires des artistes a permis de faire ressortir des problématiques quant à la circulation de musiques dont le contenu est ancré dans une réalité sociale locale. La réussite d'un discours, et davantage encore celui de la migration, dépend de la capacité du rappeur à être écouté, et donc à être compris comme crédible, authentique sur la base d'un discours de « véracité » qui a pour objectif de déconstruire les imaginaires de la migration, notamment non documentée, comme « aventure » et de l'Occident comme « Eldorado ».

Cette analyse permet de faire ressortir la figure du « guerrier », posée comme alternative à celle de l'« aventurier ». C'est ainsi que les artistes, tout en critiquant les représentations associées à la migration non documentée et de la vie en Europe, véhiculent un imaginaire migratoire propre davantage en phase avec leurs positionnements artistiques, afin de revendiquer leur attachement, malgré la migration, à la scène rap sénégalaise.

La mobilité fait ainsi jouer des processus d'inclusion et d'exclusion à la scène rap, limitée par des frontières perpétuellement en redéfinition. Les pratiques et les représentations de la mobilité reformulent ainsi les espaces physiques et imaginaires du rap sénégalais. C'est ce que propose d'explorer ce dernier chapitre à l'aide du concept de « scène musicale translocale ».

## Chapitre 4 : La scène musicale translocale du rap sénégalais

### **Le concept de « scène musicale translocale » : une nouvelle approche ?**

Bennett et Peterson (2004), dans une typologie des scènes musicales, distinguent entre scène locale, scène translocale et scène virtuelle. Tandis que la scène locale y est définie comme étant confinée à des espaces spécifiques, la scène musicale translocale est définie comme le produit de « scènes locales dispersées amenées à communiquer régulièrement autour d'un type de musique et d'un mode de vie particuliers » (6, ma traduction<sup>586</sup>). L'émergence de scènes par-delà le local, dans le domaine virtuel comme à l'imbrication de différents espaces locaux, est possible, selon ces auteurs, par le développement rapide d'Internet qui a facilité la démocratisation de la production musicale, sa distribution et une communication plus importante entre fans de différentes scènes locales.

De telles scènes translocales peuvent apparaître à l'occasion de tournées, pendant lesquelles des fans se déplacent entre plusieurs lieux pour suivre leurs artistes préférés. Emms et Crossley (2018) définissent « les mondes de l'art translocaux » comme « des réseaux de participants individuels jouant des rôles variés lors d'événements multiples dans des espaces et des localités divers et impliquant une variété d'artefacts » (117, ma traduction<sup>587</sup>). S'intéressant au monde du métal underground en Grande-Bretagne sous cet angle, les auteurs se proposent d'analyser les réseaux constitués lors de concerts et de festivals, en tant que « moments dans l'espace-temps où les participants d'un monde convergent et autour duquel ils se mobilisent » (Ibid., ma traduction<sup>588</sup>). Pour ces auteurs, la participation à ses concerts est une marque d'appartenance au monde de la musique métal. Rendre compte des circulations du public dans les différents lieux où prennent place les concerts permet de fixer les frontières de ce « monde de l'art ». Müller (2011) et Turbé (2014) envisagent aussi les déplacements du public.

Si l'approche de Müller est ethnographique, la vaste majorité de ces recherches sur la translocalité des scènes locales repose sur des méthodes de recherche quantitatives. Chez Turbé (2014), il s'agit de questionnaires diffusés sur Internet. Chez Emms et Crossley, il s'agit de l'analyse structurale des réseaux sociaux.

Popularisée par Granovetter (1973), l'analyse structurale des réseaux sociaux a pour objet les relations sociales et les formes que prennent ces relations et cherche à montrer que « la structure des réseaux de relations a une efficacité propre, indépendante des caractéristiques sociales et psychologiques des individus » (Azam et Federico 2016 : 16). Selon ces auteurs, l'application de cette méthodologie aux terrains artistiques mériterait d'être poursuivie, au vu de la centralité des réseaux dans les carrières artistiques, mais s'est heurtée à la difficile maîtrise par les sociologues de l'art d'outils spécifiques à cette méthodologie (outils informatiques et maîtrise mathématique).

Dans le cadre de ce travail, j'ai plusieurs fois considéré la possibilité d'appliquer cette méthodologie pour donner à voir l'ensemble des relations saisies par ma recherche au sein de la scène rap galsen (cf. II, 1). Néanmoins, l'application de cette méthodologie à mon terrain s'est heurtée à plusieurs problématiques : la question des frontières de la scène et la question de la forme des relations. Quels acteurs inclure ou pas dans mon analyse de réseaux ? Quels facteurs déterminent l'appartenance à la scène ? Devais-je inclure les relations familiales et amicales, qui soutiennent de façon informelle la production musicale, ou seulement les relations artistiques professionnelles des acteur.trice.s rencontré.e.s ? Comment qualifier ces relations professionnelles ? Précédemment, j'ai tenté de saisir

<sup>586</sup> Citation originale: "scattered local scenes drawn into regular communication around a particular type of music and lifestyle »

<sup>587</sup> Citation originale: "networks of individual participants playing various roles across multiple events in diverse spaces and localities and involving a variety of artefacts »

<sup>588</sup> Citation originale : "moments in time space where participants in a world converge and around which they mobilise"

ces relations à l'aide des *featurings*, sans succès, de par un manque de données fiables, déjà constaté par Hammou (2014), mais aussi, comme je l'ai constaté, de par la signification du *featuring* au Sénégal comme main tendue aux artistes peu connus, et donc peu connectés aux réseaux, symbolique aussi de l'informalité qui prévaut dans leurs pratiques professionnelles. Le réseau du rap sénégalais est ainsi apparu comme un réseau très dense où la plupart des protagonistes de la scène rap se connaissent, sans forcément se côtoyer ou même s'apprécier. Il m'apparaissait ainsi qu'une analyse des réseaux sociaux ne m'offrait pas une flexibilité suffisante pour restituer l'ambiguïté de ces liens. De plus, n'ayant pas adopté une méthodologie de récolte de données systématique sur les réseaux, à l'aide, par exemple, d'un générateur de noms, il était ardu de restituer des données obtenues par l'ethnographie au sein d'une méthodologie qui se veut structurale et systématique.

Cette méthodologie, appliquée aux « scènes musicales » ou aux « mondes de l'art » (Bottero et Crossley 2011 ; Crossley 2009 ; Moon et al. 2010 ; Crossley et al. 2014), rejoint néanmoins ma préoccupation quant à la façon dont les relations sociales sont au fondement des groupes d'appartenance<sup>589</sup>, et non l'inverse, et la façon dont ces relations sociales peuvent s'insérer dans plusieurs lieux. En revanche, ma façon de lire la translocalité de ces réseaux à partir de concepts tirés des études en transnationalisme, comme celui d'« espace social translocal », aboutit à un intérêt pour des phénomènes différents. Chez Emms et Crossley (2018), l'application de l'analyse des réseaux sociaux aux déplacements de membres du public de la scène métal en Grande-Bretagne les mène à s'intéresser aux hiérarchies entre les lieux où le public se déplace en termes de « centre » et de « périphérie », une question que j'ai aussi abordée (cf. II, 1) ainsi que l'importance jouée dans cette centralité par les festivals. Finalement, les conclusions que ces auteurs tirent de leur analyse ont constitué le point de départ de cette recherche.

Chez Bennett et Peterson (2004), le festival, qui réunit des individus provenant de différents lieux durant un espace-temps particulier, est un autre exemple de scène musicale translocale. L'exemple du festival Festa 2H a, il est vrai, suscité mon intérêt premier pour ce sujet et a représenté à mes yeux le premier exemple de la scène musicale du rap sénégalais comme scène translocale. Dans cette conception, les artistes étrangers qui viennent au Festa 2H formeraient donc, durant le festival et par le festival, une « communauté translocale », définie comme une communauté unie par son attachement à la culture hip-hop, dispersée dans plusieurs lieux. Le festival met en scène cette démarche inclusive à toutes les disciplines et tous les participant.e.s de la culture hip-hop par-delà les frontières, que ce soit au travers de son design, de ses financeurs ou des artistes invité.e.s.

Cependant, les observations ethnographiques menées durant les éditions 2015 et 2018 du Festa 2H ont soulevé un nombre d'éléments susceptibles d'interroger le festival comme lieu effectif de formation d'une « communauté ». En premier lieu, je suis revenue sur l'imaginaire de la « hip-hop Nation » et la façon dont cet idéal était en partie contredit par les malentendus et incompréhensions issus de la rencontre, notamment durant le Festa 2H (cf. II, 2). Les sentiments d'appartenance nationaux priment ainsi parfois sur l'appartenance à une culture hip-hop globale dans la réception du public vis-à-vis des artistes étrangers. Des incompréhensions peuvent aussi surgir à cause de la langue, des valeurs projetées sur la musique rap et des façons de performer la musique sur scène.

Le Festa 2H est bien un lieu où se forment et se renforcent des liens sociaux. Amadou Fall Ba m'énumérait par exemple toutes les collaborations professionnelles et les relations de couple qui avaient pu avoir lieu grâce au festival. Néanmoins, le festival est aussi le lieu de production de

---

<sup>589</sup> Selon Eve (2002), si l'objectif premier de l'analyse structurale des réseaux sociaux reposait sur l'observation empirique des interactions sociales plutôt que leur détermination a priori sur la base de catégories sociales, ses résultats ont été décevants. Nombre de recherches ne font ainsi que confirmer des résultats déjà avancés au travers de méthodes classiques.

frontières entre les artistes sénégalais.e.s., qui sont « à la maison », et les artistes, venant d'ailleurs, qui se rencontrent durant le festival, y compris quand ces artistes sont originaires d'un même pays. Ces artistes se trouvent alors des points communs en tant qu'étranger.e.s dans un pays inconnu. En effet, si les artistes venu.e.s d'ailleurs sont présent.e.s tout au long du festival et partagent leur quotidien, les artistes sénégalais.e.s ne se rendent au festival que dans la perspective de leur propre performance sur scène et en profitent aussi parfois pour saluer les artistes qu'ils, ou elles, connaissent déjà.

Certains artistes ont néanmoins développé de forts liens avec les organisateurs du festival, et notamment avec Amadou Fall Ba, qui se déplace fréquemment pour venir les rencontrer dans leurs pays respectifs. Comme je l'ai déjà défendu (cf. III, 1), la mobilité fait partie intégrante de la constitution par Amadou Fall Ba de réseaux sociaux transnationaux et translocaux, mis au profit de ses activités au Sénégal. Le fait qu'Amadou Fall Ba se soit rendu à Berlin dans le cadre d'un festival de cinéma sur le hip-hop, suite à la visite du doctorant organisateur de ce festival au Sénégal, renforce les liens sociaux entre Amadou Fall Ba et ce doctorant, ouvrant la voie à des collaborations futures basées sur le sentiment d'appartenance à une même communauté unie par un investissement variable dans le rap sénégalais. C'est aussi la raison pour laquelle, comme je l'avançais précédemment (cf. I, 1), mes propres mobilités en lien avec le rap sénégalais dans différents lieux, a renforcé les liens que j'entretenais avec mes interlocuteur.trice.s, et sans doute, mon appartenance à la scène du rap sénégalais.

Et c'est là une des critiques à adresser à la conceptualisation par Bennett et Peterson (2004) de la scène translocale, une critique déjà soulevée par Solomon (2009) : celle de négliger le rôle des mobilités des artistes. Selon Solomon, qui s'est intéressé à la scène locale du rap en Turquie, les mobilités de ces artistes, entre Berlin, Frankfurt et Istanbul, interrogent les rapports entre mobilités et édification de communautés. Car, alors que ces artistes pourraient collaborer au travers d'Internet, ils décident de se déplacer physiquement et privilégient les interactions en face à face. L'auteur pose alors, de façon préalable, l'hypothèse d'un hip-hop turc en tant que communauté translocale de sentiments.

Les mobilités des artistes rendent ainsi difficile d'établir et de maintenir la distinction entre scène locale, translocale et virtuelle. En poursuivant sur l'idée de scène rap sénégalaise en tant que scène rap translocale, il s'agit d'ancrer la translocalité de la scène rap au sein de réseaux sociaux forgés par la mobilité et qui transcendent l'ancrage du rap sénégalais dans les espaces de la scène rap au Sénégal (cf. II, 1).

Par le concept de scène musicale translocale, j'entends, en premier lieu, penser la scène rap sénégalaise en tant qu'« espace social translocal » (Salzbrunn 2004), défini comme « le résultat de nouvelles formes de délimitation qui consistent en partie en, mais vont également au-delà, des frontières géographiques ou nationales. Ces espaces translocaux mènent à de nouvelles sources d'identification et d'action basées sur des systèmes de référence locaux et mondiaux spécifiques » (469, ma traduction<sup>590</sup>). Il s'agit aussi de soulever le caractère plurilocal des pratiques, des réseaux et des cadres de référence qui structurent des pratiques quotidiennes, des positions sociales, des projets biographiques et professionnels et les identités des individus (Salzbrunn 2017).

Partant de la définition proposée de la scène musicale, et des éléments développés jusqu'à présent, la scène musicale translocale est définie un ensemble de personnes, organisées en réseau, qui définissent collectivement, mais pas de manière égale, leur musique par rapport à d'autres musiques, notamment en fonction de normes (ou de conventions) rattachées aux différentes expériences des lieux investis

---

<sup>590</sup> Citation originale: "result of new forms of delimitation that partly consist in, but also reach beyond, geographic or national boundaries. These translocal spaces are leading to new sources of identification and action based on specific local and global reference systems"

dans le cadre de leur pratique musicale, et qui s'étendent par-delà les territoires imaginaires de la pratique sous l'action de différentes modalités d' (im)mobilités.

Il s'agit ici de considérer la façon dont les mobilités des acteurs et actrices impliqués dans la production du rap sénégalais sont à l'origine de liens sociaux qui transcendent les frontières locales de la scène rap au Sénégal et produisent de nouvelles formes d'identification et d'action. En d'autres termes, il s'agit de comprendre comment les mobilités de la pratique artistique musicale du rap sénégalais tissent des « communautés translocales » qui ne se définissent pas par leur appartenance à une Nation ou à une ethnie. D'autre part, ces acteurs agissent sur la scène rap locale à partir de leurs ancrages locaux.

Les processus translocaux de production musicale et l'organisation d'événements à l'étranger, qui constitueront les deux premières parties de ce chapitre, donnent l'occasion de voir ses réseaux translocaux à l'œuvre. Prendre en considération le translocalisme de la scène du rap sénégalais consiste alors à envisager comment les circonstances locales structurent les réseaux et pratiques migrantes transnationales et agit comme une sorte de transnationalisme ancré ou d'un transnationalisme par le bas (Smith et Guarnizo 1998).

## **Le rap sénégalais : un produit musical transnational et translocal**

### 1. Faire de la musique par-delà les frontières

J'ai suggéré précédemment la manière dont les technologies modifiaient les conditions de production et de réception de la musique rap au Sénégal (cf. II, 1). Facebook et YouTube, notamment, accélèrent la circulation des images et des sons dans le monde entier. La généralisation de la M.A.O (musique assistée par ordinateur) a aussi facilité la multiplication de home studios. L'ordinateur réunit ainsi en un même instrument différentes technologies de création, de production, de partage et d'écoute de la musique, ce que Jenkins (2006) a nommé « la convergence technologique ». Pour Prior, Internet et la standardisation mondiale des processus de création musicale par ordinateur a aussi facilité l'essor de musiques nomades : l'« usage conjugué de l'ordinateur, d'Internet et du Wi-Fi permet aux musiciens de délocaliser de plus en plus leur travail, ce qui autorise des pratiques nomades ou encore des collaborations avec des musiciens du monde entier » (2012 : 84).

Au début des années 2000, le groupe Positive Black Soul diffusait leur album *New York-Paris-Dakar*. Le titre était symbolique d'une dimension internationale du groupe à double titre. D'abord, il revendiquait la place de Dakar aux côtés de capitales mondiales du rap, Paris et New York, inscrivant le rap sénégalais dans le firmament international. En deuxième lieu, le groupe symbolisait son ascension internationale par la mention des lieux où le disque avait été enregistré, avec des collaborations d'artistes américains et français, grâce à leur signature sur le label Island Records, une filiale de la major du disque Universal.

Ce qui à l'époque n'était rendu possible qu'à une minorité d'artistes, est aujourd'hui répandu sur la scène musicale rap sénégalaise, comme ailleurs, grâce aux technologies qui rendent possibles les collaborations artistiques à distance. C'est ainsi que les membres du Wagëblë peuvent continuer à produire de la musique ensemble tout en étant séparés par des milliers de kilomètres, tout comme Nonybone a continué à collaborer avec son groupe Da Blessed pour la production de l'album *Past Present Future*, après son départ en Autriche. Ces situations constituent un changement important en comparaison à la façon dont de nombreux groupes de rap sénégalais se sont séparés après le départ de l'un de leurs membres durant la décennie précédente. Autrement dit, la distance géographique de longue durée, induite par la migration, n'augure pas automatiquement une sortie de la scène rap.

Les groupes cités communiquent ainsi par mail, par téléphone et par Skype pour faire avancer leurs projets musicaux. Dans le cas de Da Blessed, les membres résidant au Sénégal (Flexo et Seventh Sky) pouvaient discuter d'un thème de chanson et poser leurs voix sur un instrumental envoyé par Eyewitness depuis la Suisse, puis l'envoyer à Nonybone pour qu'il y ajoute son couplet et renvoie le tout à Eyewitness — ou aille le voir en Suisse — pour qu'il remixe le tout et le masterise, avant de le faire écouter aux membres de Da Blessed au Sénégal. Eyewitness, tout en étant le producteur exécutif de l'album de Da Blessed, n'a rendu visite au groupe physiquement qu'à deux occasions, notamment pour filmer un clip vidéo. Autre exemple, l'enregistrement de l'album *The Renaissance* de Fla the Ripper, entièrement produit par le producteur Mistamase, ami d'enfance du rappeur qui était parti s'établir en France, a en partie été effectuée à distance :

(>Auteure) : donc en fait c'est lui qui a fait les sons, Mistamase

(> Fla the Ripper) : voilà c'est lui qui a fait tout l'album

(>Auteure) : il est venu ici en studio ?

(> Fla the Ripper) : la plupart on a fait en correspondance, mais il venait très souvent. Maintenant il envoyait les beats, moi je réfléchissais sur les concepts, concept général. On l'a eu quand on a fait le premier single, « Renaissance », qui porte l'album. On a vu ce qu'on voulait faire et après, lui, quand il compose des beats, il dit que ça peut aller dans le même concept et thème, il me l'envoie. Moi je réfléchis de suite et j'enregistre et je l'envoie. Il valide.<sup>591</sup>

Toutefois, ces collaborations, qui pourraient rester virtuelles, engagent le plus souvent la mobilité physique de quelqu'un. Voici la manière dont l'artiste Canabasse me parlait des liens entre le label Buzz Lab à Paris et à Dakar.

(Auteure) : Y'a des liens entre buzz Lab Paris et Buzz Lab ici ?

(>Canabasse) : oui le lien c'est Locks, c'est lui qui fait la navette. Donc il arrive qu'on soit sur des morceaux de Buzz Lab Paris sur des morceaux de Buzz Lab Dakar, il arrive qu'on fasse des remixes et ça va dans les deux sens, mais quand tu prends l'administratif c'est de l'administration différente. Ils ont leur gestion, nous on a notre gestion. Mais c'est Buzz Lab quoi.

(>Auteure) : et ils ont des artistes aussi qui sont signés à Paris ?

(>Canabasse) : oui ils sont dix ou plus (il rigole). Eux aussi ils ont sorti leur buzz tape dans pas longtemps donc ça travaille des deux côtés

(>Auteure) : et vous faites pas de featurings ?

(>Canabasse) : si si c'est ce que je dis. Donc ils nous envoient des morceaux, on leur envoie des morceaux, quand on a aimé un morceau on le reprend. On le reprend, mais sans eux

(>Auteure) : mais vous vous êtes rencontrés ou pas ?

(>Canabasse) : non en fait pas encore, pas encore. Mais ça va se faire, ça va se faire bientôt. On se parle sur Internet donc on se connaît quoi, mais on s'est jamais vus. Y'a que Locks qui fait la navette<sup>592</sup>

---

<sup>591</sup> Fla the Ripper. 2014. Entretien avec l'auteure. Dakar, Sénégal. 03.12.2014

<sup>592</sup> Canabasse. 2014. Entretien avec l'auteure. Dakar, Sénégal. 14.11.2014



La numérisation de la production musicale entraîne une relative dématérialisation des « rencontres ». Peu importe que les musiciens se soient vus ou rencontrés pour enregistrer une chanson ensemble, un constat commun à l'ensemble de l'industrie du disque. Cependant, comme le suggère l'exemple précédent, il existe des acteur.trice.s qui portent cette circulation. Dans le cas précédent, il s'agit de Locks, qui fait la navette entre Paris et Dakar et qui rencontre physiquement les personnes impliquées dans les deux structures voisines. C'est d'ailleurs la rencontre entre Locks, le manager du label BuzzLab Paris, et le manager de Canabasse qui a mené à la mise en place du label au Sénégal. L'exemple du label BuzzLab est ainsi le parfait exemple des activités transnationales menées par les migrants d'origine sénégalaise en France en direction du Sénégal dans le domaine musical.

La numérisation de la production musicale entraîne aussi une dématérialisation des espaces de la musique. Il n'est plus nécessaire pour un artiste d'aller dans un studio professionnel, car il peut recréer le studio chez lui — c'est le principe des home studios. Néanmoins, si la plupart des home studios à Dakar sont rattachés à un endroit précis, en général le domicile de l'artiste, le principe du home studio permet aussi d'envisager un déplacement du studio au gré des mobilités de l'artiste. Dans le cadre de l'enregistrement de la mixtape *Des Racines ont des ailes*, pendant lequel Moulaye est parti étudier à Londres, l'artiste a déplacé son studio avec lui :

J'avais un micro, mon ordi, c'est-à-dire j'ai acheté mon matériel pour m'enregistrer, je l'ai toujours ici, j'ai mon booth j'ai mon petit truc qui fait que je peux poser n'importe où je veux. Comme les Américains. (...) Des sons comme « A milli<sup>593</sup> », ça a été enregistré dans les chambres d'hôtel tu vois. Mais après c'est juste qu'ils ont une équipe de 5 ingénieurs, quand le son il arrive ils sont là, ils effacent le bruit de la voiture qui est passée là-bas, ils ont un travail de post-prod que nous on a même pas encore commencé<sup>594</sup>.

Comme l'indique Moulaye, la mobilité des productions musicales se heurte au Sénégal aux conditions de production. Le processus de création de l'album de Yatfu, *Kaadu Wurur*, permet d'illustrer ses difficultés, avant tout techniques. L'album, produit par Ama Diop, a été pour l'essentiel enregistré et mixé au Sénégal et en Suède. À l'heure de sa masterisation, le producteur s'est adressé à Sir Khalifa, un ingénieur du son sénégalais habitant à New York, que j'ai rencontré par son entremise. Lui et Ama Diop se sont rencontrés sur Facebook, réseau social que l'ingénieur du son utilise fréquemment pour contacter des artistes qu'il aimerait produire ou des personnes qui pourraient lui permettre de travailler dans la musique. C'est au travers de Facebook que Sir Khalifa a aussi rencontré l'un des membres du groupe de rap sénégalais Oxymore, qui l'a par la suite permit de rencontrer d'autres artistes de rap sénégalais aux États-Unis (voir plus loin).

Lors de notre rencontre, l'ingénieur du son m'avait expliqué avoir refusé de masteriser l'album lorsqu'Ama Diop lui avait demandé ce service en 2013. Selon l'ingénieur du son, le mixage était mauvais, car les prises de son ne bénéficiaient pas de conditions optimales d'enregistrement. Cela faisait déjà 5 ans que l'album était en préparation, raison pour laquelle un réenregistrement et un remixage de tout l'album représentaient un problème considérable. C'est finalement Ama Diop lui-même qui s'est chargé de la masterisation de l'album de Yatfu au studio TafSound Productions de Baltimore, qui est sorti fin 2014.

La musique rap sénégalaise, de façon semblable à ce qui se passe au niveau mondial, est de plus en plus produite de façon virtuelle, grâce notamment, au développement des technologies de la communication et de la production musicale. Néanmoins, si les collaborations musicales à distance sont facilitées, plutôt que de signer l'arrêt des mobilités, elles impliquent à leur tour de nouvelles

---

<sup>593</sup> Lil Wayne. 2009. « A milli ». Tha carter III. Cash Money. CD.

<sup>594</sup> Moulaye. 2015. Entretien avec l'auteure. Dakar, Sénégal. 05.01.2015

mobilités et reposent en partie sur des acteur.trice.s implanté.e.s dans plusieurs lieux. C'est ce que montre l'exemple du producteur Ama Diop, qui effectue des migrations pendulaires entre le Sénégal, où il enregistre au studio Bourba Djolof, et Baltimore, où il enregistre au studio TafSound Productions (cf. III, 1).

## 2. La connexion TafSound Productions/Walliyaan Productions à Baltimore (USA)

Baltimore est la plus grande ville de l'Etat du Maryland, située à quelque 62 kilomètres de la capitale fédérale Washington D.C., en position de carrefour entre les États du Sud et les États du Nord des États-Unis<sup>595</sup>. C'est aussi un grand port maritime et une porte d'entrée en Amérique du Nord pour de nombreux immigrants européens<sup>596</sup>. Au milieu du 18<sup>e</sup> siècle, la ville, deuxième ville la plus peuplée des États-Unis, est prospère, notamment par son activité portuaire et le développement du secteur industriel et bénéficie de cette situation jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. C'est à partir des années 1960 que la ville de Baltimore<sup>597</sup> connaît un déclin démographique majeur<sup>598</sup>, lié à la perte d'emplois industriels et la fermeture des chantiers navals, à l'image d'une autre ville industrielle américaine, Detroit. Ce déclin démographique s'accompagne d'un accroissement de la proportion d'habitants afro-américains, y compris dans les banlieues traditionnellement blanches des villes américaines<sup>599</sup>. Aujourd'hui, la ville est aux deux-tiers afro-américaine. Ce bouleversement démographique est communément expliqué par la conjonction de deux éléments : le départ des populations blanches qui occupaient des emplois industriels et l'arrivée de populations afro-américaines à Baltimore, et dans les États du Nord, dans le cadre de la « Grande Migration » qui s'est poursuivie de 1910 à 1970, provoquant davantage de départs de la part des populations blanches<sup>600</sup>.

Diffusée de 2002 à 2008 sur la chaîne HBO, la série américaine *Sur écoute* (titre original *The Wire*) se fait l'écho des problématiques urbaines de la ville de Baltimore grâce à l'implication de l'ancien journaliste pour le Baltimore Sun, David Simon, à la réalisation, avec la participation au scénario d'un ancien inspecteur à la brigade de Baltimore. Selon Faure (2009), la série révèle ainsi « la complexité sociale des villes américaines touchées par la crise économique et la désindustrialisation » (1). La série met particulièrement en lumière les thématiques de la criminalité, mais aussi les conséquences sociales de « la guerre contre les drogues » (« *war on*

---

<sup>595</sup> En 1851, la ville de Baltimore se sépare du comté de Baltimore à cause de divergences de positions dans la guerre de sécession, les habitants de la ville étant majoritairement sudistes tandis que les habitants du Maryland étaient majoritairement nordistes. Encore aujourd'hui, la ville de Baltimore a le statut de « ville indépendante », ce qui signifie que la municipalité prend en charge les tâches habituellement dévolues au comté, typiquement chargés de la police locale, des services publics, des bibliothèques, de collecter des statistiques essentielles et de préparer ou procéder aux certificats de naissance, de décès et de mariage.

<sup>596</sup> Selon le musée de l'immigration de Baltimore, il y eut 1,2 millions de migrants arrivant à Baltimore par le port d'entrée de Locust Point entre 1868 et 1914. Ces migrants étaient majoritairement d'origine allemande (grâce à un accord entre la compagnie de chemins de fer B&O et la compagnie maritime North German Lloyd), et irlandaise jusqu'en 1890. Après cette date, la majorité des migrants proviennent de l'est de l'Europe. Voir (En ligne) <http://www.immigrationbaltimore.org/>

<sup>597</sup> Ce qui n'est pas le cas de l'aire métropolitaine de Baltimore

<sup>598</sup> Selon le bureau de recensement des Etats-Unis, environ 84000 résidents sont partis entre 1990 et 2000 et 114 000 entre 2000 et 2014. Entre 1950 et 2010, Baltimore a perdu 35% de sa population. (En ligne) <https://www.census.gov/en.html>

<sup>599</sup> Les termes de Bacqué et Fol (2005) permettent adéquatement d'expliquer ce constat : « le processus de peuplement de la banlieue répond au souhait des couches supérieures d'échapper aux nuisances créées par la croissance urbaine et, en particulier, à la promiscuité sociale due à l'arrivée massive d'immigrants s'installant dans les centres-villes » (82).

<sup>600</sup> Sur les processus de ségrégation raciale aux Etats-Unis, voir Douzet (2005).

*drugs* »<sup>601</sup>) et le fonctionnement répressif du système policier, judiciaire et politique, qui produit la brutalité policière<sup>602</sup>.

Quand je séjourne à Baltimore en août 2015, les arrêts de bus aux alentours de l'auberge de jeunesse où je réside, située au centre-ville en face de la basilique de Baltimore, sont fréquemment placardés d'affiches à l'attention des enfants et des familles affectées par l'incarcération d'un proche. Un article du *The Baltimore City Paper*, que je consulte par hasard, fait mention de 8 meurtres la semaine précédente et de 207 meurtres depuis le début de l'année à Baltimore. Selon le journal, ces meurtres concernent quatre hommes afro-américains ainsi que quatre autres qui n'ont pas été formellement identifiés par la police dans des quartiers situés au nord et à l'est de Baltimore.

Je ressens rapidement un sentiment d'insécurité à mon arrivée à Baltimore, nourri par la fréquence des alarmes des voitures de police et des ambulances qui résonnent dans les rues, et qui se dissipe à mesure que j'explore la ville, seule ou accompagnée d'Ama Diop et de ses contacts locaux, à pied, en transports en communs ou en voiture. Le producteur Ama Diop habite en périphérie de la ville, à Harford Road, ou Maryland Route 147, une autoroute qui traverse les quartiers nord-est de l'agglomération de Baltimore. En voiture, le trajet entre le studio et le centre-ville touristique où je réside prend facilement une demi-heure, mais une ligne de bus me conduit presque de porte à porte.

Lorsque je viens visiter Ama Diop en août 2015, le producteur semble avoir des difficultés à me joindre. Il ne se déplace pas en bus et ne possède pas de voiture. En réalité, le quotidien du producteur s'organise entre le studio TafSound Productions, au-dessus duquel il habite, le fast food situé juste à côté, où il s'achète les pizzas au fromage qui constituent l'essentiel de son régime alimentaire, et les divers commerces qui se situent le long de cette rue.

Le studio TafSound Productions est l'entreprise de deux amis sénégalais, Ady et Moustapha Hane dit « Taf ». Ady est promoteur de soirées pour différentes discothèques en tant que directeur de AMG Promotions. Il est aussi manager d'artistes dans le Ady management group. Ady a suivi plusieurs cursus académiques aux États-Unis, d'abord en tant que secrétaire à l'Institut for Business and Technology à New York, où il vivait avec son père, pendant 4 ans. Il a ensuite suivi son oncle à Baltimore et y a pris des études de management, qu'il n'a pas terminé parce qu'il était « trop fêlard », ce qui l'a amené à développer ses réseaux dans les boîtes de nuit locales. Il a rencontré son acolyte, DJ Taf, il y a 14 ans à Baltimore. Taf cherchait un travail chez l'oncle d'Ady, qui tenait un restaurant. Moustapha étant déjà un DJ au Sénégal, les deux amis ont décidé de poursuivre ensemble une activité événementielle aux États-Unis, Ady Diop étant le promoteur et Taf le DJ.

L'immeuble où se situe le studio est composé d'un rez-de-chaussée de deux pièces et d'un premier étage où dorment Ama Diop et son colocataire, un Sénégalais, arrivé avec un visa étudiant désormais échu, qui travaille dans une entreprise de vente par correspondance située en ville. C'est Moustapha Hane qui occupait l'appartement avant de déménager avec sa femme afro-américaine et leurs deux enfants. Au rez-de-chaussée, l'entrée donne sur le bureau de Ady Diop. Le studio se situe

---

<sup>601</sup> Qualifie l'ensemble des efforts entrepris par le gouvernement fédéral américain pour lutter contre les drogues. Ces politiques ont notamment mené à une hausse des durées de prison (avec des peines incompressibles) et à une hausse des inculpations pour des délits liés à la consommation et à la vente de drogues, qui résulte en ce que les États-Unis connaissent le plus fort taux d'incarcération dans le monde. En 2004, un quart des prisonniers aux États-Unis ont été inculpés pour trafic ou consommation de drogues. Ces politiques visent particulièrement les Afro-américains, dont les quartiers sont touchés par l'épidémie du crack dès les années 80. En 2016, d'après le Pew Research Center, un centre de recherche américain indépendant, 33% des prisonniers sont afro-américains alors que seule 12% de la population américaine se déclare afro-américaine. La surreprésentation des populations afro-américaines et hispaniques incarcérées est cependant en train de se réduire (Gramlich 2018).

<sup>602</sup> La mort de Freddie Gray, un afro-américain de 25 ans, après son interpellation par la police de Baltimore, est l'un des incidents visibilisés par le mouvement « Black lives matter ».

dans une plus petite pièce au fond du rez-de-chaussée. À l'étage, l'appartement est constitué d'une chambre, où les deux colocataires partagent un matelas gonflable, une salle de bain et une cuisine.



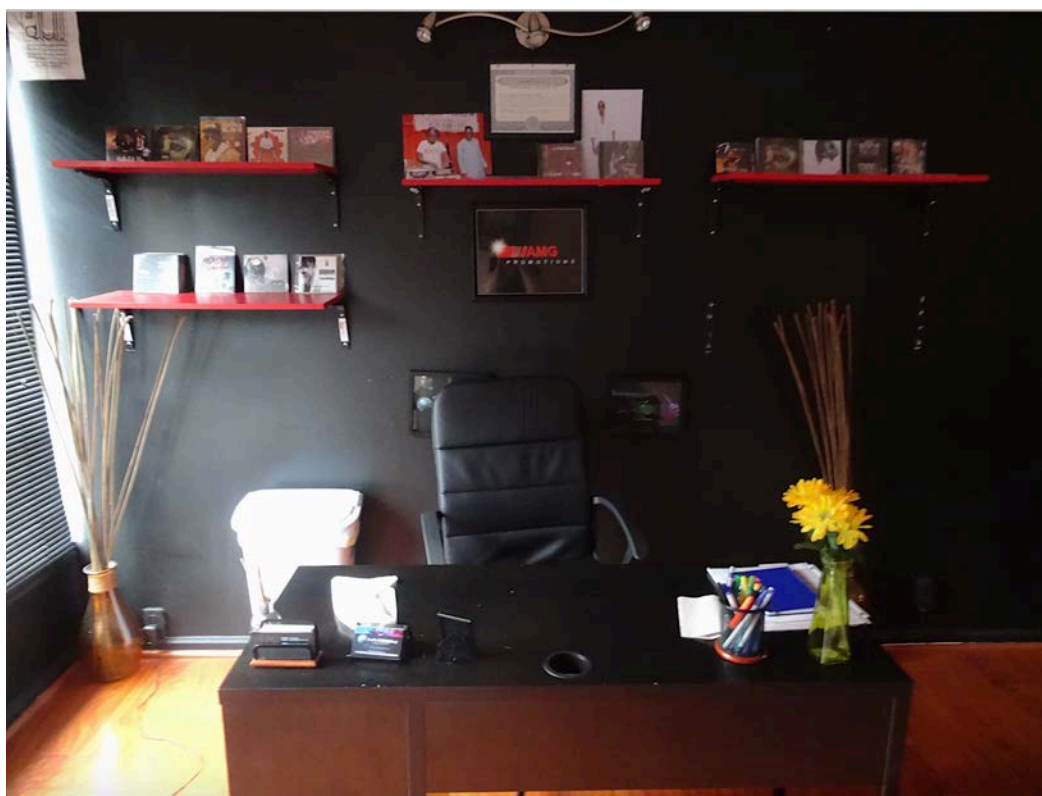
Photographie 14. Le studio TafSound Productions, Baltimore, août 2015

Les activités de l'entreprise marchent bien, notamment auprès d'une clientèle afro-américaine et africaine. Des artistes de rap locaux paient la séance d'enregistrement avec DJ Taf ou louent les services de Ady Diop pour leur promotion musicale. Le promoteur a longtemps eu un contrat d'exclusivité avec la discothèque Oxygen, située au centre-ville de Baltimore, avant de devenir le promoteur d'une autre discothèque, le Select Lounge. Le promoteur participe aussi à l'organisation de plusieurs événements impliquant des artistes sénégalais ainsi que des événements dédiés à la communauté sénégalaise à Baltimore et dans les environs (Washington et Silver Spring, Virginie, Philadelphie). La population sénégalaise à Baltimore est peu nombreuse. La ville compte cependant une daira mouride, qui se trouve à 20 minutes à pied du studio, ainsi que deux restaurants sénégalais. Mais cette faible présence est plutôt un avantage pour l'entreprise qui possède une quasi-situation de monopole à Baltimore et dans la région pour l'organisation de soirées sénégalaises : « nous sommes les seuls Sénégalais promoteur et DJ, à Baltimore. Donc, si quelqu'un a un événement, il doit nous

appeler. Vous n'appellez personne d'autre que nous, c'est comme ça que nous connaissons tout le monde »<sup>603</sup> (ma traduction<sup>604</sup>).

Selon le promoteur, le mbalax a les faveurs de la communauté sénégalaise. C'est autour d'elle, et non du rap, trop critique envers le gouvernement, que s'exprimerait la nostalgie du pays. Selon cette vision, la musique sert à se maintenir une mémoire du pays d'origine (Baily et Collyer 2006) qui tend à en chasser les aspects négatifs et à être écoutée dans des ambiances de fête, des usages qui se prêtent mal à l'écoute du rap sénégalais. Cependant, comme on le verra plus loin, le rap sénégalais permet aussi à des artistes et à des fans qui ont migré à l'étranger d'exprimer des sentiments d'appartenance au pays d'origine.

D'autre part, malgré les allégations du promoteur selon lesquelles il n'investit pas dans le rap sénégalais aux États-Unis, car il ne rapporterait pas assez de retours sur investissement, le studio s'est trouvé impliqué dans un grand nombre de projets de rap sénégalais. Les albums de rap sénégalais affichés à l'entrée du studio, derrière le bureau du promoteur, en sont un bon exemple. Pour l'anecdote, c'est dans ce studio que j'ai récolté la plus grande quantité de productions musicales rap sénégalaises.



Photographie 15. Bureau d'Ady Diop dans les bureaux de TafSound Productions. Baltimore, août 2015.

Parmi les disques affichés, il y a par exemple le dernier album de Yatfu, *Kaddu Wurur*, mixé au studio par Ama Diop. Le studio est aussi fréquenté par le cousin d'un très bon ami de Jojo, membre du groupe Yatfu, un rappeur d'origine sénégalaise qui a vécu en Belgique avant de s'installer à Parkville, Baltimore en février 2015.

<sup>603</sup> Ady Diop. 2015. Entretien avec l'auteure. Baltimore, Etats-Unis. 25.08.2015

<sup>604</sup> Citation originale : « we are the only Senegalese and promoter, DJ, in Baltimore. So, anybody have an event you got to call us. You're gonna call no one else but us, so that's how we know everybody ».

S'y trouve aussi la mixtape du rappeur Bril Fight 4, *Analytik*. Moustapha Hane et le rappeur sénégalais ont collaboré pour la production de la chanson « Paradise ». Le studio a aussi produit le duo intitulé « Gueum sa bopp » (« Crois en toi ») entre la rappeuse Déesse Major, dont le producteur à Dakar est Ama Diop, et le rappeur PPS, dont le dernier album *Xaatim ak Kallama* est disponible au studio.

Moustapha Hane s'est aussi investi dans la création de la branche sénégalaise de Tafsound Productions à Dakar, gérée par le producteur Teufeu. Les deux producteurs travaillent ensemble sur chaque morceau produit par le studio à Dakar.

Si la plupart des artistes produits par le studio à Baltimore restent des artistes de rap locaux — « Parce que tu sais, on est à Baltimore, en Amérique. Tu vois ce que je veux dire. C'est ce qui est populaire maintenant, la musique rap » (ma traduction<sup>605</sup>) me dira Ady Diop<sup>606</sup> — le studio de Baltimore est au centre de connexions entre le Sénégal et les États-Unis pour la production de musique rap sénégalaise. Les artistes de rap qui font appel à Tafsound profitent du matériel d'un studio américain — le jour de ma visite, le producteur s'était procuré une interface audio de la marque Apollo twin duo, vendue à près de 1000 dollars — ainsi que de l'expérience d'un DJ qui a l'habitude de s'adresser à un public américain. Fla the Ripper m'expliquait par exemple avoir collaboré avec le DJ pour la production d'un son plus « club », qui permette de faire danser les auditeurs.

La scène rap locale de Baltimore est en effet connue pour ce son, car la plupart des producteurs de rap travaillent aussi comme DJ dans des discothèques. Selon un documentaire sur le « son » de Baltimore (voir II, 2 sur la question du son local comme caractéristique d'une scène musicale), la musique de club a les faveurs du public à Baltimore, car elle leur permettrait d'échapper aux préoccupations quotidiennes : « la raison qui fait que la musique de club est si ridicule (...), c'est cette musique de fête parce qu'elle essaie de vous faire oublier ce qui se passe à l'extérieur. (...) Nous ne voulons pas de vrai la plupart du temps parce que c'était trop réel, nous voulons y échapper » (Silva 2016, ma traduction<sup>607</sup>). La particularité de la scène locale de Baltimore soutient ainsi la vision des propriétaires du studio selon laquelle la musique qui a les faveurs du public, et donc celle qui rapporte le plus d'argent, est celle qui peut se danser en discothèque. Cette perception de la musique rap américaine guide aussi le regard qu'ils portent sur le rap sénégalais et de ce que les artistes de rap sénégalais devraient faire pour s'exporter.

Ces acteurs ont aussi une expérience de la vie à Baltimore marquée par les conditions locales de l'activité professionnelle de DJ dans des boîtes de nuit s'adressant à une clientèle principalement afro-américaine. Après une séance d'enregistrement en studio qui s'est achevée aux alentours de 1 heure du matin, DJ Taf, ainsi que Ama Diop et l'artiste avec lequel il enregistrait, m'ont raccompagné en voiture à mon auberge de jeunesse. Pendant le voyage, DJ Taf me faisait part de ses connaissances de la vie nocturne à Baltimore alors que l'on traversait certains quartiers : l'heure d'ouverture des discothèques jusqu'à l'heure de la reprise du travail, même en semaine, les bagarres qui étaient sur le point de se produire, l'histoire de certains lieux. Au détour d'un parking, DJ Taf a raconté qu'il y avait auparavant à cet endroit une discothèque, qui a été rasée parce qu'un de ses amis s'était fait tirer dessus pour être intervenu dans une bagarre.

Les réseaux translocaux entre Baltimore et Dakar sont ainsi au cœur de la récréation dans le rap sénégalais d'un son associé à l'imaginaire et aux pratiques de l'espace urbain de Baltimore, mais

---

<sup>605</sup> Citation originale : « Cause, you know, we are in Baltimore, in America. You know what I'm saying. That's what's popular right now, the rap music »

<sup>606</sup> Ady Diop. 2015. Entretien avec l'auteure. Baltimore, États-Unis. 25.08.2015

<sup>607</sup> Citation originale : « the reason club music sound is so goofy (...), it's that party music because it's trying to get your mind out of what is going on outside. (...) we don't want real most of the times because it was too real, we want to escape it »



aussi d'une adaptation de l'*afrobeat*, popularisé par des artistes de rap nigériens et qui suscite un engouement très fort dans le rap américain actuel, que les propriétaires du studio peuvent constater dans le cadre de leurs activités professionnelles aux États-Unis. Le studio de Taf est aussi le lieu vers lequel convergent de nombreux artistes sénégalais de passage aux États-Unis. C'est au studio que l'artiste AK fait la connaissance d'Ama Diop. AK connaît Ady Diop et Moustapha Hane depuis qu'ils sont jeunes. C'est aussi là qu'il rencontre l'artiste Fata El Presidente qui a eu l'occasion d'y enregistrer et de se produire à la discothèque Oxygen. C'est d'ailleurs en compagnie d'AK que je rencontre Fata à New York en septembre 2015.

### 3. Les réseaux transnationaux des artistes sénégalais aux États-Unis

Je retrouve AK dans le quartier de Little Senegal, à Harlem, à l'angle de la 116<sup>e</sup> Rue et du Boulevard Malcolm X, en face de la mosquée Malcolm Shabazz. AK me convie au rendez-vous qu'il a avec Fata pour me « rendre service », afin que je puisse discuter avec ce dernier. Selon AK, les deux artistes sont « amis ». Cependant, il me confie aussi rapidement qu'ils se rencontrent ce jour-là afin que Fata aide AK à développer sa carrière musicale au Sénégal tandis qu'AK lui fournit son aide aux États-Unis.

Je ne comprends d'abord pas quelle aide AK pourrait fournir à Fata. Fata y a déjà de nombreux liens : un de ses fils y habite et il y a des amis d'enfance. Il est venu à New York pour participer au Nigerian Entertainment Awards, une cérémonie de remise de prix créée à New York depuis 2006, pour célébrer l'apport de l'Afrique dans l'industrie du divertissement. Je comprends par la suite que l'aide proposée par AK est financière, afin d'aider Fata durant son séjour aux États-Unis. AK se comporte comme l'hôte de Fata, en l'invitant au restaurant et en discothèque le soir même, ainsi qu'en lui payant son transport.

Le quartier où ils se rencontrent, connu sous le nom de Little Senegal, est réputé comme étant le quartier africain de New York. C'est là notamment que se trouvent le Consulat du Sénégal à New York (en face de la mosquée), l'association des Sénégalais d'Amérique (plus à l'ouest sur la 116<sup>e</sup>) et de nombreuses boutiques, coiffeurs et restaurants sénégalais, ainsi que le Malcolm Shabazz Harlem Market situé plus à l'est sur la 116<sup>e</sup> où l'on trouve de nombreuses marchandises africaines.



Photographie 16. Malcolm Shabazz Harlem Market. Harlem (New York), septembre 2015.

AK m'amène au restaurant Les Ambassades, situé à l'angle du Boulevard Frederick Douglas et la 119<sup>e</sup> Rue, à l'ouest de Harlem, une chaîne de restaurants franco-sénégalaise qui possède de nombreux restaurants à Dakar et à Paris, où l'on doit retrouver Fata. Je dînerais dans le même restaurant quelques semaines plus tard avec les artistes Xuman, Keyti et Maxi Krezy, qui ne s'étaient pas revus au Sénégal depuis quelques années. Sur Facebook, Amadou Fall Ba postera une photo d'un dîner qu'il prendra avec des partenaires américains dans le même restaurant, lors d'un séjour à New York en 2016. Le quartier est un lieu de rencontre pour ces artistes sénégalais, comme pour l'ensemble des Sénégalais installés à New York, comme me le montrera l'après-midi passé dans ce quartier en compagnie de Fata et d'AK.

Dans le restaurant, les artistes ont par l'exemple l'occasion de saluer, et de se prendre en photo, en compagnie de Mbacke Dioum, célèbre producteur sénégalais et ancien rappeur, qui a notamment travaillé avec les stars sénégalaises Youssou Ndour et Viviane Chédid (ancienne belle-sœur de Youssou Ndour), dont la sœur est son ex-femme. Fata sera aussi salué par le père d'un rappeur sénégalais, appelé Legacy, qui l'a reconnu dans le restaurant.

Après le repas, nous suivons Fata qui a été convié par une association sénégalaise à faire une apparition lors d'une fête de quartier qui est donnée au Parc Morningside, situé à l'ouest de Harlem, en contrebas de l'Université de Columbia. En nous y rendant en longeant la 116<sup>e</sup> Rue, l'artiste se fait arrêter à de nombreuses reprises par des fans sénégalais ainsi que par des lutteurs, qui s'entraînent aux États-Unis pour le championnat sénégalais de lutte.



Photographie 17. Les artistes Fata et AK se prennent en photo avec un lutteur sénégalais. Harlem (New York), septembre 2015.



Si le quartier de Little Senegal est le lieu où se croisent de nombreux Sénégalais, peu y vivent. Parce que les résidents sénégalais n'ont pu avoir accès à la propriété privée dans ce quartier où les loyers augmentent fortement, une des conséquences de sa gentrification, un grand nombre d'entre eux ont été contraints de déménager (Ebin 2008). Les artistes que j'ai rencontrés à New York logeaient tous dans le quartier du Bronx, parce que les loyers y étaient moins chers<sup>608</sup> et qu'ils y partageaient un logement avec un membre de leur famille. D'autre part, ils avaient une prédilection pour le Bronx par sa réputation de berceau de la musique rap. De nombreux artistes profitaient d'ailleurs de leur venue à New York pour se rendre sur les lieux cultes de la culture hip-hop<sup>609</sup>. C'est aussi dans cet esprit qu'ils se rendaient à Little Senegal, pour témoigner de la présence sénégalaise aux États-Unis.

Dans les pratiques de ces artistes de passage à New York, Little Senegal apparaît alors à la fois comme une attraction touristique et un pôle de consommation de la « sénégalité » à l'étranger, plutôt que comme un espace de vie. Les rappeurs Xuman et Keyti ont par exemple profité de leur séjour à New York pour réaliser un épisode du Journal Télévisé Rappé :



Capture d'écran 5. Extrait de l'épisode du Journal Télévisé Rappé filmé à New York.

Nous sommes à Harlem, New York  
 Sur la 116th  
 Entre Central Park, Manhattan, le Bronx et le Queens  
 À des milliers de kilomètres de leurs pays d'origine  
 Nos compatriotes viennent prendre leur part  
 De l'American dream  
 Quartier historique, symbolique

<sup>608</sup> A titre d'exemple, j'ai payé le logement que j'occupais dans la partie hispanique de Harlem, une chambre de moins de 10m<sup>2</sup>, un peu plus de 700 CHF pour deux semaines.

<sup>609</sup> Le caractère culte de certains lieux associés à la culture hip hop fait l'objet de tours pour touristes, à l'image des « hush hip hop tours » qui proposent une visite guidée de ces lieux en compagnie d'anciens artistes.

Pour toute la communauté  
 Noire, islamique, d'Amérique  
 Ici se trouve la mosquée Malcolm El Shabazz ou Malcolm X  
 Mais aussi des cantines et des shops et des boutiques de cosmétiques  
 Little Senegal Little Senegal on n'est pas dépayés ici parce que  
 le wolof est légal  
 Soupe kandia, ceeboudieun, thiou  
 Au menu des restos, on préfère le café Touba  
 Au Starbucks ou au McDo  
 Tout ici est possible  
 « Yes, you can » comme Obama  
 Ici c'est pour le boulot  
 Les vacances allez aux bahamas  
 Pour certains c'est get rich or get deported  
 Devenir riche ou se faire déporter<sup>610</sup>

Dans ce couplet, Xuman met l'accent sur les pratiques culturelles que les migrants sénégalais continuent à maintenir malgré la distance avec le pays d'origine (la langue, les habitudes alimentaires, les habitudes de consommation et les habitudes religieuses), preuve que les sentiments d'appartenance de ces migrants sont encore au Sénégal — ou comme le formule Sinatti (2009), « home is where the heart abides » (« la maison se trouve là où est le cœur ») — et que les États-Unis sont d'abord un lieu où les migrants se rendent pour travailler et acquérir des richesses. Little Senegal devient ici une métaphore d'un mode de vie sénégalais aux États-Unis.

Sur la base de ces éléments, Little Senegal apparaît comme l'exemple d'une « centralité minoritaire », concept qu'Anne Raulin (2009) utilise pour qualifier « un quartier commerçant sous l'impulsion de diasporas ayant constitué un fort pouvoir économique, et (qui) possède une force d'attraction sur des populations de même appartenance culturelle, mais aussi sur l'ensemble des citoyens qui les fréquentent comme autant de repères de la ville-monde » (33), et qui interroge les modes de gestion publique de la diversité.

Les pratiques transnationales des artistes de rap sénégalais à New York relèvent quant à elles davantage de la rencontre et du réseau que d'une inscription visible dans l'espace. L'appartenance nationale est souvent, mais pas exclusivement, au cœur des collaborations que les artistes de rap provenant du Sénégal effectuent aux États-Unis. Au cours de ce travail, j'ai ainsi mentionné les relations que des artistes de rap sénégalais avaient avec l'organisation Nomadic Wax, les artistes Kokayi et Toni Blackman ou encore avec l'organisation Give1Project, qui compte parmi ses employés au Sénégal, deux artistes de rap américains, NC et Pozzie. Fata El Presidente a aussi collaboré avec le rappeur américain Big Cam pour la réalisation d'un album en commun, intitulé *United*.

Les collaborations que des artistes de rap sénégalais effectuent avec des rappeurs d'origine sénégalaise installés aux États-Unis sont aussi nombreuses. Fata El Presidente était par exemple venu à New York, lors du séjour où je l'ai rencontré, pour filmer une vidéo à Indianapolis avec un rappeur américain d'origine sénégalaise appelé Canabab's ou Mr. Icy pour la chanson « go low ». Deux autres Sénégalais rencontrés aux États-Unis exemplifient les liens que des migrants sénégalais continuent d'entretenir avec leur pays d'origine et la façon dont la musique est utilisée dans la cadre de pratiques transnationales : les producteurs Lucius du label YBE et Sir Khalifa.

---

<sup>610</sup> Xuman. 2015. *JTR Saison 3 Episode 23 : Live from New York*. Natty Dread Edutainment/Level Studio. Retranscription complète (En ligne) [https://www.youtube.com/watch?v=QEMUcLI0Iw&index=8&list=PLT4kJh1FtKowQhGoxf\\_1QhnXOMWFvBXRH](https://www.youtube.com/watch?v=QEMUcLI0Iw&index=8&list=PLT4kJh1FtKowQhGoxf_1QhnXOMWFvBXRH)

Sir Khalifa a grandi au Sénégal, mais se rendait aux États-Unis tous les ans pour des vacances avec ses parents. C'est en 2008 qu'il s'installe à New York pour poursuivre des études qu'il a abandonnées pour devenir ingénieur du son. Il y vit avec son cousin et enregistre, avec des artistes américains, surtout, mais aussi parfois sénégalais, dans deux différents studios et se fait rémunérer pour des mixages (2000 \$ pour un album) et des prises de voix (100 \$ de l'heure)<sup>611</sup>. Il a développé ses activités avec des artistes sénégalais grâce à une série de rencontres fortuites et de recherches sur Internet. C'est en discutant sur Facebook avec une femme sénégalaise résidant à New York et disciple de Baye Niassé comme lui (cf. II, 3) qu'il entend parler d'un certain Papis, membre du groupe de rap sénégalais Oxymore. Papis est aussi niassène et est né le même jour que Khalifa. Il produit un son pour le groupe et va les voir à l'occasion d'un concert que le groupe de rap donne à Brooklyn, en première partie de Bideew Bu Bess. Au concert, il rencontre Ama, un membre du groupe de rap sénégalais de Rufisque Askan wi, proche de PPS, qui lui permet par la suite de rencontrer les artistes de rap sénégalais Maxi Krezy et Mr. Icy. C'est aussi à New York que Khalifa rencontre Nix lors de l'un de ces voyages aux États-Unis. Les morceaux que Nix enregistre entre les États-Unis, la France et Dakar, donneront lieu à la mixtape *The Nixtape volume 1 : Road Trip*. Khalifa enregistre avec Nix plusieurs chansons dont le remix de « The motto<sup>612</sup> », premier single de la mixtape. C'est grâce à Bellal du groupe Jamdong (groupe de Elzo Jamdong), dont le cousin connaissait Nix, que l'ingénieur du son fait la connaissance de l'artiste. La vidéo du single a en partie été tournée au domicile de Khalifa ainsi que sur les toits de son immeuble à New York. Cependant, à l'inverse de Lucius, les activités de Sir Khalifa restent majoritairement basées aux États-Unis.

Lucius était un basketteur sénégalais professionnel. En 2011, il a été opéré du genou et a dû venir aux États-Unis pour l'opération. C'est à Washington DC que je l'ai rencontré en 2015. Il a toujours écouté du hip-hop, d'abord sénégalais, parce que c'était « naturel » dans le monde du basketball. À cause de l'opération de son genou, Lucius a été obligé de cesser toute activité pendant un an et s'est mis à écouter beaucoup de musique pour éviter de tomber en dépression. De cette écoute, il a développé l'idée de créer un projet qui permettrait d'exporter le rap sénégalais. Pour lui, la solution passait par l'organisation de « concerts internationaux », propices à la collaboration entre artistes sénégalais et étrangers. Il crée son label YBE (Young Believer Entertainment), au sein de l'organisation USAfrica Entertainment, qu'il a aussi mise sur pied, et signe plusieurs artistes,<sup>613</sup> dont Inno, un Américain d'origine nigériane<sup>614</sup>. Il amène Inno au Sénégal pour collaborer avec les artistes PPS, Canabasse et Queen Biz afin d'enregistrer des chansons qui seront jouées lors d'un concert final. Si cette première collaboration ne se déroule pas comme prévu, le label de Lucius finit par signer d'autres artistes sénégalais tels que Toussa, Meth Boy, Jeff Whisker, Crime Team, Hustlerz Squad et Nikita. Le producteur applique au management de ces artistes des recettes approuvées aux États-Unis : ces artistes se font connaître grâce à la diffusion de remix de chansons de rap américaines<sup>615</sup>, enregistrent des collaborations avec des artistes africains et américains<sup>616</sup>, se démarquent des codes du rap galsen et parviennent à monétariser leur musique. Depuis sa signature sur le label, la rappeuse Toussa exhibe davantage ses influences américaines et son adoption du mbalax, par exemple pour la chanson « Mbaye Dieye Faye » où elle déclare son amour à ce fameux percussionniste et chanteur de

<sup>611</sup> Cependant, il ne vit pas uniquement de cette activité et travaille dans un restaurant 2 à 3 fois par semaine.

<sup>612</sup> Chanson de rap américaine de Drake Ft. Lil'Wayne et Tyga. 2011. « The Motto ». Cash Money Records. Single

<sup>613</sup> Les deux autres artistes qu'il avait signés n'ont pas participé au projet mené au Sénégal.

<sup>614</sup> Les deux hommes ont découvert par la suite qu'Inno était le frère de la femme de Lucius, qui était fâché avec sa famille.

<sup>615</sup> Crime Team. 2018. « Capital ». YBE. Single., remix de la chanson de Wiz Khalifa. 2018. « Capital ». *Laugh now, fly later*. WMG. CD.

<sup>616</sup> Meth Boy ft. Ayo Chocolate. 2016. « Young believer ». YBE. Single

musique mbalax. Sa chanson « caractère », en collaboration avec le rappeur américain SK, a obtenu un disque de platine certifié par la RIAA (Recording Industry Association of America).

De nombreux rappeurs sénégalais vivant aux États-Unis, tels que Supa Ced, le groupe Gokh-bi system ou encore les anciens membres du groupe Rap'adio, Makhtar le Cagoulard et Daddy Bibson, gardent des liens avec la scène rap sénégalaise. Ces liens sont réactivés notamment à l'occasion de collaborations artistiques. Pour les artistes sénégalais actifs au Sénégal, ces collaborations leur donnent la possibilité de montrer qu'ils « s'exportent » à moindres frais. Pour les artistes sénégalais à l'étranger, ces collaborations leur offrent un moyen de toucher le public rap au Sénégal, même si, pour ces artistes, leur public principal se trouve désormais aux États-Unis.

L'appartenance de ces acteurs à la scène rap émerge aussi par des prises de position, à l'occasion de diverses polémiques. Makhtar Le Cagoulard, qui n'évolue plus dans la musique aux États-Unis, continue de s'exprimer régulièrement, par l'intermédiaire des réseaux sociaux, sur les débats qui agitent la scène rap au Sénégal. C'est ainsi qu'il a pris position lors de la polémique déclenchée par les propos de Booba<sup>617</sup>, suscitant alors une réponse de la part de l'artiste Simon Kouka<sup>618</sup>. Les espaces virtuels abolissent donc l'importance des frontières géographiques dans les dynamiques de collaborations et de conflits entre acteur.trice.s de la scène rap. Dans la suite de ce chapitre, je poursuis cette réflexion à travers l'exemple d'un conflit qui a opposé artistes de rap sénégalais à Paris et à Dakar autour de la réussite d'événements liés au rap sénégalais à Paris.

## **La scène rap galsen : une « communauté » translocale ?**

### **1. Réussir à « s'exporter » en France : le rôle de la scène du rap sénégalais à Paris**

Le concert « hip-hop galsen : poser son empreinte » (cf. III, 1), que j'ai abordé à plusieurs reprises dans ce travail, fut le premier concert consacré à la promotion de la scène rap à l'étranger. Cependant, c'était la deuxième fois que plusieurs artistes de rap sénégalais étaient réunis sur la scène d'une salle parisienne. En effet, à l'occasion du concert de Baaba Maal<sup>619</sup> au Zénith de Paris en 2015, pour célébrer ses 30 ans de carrière, le chanteur avait convié plusieurs rappeurs sénégalais à se produire à ses côtés, en première partie de concert. Le concert est organisé par la même société d'événementielle que le concert « hip-hop galsen », SenArt Vision, dont le directeur Moustapha (surnommé Taffa) est apparenté à l'un des membres du groupe de rap Da Brains. La structure avait invité différents artistes, mais seuls Duggy Tee, Gaston, Xuman, Fata, PPS (qui était présent, mais n'a pas pu jouer), Simon et les groupes Bideew bu Bess et Da Brains ont finalement pu faire le déplacement. Les organisateurs du concert ont en effet connu les mêmes tracas à cette occasion que ceux mis en lumière pour le concert « hip-hop galsen » : certains artistes de rap n'ont pas obtenu de visas ou n'ont pas pu obtenir un billet d'avion pour se rendre à Paris.

Après le concert, Simon aurait contacté l'artiste Neega Mass, qui travaille aussi pour le site seneweb.com, un site Internet consacré à la diaspora sénégalaise, afin qu'il vienne interviewer les rappeurs présents à Paris et qui séjournèrent à l'hôtel dans le 12<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Selon la version de Neega Mass, l'interview avait pour objectif d'exposer les problèmes d'organisation que les artistes avaient rencontrés pour se rendre à Paris :

<sup>617</sup> Makhtar se filme avec son téléphone portable et poste sa réaction en direct sur Facebook, une vidéo reprise par Time Star et ajoutée sur YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=EJ8iXoznc6Y>

<sup>618</sup> Simon se filme avec son téléphone portable et poste sa réaction en direct sur Facebook, une vidéo reprise par Media SN et ajoutée sur YouTube (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=FeqUQYkz-rw>

<sup>619</sup> Les liens de Baaba Maal avec la scène rap sont nombreux et anciens. C'est notamment le chanteur qui avait présenté le groupe Positive Black Soul au directeur du label qui signera le groupe, Island Records. Il a récemment collaboré à une chanson du rappeur Fata El Presidente intitulée « mariage ».

Simon, il m'a appelé pour que je vienne l'interviewer dans le cadre de leur première partie qu'ils ont fait au Zénith avec Baaba Maal. Je l'ai eu au téléphone je lui ai dit « Simon qu'est-ce qui se passe ? » Il me dit « oui on a des choses à raconter sur Seneweb » (...) donc il veut s'exprimer par rapport aux problèmes qu'ils ont eus au Zénith de Paris. Il était 23 heures du soir, j'ai pris ma voiture, j'ai appelé Sista LNM<sup>620</sup>, j'ai dit est-ce que tu peux me filmer pour prendre une interview importante parce qu'il s'agit du rap sénégalais et quand on me sollicite il faut que je réponde. Sista LNM elle a laissé tout ce qu'elle avait elle est venue elle m'a rejoint à l'hôtel.<sup>621</sup>

L'insistance de Neega Mass sur les sacrifices consentis pour pouvoir répondre à l'appel de Simon constitue une réponse a posteriori aux critiques formulées lors de l'interview, par Simon et les autres artistes, aux artistes de rap sénégalais résidant à Paris. Simon déclara par exemple pendant l'interview :

Ce genre d'initiatives pour *man* (« moi ») ça aurait pu venir *tamit* (« aussi ») des rappeurs sénégalais galsen qui sont ici en France. Qu'est-ce qu'ils font pour qu'il y ait une scène senegalsène en France ? *Xam nga* ? (« tu vois ? ») Qu'est-ce qu'ils font ? *Ban levier luñu activer* (« quels leviers ils ont activés ? »), quelles démarches ils font pour le hip-hop sénégalais *am daara fi* (« sois présent ici ») tu vois ? *Man* (« moi ») ce que je remarque c'est que chacun fait ces soirées, *yow* (« toi ») Neega Mass, *mangui ñew* (litt. « j'arrive », à comprendre ici comme « que ce soit ») Biba, chacun *mungi* (« est dans ») son coin. Mais est-ce que *bu ñoppo te wan loxo, dem* démarcher *ay* salles, *dem* démarcher *ay* sponsors, *tek lu ñom* Taffa (« qui s'est bougé pour aller démarcher des salles, démarcher des sponsors, il n'y a eu que Taffa [l'organisateur du concert] ») (...) je crois que le hip-hop galsen depuis belle lurette aurait une scène et on aurait parlé de quatrième, cinquième, sixième édition. Parce que y'a énormément de gens. Abass Abass, Black J, Biba, Checky Blaze, Gladiator, *niata niit* (« combien de gens »), Neega Mass, *niata niit fi fo nekk* (« combien de gens sont ici ») connus du hip-hop galsen (...) Qu'est-ce qu'ils font pour le hip-hop galsen ait une scène ici ?<sup>622</sup>

Face aux problèmes d'organisation confrontés par les artistes de rap lors de leur venue à Paris, Simon, et les autres artistes présents, lisent l'« échec » du rap sénégalais à l'aune de la responsabilité individuelle des artistes résidant en France, qu'ils ne jugent pas être assez proactifs pour démarcher des sponsors et des salles, par exemple, et qui ne seraient pas solidaires entre eux (« chacun est dans son coin »). De plus, Simon exprime cette critique du point de vue d'un artiste qui a vécu en France, qui y a développé une activité musicale au sein du groupe 99 et qui est ensuite rentré au Sénégal avec un projet pour « développer » le rap sénégalais (cf. III, 2).

Il est intéressant ici, même si cela est fait pour souligner l'échec pour établir une scène sénégalaise en France, que Simon évoque sa possibilité. En premier lieu, ce discours émane d'une démarche inclusive envers les rappeurs ayant migré à l'étranger et qui sont qualifiés de « rappeurs sénégalais galsen ». Autrement dit, ce n'est pas seulement la nationalité de ces rappeurs qui est évoquée, mais leur appartenance au « rap galsen » en tant que pratique musicale. Il ne s'agit pas ici seulement de critiquer l'incapacité des rappeurs sénégalais en France à se faire connaître en tant que rappeurs, mais bien leur incapacité à « représenter » la « scène rap galsen » dans un autre pays. Cette vision des rappeurs sénégalais habitant en France comme représentants de la scène « rap galsen » en dehors du Sénégal apparaît plus explicitement chez Duggy Tee, qui s'exprime dans le cadre de la même interview :

<sup>620</sup> Animatrice de radio pour l'émission Les Couzins d'Afrique qui diffuse fréquemment du rap sénégalais (voir plus loin)

<sup>621</sup> Neega Mass. 2017. Entretien avec l'auteure. Lieusaint, Île-de-France, France. 12.04.2017

<sup>622</sup> Simon dans Afrimedia .2015. Episode 11 : « La colère de Simon, Duggy Tee, Xuman, PPS, Bakhaw, deversent leur colère ». Massamba Thiam. réal. Diffusée le 15 mai. seneweb.com (En ligne) [http://www.seneweb.com/news/Video/afromedia-apres-le-concert-de-baba-maal-\\_n\\_155037.html](http://www.seneweb.com/news/Video/afromedia-apres-le-concert-de-baba-maal-_n_155037.html)

Vous êtes nos ambassadeurs ici parce que vous êtes des Sénégalais vivant en France et si vous voulez nous faire venir, c'est vous le consulat ici. (...) si vous voulez, vous allez vous imposer ici, parce que vous êtes des Sénégalais vivant en France et que vous devez pouvoir vous organiser, pour même prendre en main ce business de la scène sénégalaise ici. (...) Vous êtes ici toute l'année, nous on fait des allers-retours, les réalités d'ici c'est vous qui les maîtrisez le mieux.<sup>623</sup>

Dans cette acception, les artistes rap galsen vivant en France sont vus comme devant jouer le rôle de promoteurs de la scène rap galsen en France en tant qu'extension de la scène à l'étranger. Plus loin dans sa déclaration, Duggy Tee met en parallèle le rôle des conflits dans les échecs commerciaux de Sénégalais à l'étranger avec le rôle des conflits et des dissensions internes dans les échecs commerciaux du rap galsen à l'étranger. Expliquer les échecs par l'invocation du manque de « solidarité », c'est d'abord admettre le caractère solidaire inhérent à la société sénégalaise, qui devrait s'appliquer à la scène, concomitant du mythe d'une « solidarité africaine » (Vidal 1994) distendue par l'expérience migratoire et la distance géographique. Dans mon travail de mémoire (Navarro 2011), j'envisageais le discours sur le manque de solidarité africaine en Suisse par des migrant.e.s d'origine africaine, naturalisés suisse ou non, comme l'expression d'un désir de communauté. Si l'appartenance à un groupe « africain » était prise pour évidente, notamment en réponse à des processus de catégorisation vécus au sein de la société suisse, le manque de « solidarité » ou d'« unité » émergeait pour souligner la potentialité d'un groupe en train de se faire. C'est ainsi que l'un de mes interlocuteurs exprimait de façon paradoxale : « L'Afrique, ça ressort fort, c'est une unité... cette unité doit se faire un jour ».

Dans les discours de Simon et de Duggy Tee, la scène rap galsen comme collectif solidaire est évoquée comme une donnée évidente qu'il s'agit de concrétiser par des actes. En imputant la responsabilité de l'échec de l'exportation aux artistes de rap sénégalais installés en France et en les qualifiant d'« Ambassadeurs », Duggy Tee et Simon ont élargi les frontières de la scène du rap aux artistes résidant à l'étranger. Les artistes de rap sénégalais sont ici définis comme une population dispersée à travers le monde, qui garde des liens avec la scène du rap galsen dans le pays d'origine et qui, depuis leur nouveau lieu de vie, défendent les intérêts de leur communauté d'appartenance à partir de leurs ressources locales. Ce collectif pourrait être qualifié de diasporique, car c'est d'abord la dispersion vis-à-vis de la scène rap sénégalaise au Sénégal qui sert à caractériser ses membres. Les artistes de rap sénégalais vivant à l'étranger sont ainsi décrits comme des émanations de cette scène locale. Or, décrire la scène rap sénégalaise comme une scène diasporique, c'est préjuger d'une entité qui les dépasse à laquelle ils semblent vouer appartenir dès lors qu'ils sont dispersés à partir de leur territoire d'origine, sans prendre en considération la façon dont ses artistes se définissent eux-mêmes (Dufoix 2011).

Néanmoins, chez Simon et Duggy Tee, l'importance est donnée non pas à la façon dont les artistes de rap sénégalais vivant en France font effectivement partie d'une « communauté » en France ou expriment des sentiments d'appartenance à la scène du rap galsen mais bien comment leur action contribue à faire reconnaître une scène rap galsen en France. Chez Whiteley et al. (2005), les scènes acquièrent ainsi une valeur symbolique, par la reconnaissance au niveau mondial de lieux qui se caractérisent par la pratique de certains genres musicaux.

---

<sup>623</sup> Duggy Tee dans Afromedia. 2015. *Episode 11: « La colère de Simon, Duggy Tee, Xuman, PPS, Bakhaw, deversent leur colère »*. Massamba Thiam. réal. Diffusée le 15 mai. seneweb.com (En ligne) [http://www.seneweb.com/news/Video/afromedia-apres-le-concert-de-baba-maal-\\_n\\_155037.html](http://www.seneweb.com/news/Video/afromedia-apres-le-concert-de-baba-maal-_n_155037.html)

Or, les artistes de rap galsen résidant en France seront profondément affectés par ces critiques. Neega Mass a par la suite accordé un droit de réponse à l'un des acteurs incriminés par Simon, son ami proche, l'artiste Gladiat'Or, dans une vidéo qu'il a diffusée sur le même média deux semaines plus tard. Les deux artistes y soulignent les initiatives qu'ils ont prises pour organiser des concerts réunissant tous les acteurs du rap sénégalais en France. Ils soulignent aussi les difficultés rencontrées par les artistes en France pour concilier vie professionnelle et pratique artistique et les obstacles qu'ils rencontrent eux-mêmes lorsqu'ils rentrent au Sénégal promouvoir leurs propres projets musicaux (cf. III, 2). La réponse donnée par ces artistes souligne la centralité du mythe de « solidarité » dans ce conflit. En premier lieu, les artistes démentent qu'il y ait un manque de solidarité entre acteurs du rap galsen en France avant d'expliquer les raisons possibles de ce manque de solidarité et le manque de solidarité qui existe plus largement au sein de la scène rap au Sénégal.

Ainsi, plutôt que de répondre sur les éléments factuels empêchant l'exportation du rap sénégalais en France, ce qui a été fait dans le cadre des entretiens, les débats entre acteurs à ce propos reposent implicitement sur la même croyance envers l'existence d'un groupe d'appartenance dont la solidarité des membres permettrait de résoudre les problèmes qui s'y posent. Voici par exemple comment Gladiat'or m'explique la raison pour laquelle il a été très touché par les propos des deux artistes, et par l'échec rencontré par le concert « hip-hop galsen » en avril 2017 :

Ça me fait un petit pincement au cœur parce que je suis un peu tributaire du fait de cette non-réussite-là, même si aucun rappeur de la diaspora n'a été associé au projet (le concert hip-hop galsen). Mais bon moi, quand je vais sur une scène, on me dit que c'est le rap. C'est-à-dire s'ils ont des critiques à formuler au rap ils se sont adressés à moi, quand ils veulent s'attaquer à y'en a marre ils s'adressent à moi-même, si je suis pas forcément y'en a marriste ou machin, donc je suis vraiment à l'interface ou la cible à travers qui... Donc voilà, à travers chaque acte que l'on pose tout le rap sénégalais est engagé.<sup>624</sup>

Ainsi, tout comme les artistes de rap apparaissent comme un collectif aux yeux de la population sénégalaise, ce qui les oblige à se montrer exemplaires pour contrer les catégorisations (cf. II, 3), les artistes de rap sénégalais vivant en France assument aussi un statut d'intermédiaire entre la scène rap au Sénégal et la population sénégalaise en France. Dans le restaurant sénégalais où j'ai mené l'entretien avec l'artiste, les clients du restaurant s'adressaient d'ailleurs à lui par son nom d'artiste. Leur statut d'artiste et leur appartenance à la scène rap galsen structure ainsi en partie leurs relations avec la communauté sénégalaise en France, fonctionnant comme un registre d'appartenance spécifique dans le rapport au Sénégal. Dans la prochaine partie, j'utilise le concept de « communauté translocale » pour mettre en lumière les sentiments d'appartenance qui unissent les acteurs et actrices du rap sénégalais par-delà les frontières.

## 2. « hip-hop galsen made in Paname »

La chanson « hip-hop galsen made in Paname » de l'artiste Gladiat'Or est une véritable déclaration d'amour au « rap galsen ». D'ailleurs, comme il le déclare au début de son premier couplet, « Ci Hiphop galsen la in love » (il est amoureux du rap galsen). Dans le reste du couplet, il procède à décrire leur relation comme une histoire d'amour dans laquelle l'artiste a permis au rap galsen de tirer le meilleur de lui-même, en lui faisant « pousser des ailes » (« ba ngi saxi laff ») et en l'extrayant de « la marmite où il a été conçu » (« jeul nak cibir cin bi nga dèppé ») « jusqu'à ce qu'il devienne numéro 1 » (« ba nga doon pé ») et qu'il arrive à franchir les frontières internationales.

---

<sup>624</sup> Gladiat'Or. 2017. Entretien avec l'auteure. Paris, France. 18.04.2017

Pourtant, l'objectif de la chanson n'est pas seulement d'affirmer une supériorité dans le rap game en se proclamant le meilleur. Comme le suggère le refrain, la chanson est un appel à l'unité dans l'intérêt du rap :

hip-hop galsen/ made in Paname/  
*hip-hop galsen fait à Paname*  
Lep ngir push up/ pour sunu rap jem ci Kanam/  
*Tout ceci pour faire avancer notre rap*  
And niodi doon keen/ fexe bokk funiu jeum/  
*S'unir ensemble et aller dans la même direction*  
Noopi don ben jeum/rek lanu wara jeem/  
*On devrait essayer de se taire et s'unir*<sup>625</sup>

Durant notre entretien, Gladiat'Or m'explique l'objectif de la chanson :

(>Gladiat'Or) : je voulais montrer aussi au Sénégal que le rap il continue à vivre en France et que les acteurs continuent à l'animer comme il se doit. Et qu'on se voit, et c'est la vérité on se voyait tout le temps, même si c'est pas tous les jours. Dès qu'il y a un évènement on se voyait, y'en avait qui organisaient des repas chez eux, etc. Donc y'avais cette fraternité, cette complicité, cet élan de solidarité qui était là, donc c'est ce que je voulais montrer, que le rap sénégalais, ici en France, c'est une famille, une grande famille et que, par extension, si on arrivait à avoir la même chose ailleurs on aurait pu constituer une force motrice et impulser quelque chose de positif. Voilà c'est ce que je voulais montrer.

(>Auteure) : un mouvement qui transcende les frontières un peu

(>Gladiat'Or) : voilà, je cherchais le mot transcender depuis tout à l'heure. Et puis voilà que c'est pas parce qu'on est plus là-bas qu'on continue pas à vivre cette passion et qu'on est toujours animé par cette flamme-là. Et qu'elle est là quoi, donc c'était ça le but de cette chanson-là et voilà, hip-hop galsen made in Paname *lep ngi push up pour sunu rap jem ci kanam*, c'est juste pour apporter notre petite pierre à l'édifice du rap.<sup>626</sup>

C'est l'objet du deuxième couplet de la chanson que de proclamer que le rap ne doit pas connaître de frontière, comme la démarcation de deux quartiers dakarois uniquement séparés par une route : Castor et Front de Terre. Gladiat'Or évoque aussi plusieurs autres lieux sujets à l'établissement de frontières : « la banlieue »/« la ville », « la capitale »/« les régions ». Dans la chanson, le « rap galsen » est appelé à dépasser ces différentes démarcations. Dans le prolongement de ses démarcations à l'œuvre au Sénégal, c'est la démarcation entre le « rap galsen made in Dakar » et le « rap galsen made in Paris » que l'artiste appelle à dépasser, en vue de la reconnaissance des artistes de « rap galsen » vivant à Paris. Dans ce cadre, le discours d'auto-glorification de l'artiste dans la chanson sert à affirmer son respect des conventions propres au « rap galsen », et même, à les célébrer.

Dans le clip de la chanson, l'artiste met en scène cette unité en invitant des artistes de rap sénégalais habitant en France, dont Abass Abass, Neega Mass et Nitdoff<sup>627</sup>. La chanson est produite par MaoProd, du producteur sénégalais alors installé en France, Mao Sidibé. Regroupés autour d'un

<sup>625</sup> Gladiat'Or. 2012. « Hip-hop galsen made in Paname ». *Niakh dou fegn thi taw*. CD (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=68wJEkqRyhQ>. Transcription et traduction par El Hassane Diouf (en annexe).

<sup>626</sup> Gladiat'Or. 2017. Entretien avec l'auteure. Paris, France. 18.04.2017

<sup>627</sup> Nitdoff, parti en France après son baccalauréat, a vécu en France de nombreuses années avant de rentrer au Sénégal.



drapeau sénégalais, les artistes invités entourent Gladiat'or et l'accompagnent en reprenant ses paroles comme les leurs.



Capture d'écran 6. Extrait du clip « hip-hop galsen made in Paname » par Gladiat'Or.

Le clip se veut ainsi l'illustration de l'existence de liens sociaux autour de la pratique du rap galsen en France. Dans le vécu des acteurs, tels que partagés au cours des entretiens, ces liens se manifestent à l'occasion d'évènements organisés par les uns et les autres. Les différents artistes se rendent aux différents concerts donnés par d'autres artistes à Paris, ils collaborent aussi musicalement aux projets musicaux des uns et des autres. Pul Art Bi, qui s'est installé à Paris en septembre 2015, a très vite intégré cette dynamique :

Oui, je les connais, oui on se connaît. Même si on va pas se rendre visite chez eux, mais tout ce qui concerne la musique on se concerte on se voit, on se parle. Si Neega Mass fait son concert moi j'y vais, si je fais mon concert Neega Mass vient et voilà quoi. Checky Blaze, Biba, machin, si y'a quelque chose qu'il fait, on va, parce que de un, ça nous manque, cette atmosphère sénégalaise et tout ça, vraiment moi y'a pas de problème de ce côté.<sup>628</sup>

L'évènement artistique — le concert, la sortie d'album, la sortie de clips — permet aux personnes qui y assistent de « ressentir des liens communautaires de matière situationnelle » (Salzbrunn 2017 : 12) dans un contexte où ce sentiment d'appartenance à la scène du rap galsen, ne se manifeste que rarement en dehors de ces évènements.

Ce travail a partiellement laissé de côté la réception du public, en partant de la difficile partition entre artistes et public, entre producteur et récepteur de la musique. Cette partition est cependant plus évidente concernant la mobilité artistique, associée, non pas à la pratique artistique, mais à la

<sup>628</sup> Pul Art bi. 2017. Entretien avec l'auteure. Clichy, Île-de-France, France. 12.04.2017

reconnaissance du statut d'artiste. D'autre part, ces mobilités produisent des hiérarchies entre ceux qui bougent et ceux qui ne bougent pas à l'intérieur de la scène (cf. III, 1). Au Sénégal, les déplacements du public entre le lieu de résidence et le lieu du concert, ou plus généralement entre « la banlieue » et le centre-ville se posent comme une problématique pour la réussite des concerts. Cette problématique est souvent résolue au moyen de l'organisation du déplacement du public par l'artiste lui-même. Ce faisant, l'artiste offre à son public les moyens logistiques de se déplacer, dont il ne dispose pas, et le public offre en contrepartie son soutien à l'artiste pendant le concert.

Cependant, ce constat ne doit pas occulter la prise en considération des nombreuses attaches translocales qui lient les artistes à leurs publics. Par exemple, les artistes de rap sénégalais en migration se font connaître par un autre public dans le nouveau lieu de résidence. D'autre part, de nouveaux groupes de fans se créent dans les lieux de passage des artistes, facilitant l'organisation d'autres concerts par la suite. Le rappeur PPS compte par exemple deux fan-clubs à New York et en Mauritanie, deux lieux où il a multiplié les dates depuis 2011. Enfin, même si le public sénégalais est minoritaire lorsque ces artistes se déplacent à l'étranger, il n'en est pas pour autant absent, malgré les discours existant sur l'absence de ce public pour expliquer les difficultés des artistes à « s'exporter ».

Concentré sur les problèmes des populations sénégalaises, le rap sénégalais n'arriverait pas à s'adresser aux populations sénégalaises qui ne vivent plus au Sénégal. Aux yeux du promoteur sénégalais Ady Diop, rencontré à Baltimore, qui organise des soirées africaines et afro-américaines, la population sénégalaise résidant aux États-Unis se réunirait autour de la musique mbalax et non de la musique rap. Dans les termes de Ady Diop, la musique rap sénégalaise « parle trop de politique et des choses qui ne vont pas dans le pays » pour intéresser ceux qui, ayant quitté le pays, cherchent à le célébrer de manière nostalgique.

Durant le concert hip-hop galsen qui a eu lieu à Paris, la mise en scène de l'ancrage national du rap sénégalais a par exemple occulté la définition « engagée » du rap sénégalais, notamment par l'absence de mention à la manifestation de y'en a marre — qui a entraîné l'annulation d'un concert à Dakar. Sur la base des discussions que j'ai eues avec les membres du public et mes observations, le public présent à ce concert n'était que partiellement venu pour écouter du rap, mais était davantage présent pour célébrer ce qui était vu comme un événement sénégalais. D'autre part, ce public ne semblait que peu au fait des évolutions actuelles du rap sénégalais. Les prémices du concert, avant le passage des artistes, tendent à confirmer cette perception nostalgique de la musique, puisque le DJ a diffusé des morceaux connus du rap sénégalais datant des années 90. Ces prémices auront aussi servi à historiciser musicalement le rap sénégalais et ce faisant, à reproduire l'impression d'un genre musical spécifique à un contexte. Pourtant, une poignée d'auditeurs de rap sénégalais était là, comme lors de la venue de Matador, Keyti et PPS à Munich pour le concert « Dox Dajé ». Les discussions animées entre les artistes présents, notamment Keyti et PPS, et le public sénégalais ayant assisté au concert, après celui-ci, a illustré le rôle d'« ambassadeurs » du Sénégal que les artistes semblent revêtir lorsqu'ils sont en mobilité ainsi que le concert de rap sénégalais comme moment spécifique par lequel des migrant.e.s sénégalais peuvent se reconnecter ponctuellement avec le Sénégal.



Photographie 18. PPS et Keyti discutent avec le public sénégalais après leur prestation au concert « dox dajé ». Munich, mars 2015.

L'existence de l'évènement rend à voir la présence de la scène dans « l'univers symbolique et métaphorique du lieu de résidence » (Ibid.). L'évènement artistique est un régime de visibilité de la scène, tout comme l'évènement médiatique. Un autre dispositif par lequel la scène se donne à voir, ou plutôt à entendre, à Paris, est l'émission radiophonique *Les Couzins d'Afrique*, animée par la franco-sénégalaise Sista LNM.

En 2009, Sista LNM, jusqu'alors créatrice de bijoux, commence à animer une chronique sur le rap sénégalais, intitulée « les sunuvibz sessions », dans l'émission d'un ami animateur de radio sur la Fréquence Paris plurielle. La radio Fréquence Paris plurielle (FPP) est créée en 1992 à Saint-Denis et fait partie d'une des dernières radios associatives non commerciales en région parisienne. Elle se présente comme une « radio de lutte, engagée dans les mouvements sociaux, politiques et culturels. Indépendante des partis politiques et religieux et refusant toute publicité, elle n'est pas soumise aux impératifs marchands et aux taux d'écoute »<sup>629</sup>. Sa grille de programme inclut des émissions de « solidarité internationale » et des émissions consacrées à des « communautés immigrées »<sup>630</sup>.

Dans le paysage radiophonique de l'agglomération parisienne, marqué par la domination des radios généralistes (Europe 1, RTL), la spécificité du genre musical diffusé est fréquemment présentée sous la forme de l'origine ethnique (*Africa n°1*, *radio Latina*, *Beur FM*, etc.). Si le terme de « radio communautaire » n'est pas utilisé en France, au vu du soupçon de communautarisme qui pèse sur toute

<sup>629</sup> Fréquence Paris Plurielle. 2008. « Brève présentation de Fréquence Paris Plurielle », <http://www.rfpp.net/spip.php?rubrique178>, diffusé le 11 novembre 2008, consulté le 14 août 2018.

<sup>630</sup> Selon la radio, ces 14 communautés immigrées sont : Maghreb, Afrique, Turquie, Caraïbe, Madagascar, Comores, Amérique latine, Iran, Kanaks, Kurdes, Soninkés

revendication de communauté, contraire au modèle universaliste de la République française (Amselle 1998), ces radios correspondent à la définition des « radios communautaires » comme « radios associatives locales consacrées à la diffusion de la culture, de la musique ou de l'actualité des pays étrangers dont les ressortissants sont impliqués dans la région de réception » (Nayrac 2007 : 163). Pour l'auteure, ces radios constituent « des espaces médiatiques particuliers, à la fois vitrines et miroirs du groupe, qui en construisent une image à la fois pour l'« entre soi » que devant « les autres » (Ibid: 164). La radio Africa N° 1, qui se définit comme la radio de la diaspora africaine en France, effectue ainsi le lien entre le continent africain et la diaspora africaine sur la base de la diffusion des actualités africaines et d'une musique présentée comme spécifique à l'Afrique. Or, si les musiques urbaines du continent sont diffusées (coupé décalé, zouglou, etc.), ce n'est que très peu le cas pour le rap. En revanche, la radio FPP, en tant que radio de « la voix des sans-voix », comme elle le proclame, entretient des affinités avec le rap sénégalais, qui rend cohérent sa diffusion sur la chaîne.

La chronique de Sista LNM a d'abord eu lieu durant l'équipe de nuit, qui occupe le créneau entre 22 h 30 et minuit. En 2013, face au succès rencontré par sa chronique, notamment auprès d'un public de rap africain, Sista LNM prend la responsabilité d'une émission entièrement consacrée aux musiques urbaines africaines (rap, dancehall, reggae), « les Couzins d'Afrique », contenant toujours une chronique spécialisée sur le rap galsen intitulée « sunuvibz session ». Au cours de l'année 2016, année pour laquelle des archives de l'émission sont disponibles en ligne, son émission reçoit tous les artistes de rap sénégalais qui se sont déplacés à Paris : Moulaye, PPS, Nix, Amadou Fall Ba. L'émission devient la première ressource de promotion d'événements, de sorties d'albums ou de projets liés au rap galsen à Paris, tant pour les artistes de visite à Paris que pour les artistes sénégalais de rap galsen vivant à Paris. En janvier 2017, elle est la première à inviter Pul Art Bi, avec lequel elle avait mené un entretien par Skype lorsque ce dernier était encore au Sénégal, pour la promotion de son single « cuir ki ».

En septembre 2017, Sista LNM rejoint la radio RTSF 93, une webradio consacrée à la jeunesse de Saint-Denis, à cause des problèmes financiers rencontrés par FPP (baisse des subventions, fin des emplois aidés). Cependant, la collaboration ne dure pas et, après avoir annoncé sa retraite, elle rejoint finalement la webradio G-Unis-S pour une émission entièrement consacrée au reggae africain.

De 2009 à 2017, les chroniques et émissions de Sista LNM ont assuré au rap galsen une place dans le paysage radiophonique français, affirmant à la fois son existence en tant que scène reconnue en-dehors de ses frontières sénégalaises, et sa présence en France à travers sa production et son écoute au sein du lieu de résidence.

Par les efforts artistiques pensés en direction de l'évolution et de la réussite du rap galsen, notamment à l'étranger, et par la façon dont le sentiment à la scène rap galsen structure leurs liens sociaux dans le nouveau pays de résidence, Sista LNM, Gladiat'Or, Neega Mass, Pul Art Bi et tous les autres artistes qui revendiquent faire du « rap galsen » depuis la France<sup>631</sup>, peuvent être considérés comme faisant partie de ce que Kastoryano (2000) appelle une « communauté transnationale », composée d'individus ou de groupes établis au sein de différentes sociétés nationales qui agissent à partir d'intérêts et de références communs et qui s'appuient sur des réseaux transnationaux pour renforcer leur solidarité par-delà les frontières nationales (353). Au contraire de la diaspora, cette communauté est orientée vers le territoire d'origine.

Cependant, ces acteur.trice.s agissent à partir de leurs ressources locales, et forment une « communauté » qui surgit de certains événements et de la proximité géographique qui permet d'assister à ces différents événements. D'autre part, cette communauté n'est pas tant orientée vers le

---

<sup>631</sup> Checky Blaze, Biba, Abass Abass, Elzo Jamdong, galsen in Paris ou encore Nitdoff et Mao (qui n'habitent plus en France)

territoire d'origine qu'elle n'est orientée vers un collectif qui se définit au travers d'un ancrage urbain particulier, et à certaines personnes en particulier à l'intérieur de ce collectif : les autres membres du groupe de rap restés au Sénégal et qui habitent toujours le quartier d'origine et plus largement les réseaux de solidarité (cf. II, 1) dans lesquels prenait place la pratique du rap. C'est d'ailleurs ces liens qui étaient évoqués par les artistes de rap dans les chansons exprimant la nostalgie du Sénégal au chapitre précédent.

Les sentiments d'appartenance au rap galsen se font ainsi sentir au travers des sentiments de fidélité, d'engagement et de responsabilité que ces artistes continuent d'entretenir vis-à-vis de la « scène », et du public qui, en assistant à un concert de rap galsen, se (re)connecte avec le Sénégal, forgeant l'existence d'une scène musicale translocale.

## Synthèse : Le rap galsen par-delà les frontières

L'objectif de ce chapitre était d'établir la façon dont la scène rap sénégalaise pouvait être définie comme une « scène musicale translocale ». J'y ai spécifié en quoi mon approche, centrée sur les mobilités, se distinguait de la scène musicale translocale telle qu'apparaissant chez Bennett et Peterson (2004) comme l'espace de rencontre qui surgit de la communication entre différentes scènes locales. À l'inverse d'études réalisées sur le sujet (Müller 2011 ; Turbé 2014 ; Emms et Crossley 2018), je n'envisage pas cette translocalité à l'aune des déplacements entrepris par les audiences d'une scène entre les lieux de performance des artistes. D'autre part, je ne restreins pas cette translocalité à certains espaces-temps particuliers comme les festivals.

En posant au centre de mon approche l'étude des mobilités, j'envisage, comme l'avait avancé Solomon (2009), la façon dont la mobilité des artistes remet en cause les délimitations de la scène musicale. J'ai alors défini le concept de « scène musicale translocale » comme un ensemble de personnes, organisées en réseaux de conflits et de solidarité, qui élaborent collectivement, mais pas de façon égale, des convictions et des conventions sur la spécificité de la musique autour de laquelle elles se réunissent, reconnue par des personnes qui n'en font pas partie, à partir des différentes expériences des lieux qu'ils investissent dans le cadre de leur pratique musicale et qui s'étendent par-delà les territoires imaginaires de la pratique, sous l'action de la mobilité de ces acteurs.

La musique rap sénégalaise, de façon semblable à ce qui se passe au niveau mondial, est de plus en plus produite de façon virtuelle, grâce notamment, au développement des technologies de la communication et de la production musicale. Comme chez Bennett et Peterson (2004), c'est cette capacité de la musique à traverser les frontières qui est induite par sa considération au sein d'études sur la globalisation ou le transnationalisme.

Jones (2002) explique ainsi comment la circulation des technologies impacte la diffusion de la musique en influençant la façon dont la musique parvient aux gens et les gens parviennent à la musique. En étant plus corrélée à son territoire de production, la musique change aussi de nature. Selon Raibaud (2008), l'irruption dans la vie musicale mondiale, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, d'une production musicale de masse, semble abolir les repères temporels et spatiaux. Chez Eriksen (2007), la rapidité avec laquelle un même morceau est diffusé de part et d'autre du globe permet le mélange simultané de chansons diffusées à l'échelle internationale et de chansons connues à une échelle plus modeste dans un même registre de sens, un « mixage culturel ».

Internet et la standardisation mondiale des processus de création musicale par ordinateur ont facilité l'essor de ces « musiques nomades » (Prior 2012). Sur la base de ce que j'ai pu observer au Sénégal, ces technologies ont facilité le maintien de groupes à distance, la création musicale en situation de mobilité et les collaborations artistiques à distance.

Néanmoins, si les collaborations musicales à distance sont facilitées, plutôt que de signer l'arrêt des mobilités, elles impliquent à leur tour de nouvelles mobilités et reposent en partie sur des acteurs implantés dans plusieurs lieux. Les processus translocaux de production musicale et l'organisation d'événements à l'étranger ont donné l'occasion de voir ses réseaux translocaux à l'œuvre.

Le cas du studio TafSound Productions des deux amis sénégalais Ady Diop et Moustapha Hane montre comment certaines productions de rap sénégalais sont le résultat de l'expérience de la pratique musicale dans certains lieux à partir desquels ces producteurs élaborent des représentations de la musique internationale en tant que modèle à imiter pour le rap sénégalais en vue de « s'exporter ». Les artistes de rap qui font appel à TafSound Productions profitent du matériel d'un studio américain ainsi que de l'expérience d'un DJ qui a l'habitude de s'adresser à un public américain. Le studio est aussi une ressource permettant à Ama de développer des moyens d'action pour développer son activité

musicale et celle des artistes qu'il produit. Enfin, le studio est aussi le lieu de récréation de la scène rap à l'étranger, où des connaissances ayant l'expérience des mêmes lieux se retrouvent. Dans le cadre de mon terrain aux États-Unis, ça a aussi été le cas du Bronx et du quartier de Little Senegal à New York.

Comme il est apparu dans les chapitres précédents, au travers des exemples de Neega Mass et de Gladiat'Or, la migration dans un autre pays n'équivaut pas à la rupture des liens avec la scène rap sénégalaise. De nombreux rappeurs vivant aux États-Unis, tels que Supa Ced, le groupe Gokh-bi system ou encore les anciens membres du groupe Rap'adio, Makhtar des Cagoulard et Daddy Bibson sont d'autres exemples. Ces acteurs manifestent leur appartenance à la scène rap sénégalaise, en participant, notamment de façon virtuelle, aux débats qui agitent la scène rap au Sénégal et rentrent en communication avec les artistes restés au Sénégal.

Les propos tenus par Simon, Duggy Tee et d'autres artistes à l'occasion de leur interview par l'artiste sénégalais Neega Mass au sujet des artistes de rap sénégalais qui résident à Paris a constitué un autre moment de visibilisation d'une « communauté » d'artistes du rap galsen par-delà les frontières sénégalaises. Les événements qui impliquent des acteurs de la scène sont ainsi des espaces-temps propices à la visibilisation d'appartenances situationnelles qui ne se définissent pas essentiellement par leur appartenance nationale.

En imputant la responsabilité de l'échec de l'exportation aux artistes de rap sénégalais installés en France et en les qualifiant d'« Ambassadeurs », Duggy Tee et Simon ont élargi les frontières de la scène du rap aux artistes résidant à l'étranger. Les artistes de rap sénégalais sont ici définis comme une population dispersée à travers le monde, qui garde des liens avec le pays d'origine et qui depuis leur nouveau lieu de vie, défendent les intérêts de leur communauté d'appartenance à partir de leurs ressources locales.

Au travers des sentiments de fidélité, d'engagement et de responsabilité que ces acteurs ressentent vis-à-vis du rap galsen et des acteurs qui en font partie, émerge une « communauté translocale », composée d'individus ou de groupes établis dans différents lieux qui s'appuient sur des réseaux translocaux pour renforcer leur solidarité par-delà les frontières nationales, et orientée vers un collectif situé de manière imaginaire dans les espaces du rap à Dakar.



## Conclusion : hip-hop studies et transnationalisme en mobilité

Il y a 6 ans, bien avant que je ne sois la personne que je suis devenue aujourd'hui grâce à une série de rencontres fortuites, j'ai accepté une invitation à une soirée rap lors d'un stage au Sénégal. Un an plus tard, le souvenir de cette soirée m'est revenu à l'esprit pour écrire un projet de thèse, dans le cadre d'une candidature au programme de bourse du Fonds national suisse pour la recherche scientifique, la bourse doc.ch.

Dans ce projet, je me proposais de prendre pour objet « les pratiques et réseaux sociaux transnationaux des artistes de rap sénégalais » et avait pour large ambition de « documenter les processus de globalisation culturelle ». Rien à l'époque, dans ce que j'avais observé, ne préjugait de l'existence de telles pratiques transnationales au sein d'une pratique musicale dont les chercheurs avaient souligné l'ancrage local et l'engagement politique. Peut-être est-ce la folie, l'insouciance des débuts ou une forte intuition qui m'ont permis de considérer ce sujet comme réaliste et faisable.

Comme je l'ai rappelé en introduction, les mobilités ont toujours fait partie de cette histoire. Ce sont les migrants qui ont amené le rap au Sénégal, puis les artistes qui sont partis en tournées internationales ont fait connaître le rap sénégalais à l'étranger. D'autre part, les dynamiques de la scène rap sont illustratives des phénomènes migratoires sénégalais depuis les années 80.

En juin 2018, je discutais avec les responsables de l'association belge Lezarts Urbains à l'occasion du « hip-hop summit ». Elles souhaitaient mettre en place une exposition de photographies, avec Ina de Africulturban, sur les pionniers du rap galsen mais en privilégiant ceux dont les voix ne se font que rarement entendre. Le sociologue sénégalais Abdoulaye Niang, qui a fréquenté ces pionniers et suivi l'évolution du rap sénégalais depuis les années 80, a alors confirmé l'une de mes intuitions : ce projet d'exposition était quasiment impossible, car il y avait une bonne raison pour que ces voix-là ne se fassent plus entendre : une grande partie d'entre eux avait quitté le pays. Autrement dit, l'histoire dominante du rap sénégalais aujourd'hui est faite par ceux qui sont restés.

De la même manière, la fréquence des séparations de groupes intervenues pour cause de migration de l'un ou l'autre de ces membres, illustre bien la façon dont les pratiquants du rap ont de façon prédominante les mêmes caractéristiques que la majorité des candidats à la migration au Sénégal : ce sont des hommes, jeunes et majoritairement issus de quartiers périphériques de Dakar. Cependant, c'est aussi la pratique du rap, et les sentiments d'appartenance à une scène rap qui se définit par une volonté de « développer » du pays, qui a poussé, et pousse encore aujourd'hui, un grand nombre de ces artistes à rester ou à rentrer. Néanmoins, c'est aussi par la mobilité que la majorité de ces artistes peuvent aujourd'hui « gagner leur vie » et donc, être reconnus comme artistes.

C'est la raison pour laquelle le rap sénégalais est un excellent exemple à partir duquel prendre en considération les phénomènes migratoires du point de vue des dynamiques entre localité et mobilité. Pour discuter de ces éléments, j'ai envisagé le concept de scène musicale pour me permettre d'envisager comment un ensemble de personnes définissent collectivement, mais de manière inégale, leur musique par rapport à d'autres musiques, notamment en fonction de normes (ou de conventions) rattachées aux différentes expériences des lieux investis dans le cadre de leur pratique musicale. Parce que la musique est, davantage que les autres formes d'art, liée à la fabrication de l'authenticité, en référence à un territoire, le collectif impliqué dans la production et la réception de la musique doit être envisagé à la lumière des différentes expériences des lieux investis par ce collectif. Cette discussion est d'autant plus cohérente au sujet du rap, dont les pratiquant.e.s se rattachent explicitement à certains lieux, et plus encore au sujet du rap sénégalais, qui s'affirme par une forme d'appartenance nationale



et la performance de catégories identitaires perçues comme intrinsèques à cette appartenance : la religion, le genre, l'âge. Ceci ne doit pas pour autant conduire à accepter comme donnée la localité des phénomènes observés, mais plutôt à interroger sur la définition et le sens donnés au « local » comme source d'authentification. Dans un premier temps, je me suis attelée à démontrer comment une pratique, présentée comme « locale » est traversée par des pratiques et des imaginaires « globaux », notamment au sujet de l'industrie du rap au niveau mondial dans laquelle ces acteur.trice.s s'insèrent. Ces d'acteur-trice.s, que ce soit par la pratique ou par l'imaginaire, vont parfois puiser dans l'ailleurs les ressources pour s'affirmer au niveau local.

Les partitions entre « local » et « global » ne sont pas qu'idéologiques, mais s'enchaînent dans une multiplicité d'enjeux, notamment économiques et politiques, et se fabriquent à l'intersection de luttes de définition du « rap galsen » entre les acteur.trices dominants du « champ », qui visent à maintenir les hiérarchies en place, notamment autour de la définition du rap sénégalais comme rap « engagé », et ceux qui cherchent à les renverser. Or, c'est aussi grâce à la mobilité que les acteur.trice.s dominants du « champ » parviennent à imposer leur vision du rap galsen.

J'ai distingué six modalités de mobilités (la migration, la migration de retour, la circulation, la mobilité pendulaire, la mobilité en étoile et l'immobilité) qui ont varié selon le rapport des personnes mobiles avec les espaces traversés.

Au sujet de la circulation, que j'ai envisagée à travers l'exemple des tournées, qui impliquent la mobilité au sein d'un circuit organisé à l'avance dans de multiples lieux, j'ai insisté sur la façon dont elle était porteuse de prestige, précisément par la façon dont la tournée semble réaliser le potentiel d'hypermobilité de l'artiste, dont l'expression artistique n'est plus contrainte par les frontières qui s'imposent au commun des mortels. C'est la raison pour laquelle la tournée n'est un rêve accessible qu'à une minorité d'artistes africains, qui bénéficient des appuis institutionnels qui leur permettent d'ouvrir tous les accès et de surmonter tous les défis (financiers, organisationnels, administratifs, etc.).

À l'autre extrémité de ce désenclavement aux lieux par la mobilité, la mobilité pendulaire, que certain.e.s de mes interlocuteur.trice.s mènent entre le Sénégal (Dakar) et une autre destination, en particulier les États-Unis (Baltimore ou New York), est productrice d'une forte insertion locale dans deux localités. Ces mobilités permettent de souligner le caractère plurilocal de la production du rap sénégalais et des réseaux et cadres de référence impliqués dans cette production. D'autre part, la plurilocalité apparaît comme une ressource professionnalisante dans les carrières de ces acteurs mobiles et structure leurs positions sociales et leurs projets professionnels.

C'est aussi le cas des mobilités en étoile, qui caractérisent des mobilités entre le Sénégal et une multiplicité de localités, accomplies par les acteur.trice.s dont « le capital de mobilité » est le plus important. Ces mobilités peuvent être le résultat de réseaux sociaux translocaux, par lesquels ces acteur.trice.s sont invités, à intervalles réguliers, dans un même lieu. C'est le cas, par exemple, de la relation entre Amadou Fall Ba et le directeur de la salle culturelle Muffathalle à Munich. Cet acteur se situe à l'intersection entre plusieurs réseaux translocaux qu'il peut choisir de maintenir séparés ou qu'il peut mettre en relation, en jouant le rôle de courtier.

Ces exemples indiquent la façon dont certaines mobilités impactent profondément l'organisation de la scène rap au Sénégal, en tant que ressources autour desquelles se confrontent ses acteur.trice.s, notamment pour « gagner leur vie ». Ces acteur.trice.s mobiles ont construit leurs carrières sur la mobilité à partir de la structure des contraintes et des opportunités par leur appartenance à la scène du rap galsen et sont dans la position de devoir effectuer des arbitrages constants entre leur mobilité et l'ancrage dans la scène rap au Sénégal. Tandis que la mobilité leur permet de gagner leur vie et d'atteindre et de consolider un certain statut social, une certaine permanence au Sénégal est

nécessaire pour conserver des liens avec les réseaux de la scène rap, illustrant ainsi comment mobilité et immobilité sont finalement les deux phases d'une même dynamique (Dahinden 2009).

L'étude de ces acteurs mobiles a permis de relever l'existence de rapports de pouvoir et d'inégalités sociales. Cependant, l'expression de ces rapports de pouvoir ne saurait se restreindre à la distinction entre dominants, d'un côté, et dominés, de l'autre, par l'intermédiaire de ressorts de domination par lesquels les dominants visent à exclure les dominés de certaines opportunités. Dans la lignée de l'ambivalence entre solidarité et conflits au sein de la scène rap sénégalaise, les acteurs pourvus des possibilités de mobilité n'hésitent pas, s'il est en leur pouvoir, à en faire profiter ceux qui en sont dépourvus. Cependant, la redistribution des possibilités de mobilité dépend de la structure des positions sociales. Pour Amadou Fall Ba, par exemple, donner l'opportunité à un artiste de se produire à l'étranger pour qu'en fin de compte, cet artiste ne délivre pas une prestation de qualité, ou profite de cette opportunité pour rester à l'étranger, c'est prendre le risque que sa crédibilité et sa fiabilité soient remises en question. Or, la poursuite des activités du directeur de festival dépend de la confiance que ses partenaires, notamment les agences de coopération, lui portent. Ces acteurs se situent donc, en partie grâce à leurs mobilités, au cœur de processus de distribution de pouvoir, tout comme ils ont pu accéder à cette mobilité grâce à leurs positions centrales dans les réseaux du rap sénégalais.

Par ailleurs, toutes les personnes interrogées dans le cadre de cette recherche sont « mobiles » ou l'ont été d'une façon ou l'autre, si ce n'est par le déplacement physique à l'échelle urbaine, régionale, nationale, africaine ou internationale, du moins par le recours à l'imaginaire. Si les mobilités internationales sur lesquelles je me suis concentrée sont porteuses d'enjeux particuliers, elles entrent aussi en continuité avec d'autres mobilités, internes, des « régions » du Sénégal à la capitale dakaroise puis de la capitale vers l'international et/ou de retour vers les « régions » et la ruralité, ou encore la mobilité qui caractérise les activités quotidiennes d'artistes qui doivent se mouvoir sans cesse entre les lieux de production et les lieux de performance à Dakar.

Cependant, toutes ses mobilités ne se valent pas, car elles sont ancrées dans les représentations hiérarchisées du mouvement, et des espaces traversés. Dans cette configuration, les obstacles à la mobilité et les désirs non concrétisés d'exportation internationales, ou autrement dit l'immobilité, font partie du quotidien de la plupart des acteur.trice.s du rap sénégalais. Pour ces « immobiles », la migration, qu'elle soit documentée ou non, peut représenter la façon la plus accessible de concrétiser ce désir d'« exportation », en envisageant le fait de vivre en dehors du Sénégal, comme une possibilité de continuer son activité artistique dans de meilleures conditions.

Or, à la lumière des artistes en migration envisagés dans ce travail, la migration constitue un défi pour la continuité de la pratique artistique et le maintien du statut d'artiste rap galsen. À partir des exemples de Wagëblë, Pul Art Bi, Goormak, One Pac, Neega Mass et Gladiat'Or, j'ai voulu mettre en lumière les différentes circonstances par lesquelles des artistes de rap sénégalais sont amenés à migrer ainsi que les défis que cela représente pour la continuation de leurs carrières artistiques. Les trois stratégies que j'ai explorées pour faire face à ces défis, que j'ai appelés cosmopolitisme, intégration locale et transnationalisme renvoient à trois projections différentes dans la localité, qui varient selon les ressources des artistes et visent à répondre à la fois aux besoins de débouchés économiques pour les artistes (notamment vis-à-vis de la question du public ciblé par leur musique) et à la tension posée par les liens entre musique et localité. Ces artistes en migration sont ainsi confrontés à une perte de crédibilité. L'absence physique des artistes sur place induit l'oubli du public et la perte des relations interpersonnelles qui leur permettraient d'organiser des événements au Sénégal et de promouvoir leurs projets musicaux dans les médias. Finalement, les difficultés mentionnées par Gladiat'Or au sujet de l'intransigeance du public et des acteur.trice.s de la scène, vis-à-vis des artistes migrants, ainsi que la

difficulté à faire entendre les expériences de vie vécues par les artistes dans les pays d'accueil, questionne la place de l'artiste de rap en migration sur la scène rap au travers des représentations du migrant dans la société sénégalaise. Les récits de retour au pays des artistes Matador et de Simon renforcent la vision du retour comme aboutissement de l'expérience migratoire et du rôle du migrant, et du rappeur, dans le « développement » du pays. Dans le premier cas, le migrant se trouve être le gardien de l'Illusion de l'Ailleurs comme horizon meilleur, dans le deuxième cas, la migration est ce qui permet de « faire grandir » les deux artistes, un processus consacré par le retour au Sénégal. Pour ceux dont l'expérience migratoire, et le retour, ne se justifient pas par la réussite, l'expérience migratoire devient une « source d'altérisation et d'exclusion entre de supposés “vrais” et de supposés “faux” » (Timera 2014 : 47). Cette mise au ban des artistes de rap ayant migré, hors de la scène, induite notamment par la caractérisation du rap sous le prisme de l'engagement, rentre en contradiction avec l'idéal de l'« exportation » et l'importance des mobilités dans les stratégies professionnelles d'un nombre croissant d'artistes, occultant dans ce sillage les intenses désirs de migrer existant parmi les acteurs de la scène et les rapports ambivalents entretenus vis-à-vis d'un Occident à la fois critiqué et admiré.

La considération dans un même travail de la diversité des (im)mobilités et de leurs articulations n'a été possible que grâce au regard porté sur des pratiques spécifiques. Parler de phénomènes migratoires à partir de la pratique musicale, c'est parler d'un collectif qui « fait » quelque chose plutôt que d'un collectif qui « est ». Partant d'un groupe défini par une activité commune plutôt que par un statut migratoire m'a ainsi permis de prendre en compte les multiples mobilités de différentes catégories de participant.e.s à la « scène » rap (artistes, producteurs, promoteurs, DJ, etc.), sans exclure celle des objets, des technologies et des images, qui traversent la production et la performance de la musique rap sénégalaise. Par la pratique musicale, les pratiques transnationales et translocales peuvent de même être saisies au-delà de la manifestation d'appartenances nationales et religieuses, qui dominent l'étude du transnationalisme sénégalais, tout en reflétant les mêmes dynamiques (transferts économiques et sociaux, transnationalisme politique, économique, religieux). Par ailleurs, l'accent sur les immobilités permet de jeter un regard nouveau sur les processus d'appropriation de la pratique du rap, souvent abordé du point de vue de la façon dont une forme « globale » est transformée par le contexte « local ». Or, il y a bien longtemps que ces processus d'appropriation se sont affirmés et ont été transformés par différentes générations d'artistes. Ceci conduit d'autre part à distinguer entre des artistes qui auraient « localisé » le rap et ceux qui ne feraient qu'imiter les tendances du moment, entre ceux qui seraient « libérés » des forces de la globalisation et ceux qui en seraient en quelque sorte « les prisonniers », incapables de s'en défaire et de trouver leur propre style. Comme il est apparu de mon travail, autant « le local » que « le global » peuvent apparaître comme des carcans auxquels doit se plier l'artiste.

Le titre de cette thèse, « ce n'est pas le hip-hop qui nous fait voyager, c'est nous qui faisons voyager le hip-hop », a été inspiré par la désapprobation suscitée par une de mes remarques selon laquelle « le rap permet de voyager ». En effet, si la pratique de la musique rap sénégalaise a suscité des mobilités, l'analyse ne peut se contenter de les considérer comme une autre illustration de la façon dont la mobilité est intégrante à la vie professionnelle des artistes et des professionnels de la culture. D'autre part, elle nous invite à voir au-delà de la figure de l'« artiste migrant », dont la musique est une ressource mise au service de son objectif de migration. En effet, derrière ces (im)mobilités, il y a d'abord des individus qui d'une manière ou d'une autre tentent de « faire voyager » leur musique, et qui y réussissent plus ou moins selon la position qu'ils occupent sur la scène du rap galsen, leurs ressources et leurs stratégies. Par ailleurs, si ces artistes cherchent à voyager, c'est aussi dans un

objectif de reconnaissance de leur musique et de leur statut d'artiste. Les acteur.trice.s du rap sénégalais, à partir de leurs différentes expériences de mobilités, qu'elles soient concrètes ou virtuelles, ont contribué à modifier la pratique du rap au Sénégal, par la création et l'amélioration de studios, par la création de structures, par l'acquisition d'un savoir-faire, etc. Autrement dit, les pratiques de ces acteur.trice.s ne sont plus simplement l'illustration de la façon dont le hip-hop a voyagé par-delà les frontières à partir des Etats-Unis, ils sont aussi l'exemple de la façon dont ils font à leur tour « voyager » le hip-hop, en participant à la circulation des valeurs et des pratiques rattachées à cette culture.

Le décentrement par la pratique musicale m'a aussi permis de saisir la diversité des lieux d'action ou d'identification à l'origine de pratiques translocales. Car le local ici n'est uniquement question des espaces locaux comme la ville ou le quartier dans lequel est inséré l'acteur.trice de ces pratiques. Il y est en effet question plus précisément des lieux de la scène, rattachés à la production et à la performance de la musique rap, notamment par l'évènement. Ces lieux n'existent alors, en tant qu'espaces de la scène, qu'à travers l'investissement des acteur.trice.s du rap dans ces espaces. C'est de cette manière que peut surgir l'idée de « scène musicale translocale » comme manière de résoudre l'apparent paradoxe entre la définition d'une scène en rapport à une localité territorialisée et la croissante transnationalisation des processus de production et de réception de la musique, permettant à une musique qui fait référence à une localité particulière d'être produite en dehors de ce territoire et de susciter des sentiments d'appartenance par-delà les frontières.

Pour conclure, ce travail est sans nul doute imparfait sur une série d'aspects. Néanmoins, à la fin de ce travail, j'ai principalement deux regrets.

Le premier regret appelle une remarque au sujet de la difficulté de traiter de la mobilité en regard de la migration. J'ai constaté qu'il était très difficile de parler de mobilité avec des acteur.trice.s très mobiles. Pour ces personnes, la mobilité est devenue une partie intégrante de leur routine de vie et donne difficilement lieu à un discours spontané, si ce n'est sur les conditions de la mobilité en elle-même. Je n'aurais sans doute pas pu avoir accès à ses vécus si je n'avais moi-même été mobile pour rencontrer les personnes en situation de mobilité. En revanche, les personnes en situation de migration sont régulièrement amenées à revenir sur cette expérience en ce qu'elle est posée comme fondatrice de leur expérience. Reconstituer les trajectoires migratoires des acteur.trice.s mobiles et des acteur.trice.s en migration ne renvoie donc pas au même travail d'explicitation. C'est sans doute une des raisons parmi d'autres pour lesquelles migration et mobilité ne sont encore que rarement étudiées ensemble. Une des limites de mon travail est donc de ne pas avoir mis en place d'autres méthodologies de récolte de données, à même de recueillir le vécu de mes interlocuteur.trice.s sur leurs expériences de mobilité. La méthodologie des cartes mentales pour reconstituer les récits de vie aurait par exemple été une piste à explorer. L'application de ces méthodologies aurait cependant été difficile à mettre en place dans le contexte des entretiens, qui donnaient lieu à de multiples interruptions (appels téléphoniques, visites, repas, prières) et auraient exigé d'extraire mes interlocuteur.trice.s de leur contexte social et de leur emploi du temps chargé.

À la lumière de cette expérience, il me semble que les chercheurs en migration doivent s'atteler au développement d'outils méthodologiques pour saisir les expériences d'hypermobilité sans forcément, face à la difficulté d'être toujours « au bon moment au bon endroit » (Gallo 2012), être eux-mêmes mobiles. Les outils méthodologiques pour répondre à la critique du nationalisme méthodologique doivent encore être perfectionnés pour être mieux à même de saisir les dynamiques de mobilité.

Je partage sans doute mon deuxième regret avec l'ensemble des doctorants qui défendent leur

thèse de doctorat : celui de devoir finir la thèse et de devoir mettre fin aux relations avec l'univers exploré pendant des années. À l'heure où j'écris ces lignes, mon dernier séjour au Sénégal date de 6 mois. Je suis revenue sur le terrain sénégalais, après une longue absence, pour informer mes contacts de ma progression et les saluer une dernière fois. J'ai aussi appris beaucoup de choses nouvelles durant ce dernier séjour, rencontré de nouvelles personnes et tissé de nouveaux liens prometteurs pour l'avenir. Mais j'ai aussi dû répéter de nombreuses fois lors de ce séjour, autant pour mes interlocuteur.trice.s que pour moi-même : « c'est très intéressant, mais j'ai fini mon travail ». S'intéresser au rap sénégalais c'est le chantier d'une vie !

D'intéressantes perspectives s'ouvrent pour l'avenir concernant l'étude du rap sénégalais. En premier lieu, je partage, avec le sociologue Abdoulaye Niang, et en partie grâce à lui, un intérêt pour le développement du panafricanisme dans le rap sénégalais. J'ai indiqué la façon dont la mobilité de certains acteurs devenait de plus en plus intra-africaine. D'autre part, la collaboration des membres du mouvement y'en a marre avec les membres du Filimbi en RDC et du balai citoyen au Burkina Faso permettent d'envisager l'édification de mouvements citoyens translocaux africains.

En deuxième lieu, la nouvelle visibilité des appartenances africaines dans le rap, notamment de la part de rappeurs européens décrits comme « issus de la migration » africaine, ou qui, tout au moins, revendiquent des appartenances plurielles, permet d'entrevoir la multiplication de collaborations artistiques entre rappeurs africains et rappeurs d'origine africaine installés à l'étranger. Au sujet de la nouvelle popularité des artistes nigériens de culture urbaine, un journaliste du quotidien *The Guardian* écrivait : « But If Africa created black America, black America created hip-hop, and American hip-hop created African hip-hop, what is really interesting is that now African hip-hop is recreating America » (Hirsch 2012: en ligne). Autrement dit, les artistes du continent africain, aujourd'hui situés en périphérie de l'industrie musicale mondiale, et plus généralement des centres de la globalisation culturelle, pourraient bien, bientôt, imposer l'Afrique comme l'un de ses centres. Et, peut-être, alors, que les flux de mobilité s'inverseraient.

Finalement, il serait intéressant de poursuivre l'analyse des collaborations entre acteur.trice.s de la scène rap au Sénégal et autorités locales. Peut-on parler d'un processus d'institutionnalisation du rap sénégalais ? Il est lieu de se demander si la reconnaissance du rôle du rap par les autorités, symbolisant la reconnaissance des artistes rap au niveau local, ne va pas modifier la manière dont certain.e.s de ses acteur.trice.s placent leurs espoirs de réussite dans l'« exportation ».

# Médiagraphie

## Bibliographie

- Aarmo, Margaret. 1999. "How Homosexuality Became 'Un-African': The Case of Zimbabwe". In Blackwood E. et S. Wieringa (Eds.) *Female Desires: Same-Sex Relations and Transgender Practices Across Cultures*. New York: Columbia University Press: 225-80.
- Abderrezak, Hakim. 2016. *Ex-Centric Migrations: Europe and the Maghreb in Mediterranean Cinema, Literature, and Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Abdullah, Zain. 2009a. "African 'Soul Brothers' in the Hood: Immigration, Islam, and the Black Encounter". *Anthropological Quarterly* 82 (1): 37-62.
- . 2009b. "Sufis on Parade: The Performance of Black, African and Muslim Identities". *Journal of the American Academy of Religion* 77 (2): 199-237.
- Abrahams, Nannette. 2013. "Euroscapes in Senegal Seen through the Lense of the Hip Hop Movement". *L'Espace politique. Revue en ligne de Géographie politique et de Géopolitique* 19 (janvier). [En ligne], mis en ligne le 8 avril 2013, consulté le 30 décembre 2015. <https://doi.org/10.4000/espacepolitique.2584>.
- Abu-Lughod, Lila. 1990. "The Romance of Resistance: Tracing Transformations of Power Through Bedouin Women". *American Ethnologist* 17 (1): 41-55.
- Adelkhah, Fariba, et Jean-François Bayart. 2016. « Introduction : pour une anthropologie politique du voyage ». In *Voyages du développement : émigration, commerce, exil*. Paris : Editions Karthala: 5-29.
- Adey, Peter. 2006. "If Mobility is Everything Then it is Nothing: Towards a Relational Politics of (Im)mobilities". *Mobilities* 1 (1): 75-94.
- Adorno, Theodor W. 2010. *Introduction à la sociologie de la musique*. Édition revue et augmentée. Genève : Contrechamps Éditions.
- . 1991. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge.
- Aguilar, John L. 1981. "Insider Research. An Ethnography of a Debate". In Messerschmidt D.A. (Ed.) *Anthropologists at Home in North America: Methods and Issues in the study of One's Own Society*. Cambridge: Cambridge University Press: 255-82.
- Aidi, Hisham. 2011. "The Grand (hip-hop) Chessboard: Race, Rap and Raison d'état". *Middle East Report* 260: 25-39.
- . 2014. *Rebel Music: Race, Empire, and the New Muslim Youth Culture*. 1st Edition edition. New York: Pantheon.
- Alim, Samy H. 2005. "A Ne'w Re'se'arch Age'nda: Exploring the Transglobal Hip Hop Umma". In Lawrence Bruce B. et Miriam Cooke (Eds.) *Muslim Networks: From Hajj to Hip Hop*. Chapel Hill: University of North Carolina Press: 264-74.
- . 2009. "Translocal Style Communities: Hip Hop Youth as Cultural Theorists of Style, Language, and Globalization". *Pragmatics* 19 (1): 103-27.
- Alim, Samy H., et Alastair Pennycook. 2007. "Glocal Linguistic Flows: hip-hop Culture(s), Identities, and the Politics of Language Education". *Journal of Language, Identity & Education* 6 (2): 89-100.
- Almihat-Szary, Anne-Laure, Sophie Louargant, Kirsten Koop, Guy Saez, et Xavier Landabidea Urristi. 2010. "Artists Moving and Learning. A comparative study on artistic mobility". Bruxelles : Commission européenne.

- Amico, Marta, et Altaïr Despres. 2016. « Migrer à contre-courant ». *Cahiers d'études africaines*, 221 : 367-88.
- Amselle, Jean-Loup. 1998. « Le multiculturalisme à la française ou l'exclusion positive ». *Histoire et Anthropologie* 17 : 13-18.
- . 2000. « La globalisation : “grand partage” ou mauvais cadrage ? » *L'Homme* 156 : 207-25.
- . 2005. *Branchements : Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion.
- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Revised edition. London; New York: Verso.
- Andrieu, Sarah. 2007. « La mise en spectacle de l'identité nationale ». *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, Hors-série : 89-103.
- . 2012. « Artistes en mouvement : Styles de vie de chorégraphes burkinabés ». *Cahiers d'ethnomusicologie* 25 : 55-74.
- Andrieu, Sarah, et Emmanuelle Olivier. 2017. *Création artistique et imaginaires de la globalisation*. Paris : Hermann.
- ANDS. 2018. « Situation économique et sociale du Sénégal en 2015 ». Dakar, Sénégal : Agence Nationale de la Démographie et de la Statistique.
- Aparicio, Frances R., et Candida F. Jàquez. 2003. *Musical Migrations – Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. New York: Palgrave Macmillan U.S.
- Appadurai, Arjun. (1996) 2010. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. 10th print. Public worlds 1. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Appert, Catherine. 2012. *Modernity, Remixed: Music as Memory in rap galsen*. PhD. Ethnomusicology, Los Angeles: University of California.
- . 2016. “Locating Hip Hop Origins: Popular Music and Tradition in Senegal”. *Africa* 86 (02): 237–62.
- Apprill, Christophe. 2015. « One step beyond. La danse ne circule pas comme la musique ». *Géographie et cultures* 96 : 131-50.
- Armstrong, Edward G. 2001. “Gangsta Misogyny: A Content Analysis of the Portrayals of Violence against Women in Rap Music, 1987–1993”. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture* 8 (2): 96-126.
- Armstrong, Victoria. 2005. « Techno, Identité, Corps : Les expériences féminines dans la dance music ». *Mouvements* 5 (42) : 32-42.
- Arom, Simha, et Denis Constant Martin. 2015. *L'enquête en Ethnomusicologie. Préparation, terrain, analyse*. MusicologieS. Paris: VRIN.
- Askew, Kelly. 2002. *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago: University of Chicago Press.
- Aterianus-Owanga, Alice. 2011a. « Rap et démocratie dans le Gabon contemporain : Les stratégies musicales d'invention du politique ». *Emulations* 9: 43-55.
- . 2011 b. ““Une minute de science”, ou comment la chanson rap “réafricanise” les savoirs au Gabon”. Communication d'un atelier présenté au 1er congrès de l'Association de l'ethnologie et de l'anthropologie (Afea), Paris, septembre 21.
- . 2012. « “L'émergence n'aime pas les femmes !” Hétérosexisme, rumeurs et imaginaires du pouvoir dans le rap gabonais ». *Politique Africaine* 2 (126) : 49-68.
- . 2013. « Un rap “incliné sur la force” : La fabrique de la masculinité sur la scène rap librevilloise ». *Cahiers d'Études africaines* 1 (209-210) : 143-72.

- . 2014a. « “Gaboma”, “Kainfri” et “Afropéen”. Circulation, création et transformation des catégories identitaires dans le hip-hop gabonais ». *Cahiers d'études africaines*, 216 : 945-74.
- . 2014 b. « “Percer” sur la Toile ». *Anthrovision. Vaneasa Online Journal*, 2.1. [En ligne], mis en ligne le 29 juillet 2014, consulté le 16 novembre 2015. <https://doi.org/10.4000/anthrovision.991>.
- . 2016. « “Tu t’en es pris à la mauvaise go !” Transgresser les normes de genre sur les scènes rap du Gabon ». *Ethnologie française* 161 : 45-58.
- . 2017. « Rap Studies in Africa. Revue analytique de la littérature sur le rap en Afrique depuis les années 2000 ». *Volume ! La revue des musiques populaires* 14 (1) : 7-22.
- . 2018. « Le sabar en migration, cosmopolitisme ou nationalisme transnational ? » Communication d’une conférence présentée à la conférence annuelle de l’Association pour l’Anthropologie du Développement (APAD), Roskilde, Danemark, mai 23.
- Aterianus-Owanga, Alice, et Sophie Moulard. 2016. « Cherchez le politique... Polyphonies, agencité et stratégies du rap en Afrique ». *Politique africaine* 141 : 5-25.
- Aterianus-Owanga, Alice et Sandrine Musso. 2017. « Introduction. Anthropologie et Migrations : Mises En Perspective ». *Lectures anthropologiques* 3 [En ligne], mise en ligne le 29 décembre 2017, consulté le 8 février 2018. <http://lecturesanthropologiques.fr/lodel/lecturesanthropologiques/index.php?id=578>.
- Aubert, Laurent. 2005. *Musiques migrantes : de l’exil à la consécration*. Tabou 2. Genève : MEG : In folio.
- Audrain, Xavier. 2004. « Du “ndigël” avorté au Parti de la vérité ». *Politique africaine* 4 (96) : 99-118.
- Auzanneau, Michelle. 2001. « Identités africaines : le rap comme lieu d’expression ». *Cahiers d'études africaines* 41 (163-164) : 711-34.
- Auzanneau, Michelle, Margaret Bento, et Vincent Fayolle. 2002. « De la diversité lexicale dans le rap au Gabon et au Sénégal ». *La linguistique* 38 (1) : 69-98.
- Awenengo-Dalberto, Séverine. 2011. « Sénégal : les nouvelles formes de mobilisations de la jeunesse ». *Les carnets du CAP* 15 : 37-65.
- Awondo, Patrick, et Jean-Marcellin Manga. 2016. « “Devenir rappeur engagé” : l’émergence controversée du rap dans l’espace public camerounais ». *Politique africaine* 141 : 123-45.
- Azam, Martine, et Ainhoa de Federico. 2016. « Sociologie de l’art et analyse des réseaux sociaux ». *Sociologie de l’Art* OPuS 1 (25-26) : 13-36.
- Ba, Mamadou. 2016. « Dakar, du mouvement Set Setal à Y’en a marre (1989-2012) ». *Itinéraires* 1. [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 13 décembre 2016. <http://itineraires.revues.org/3335>
- Babou, Cheikh Anta. 2002. “Brotherhood Solidarity, Education and Migration: The Role of the Dahiras among the Murid Muslim Community of New York”. *African Affairs* 101 (403): 151- 70.
- Babou, Cheikh Anta Mbacké. 2007. *Fighting the Greater Jihad: Amadu Bamba and the Founding of the Muridiyya of Senegal, 1853–1913*. Athens: Ohio University Press.
- Bacqué, Marie-Hélène, et Sylvie Fol. 2005. « Ségrégation et politiques de mixité sociale aux États-Unis ». *Informations sociales* 125 : 82-93.
- Badie, Bertrand, Rony Brauman, Emmanuel Decaux, Guillaume Devin, et Catherine Wihtol de Wenden. 2008. *Pour un autre regard sur les migrations*. Paris : La Découverte.
- Baily, John, et Michael Collyer. 2006. “Introduction: Music and Migration”. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 32 (2): 167-82.



- Baker, Geoffrey. 2005. “¡ Hip hop, revolución! Nationalizing rap in Cuba”. *Ethnomusicology* 49 (3): 368- 402.
- Bakewell, Oliver. 2008. “‘Keeping Them in Their Place’: The Ambivalent Relationship between Development and Migration in Africa”. *Third World Quarterly* 29 (7): 1341-58.
- Balaji, Murali. 2010. “‘Vixen Resistin’: Redefining Black Womanhood in hip-hop Music Videos”. *Journal of Black Studies* 41 (1): 5-20.
- Balandier George. 1965. « Problématique des classes sociales en Afrique noire ». *Cahiers internationaux de sociologie* 38 : 131-42.
- Bamba Sall, Abdoulaye. 2015. « Touba approuve la sanction infligée à Charlie Hebdo ». *L’Observateur*, 17 janvier 2015.
- Banégas, Richard, et Jean-Pierre Warnier. 2001. « Introduction au thème : nouvelles figures de la réussite et du pouvoir ». *Politique Africaine* 2 (62) : 5-23.
- Barnes, John A. 1954. “Class and committees in a norwegian island parish”. *Human Relations* 7: 39-58.
- Barth, Fredrik. 1998. *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Long Grove, Illinois: Waveland Press.
- Barthélemy, Fabien, et Camille Boichot. 2014. « Entre mouvement et ancrages : les spatialités d’artistes mobiles ». *Belgeo. Revue belge de géographie* 3 [En ligne], mis en ligne le 16 juin 2015, consulté le 16 avril 2018. <https://doi.org/10.4000/belgeo.13317>.
- Basch, Linda, Nina Glick-Schiller, et Cristina Szanton Blanc. 1994. *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized National-States*. Basel: Gordon and Breach.
- Basu, Dipannitu, et Sidney J. Lemelle, éd. 2006. *The Vinyl Ain’t Final: Hip Hop and the Globalization of Black Popular Culture*. London: Pluto Press.
- Bauman, Richard. 1984. *Verbal art as performance*. Long Grove, Illinois: Waveland Press.
- Baumgardt, Ursula, et Jean Derive. 2008. *Littératures orales africaines : Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris : Karthala.
- Bava, Sophie. 2003. « De la “baraka aux affaires” : éthos économique-religieux et transnationalité chez les migrants sénégalais mourides ». *Revue européenne des Migrations internationales* 19 (2) : 69-84.
- Bayart, Jean-François. 1981. « Le politique par le bas en Afrique noire. Questions de méthode ». *Politique Africaine* 1 : 53-82.
- . 1999. « L’Afrique dans le monde : une histoire d’extraversion ». *Critique internationale* 5 (1) : 97-120.
- . 2006. *L’État en Afrique : La politique du ventre*. Paris : Fayard.
- Bayart, Jean-François, Achille Mbembé, et Comi Toulabor. 1992. *Le politique par le bas en Afrique noire : contributions à une problématique de la démocratie*. Les Afriques. Paris : Karthala.
- Bazenguissa-Ganga, Rémy. 2009. « Au-delà de l’Atlantique noir, les Afriques des banlieues “mondialisées” ». In Agudelo, C., Boidin C. et L. Sansone (dir.) *Autour de l’ « Atlantique noir »*. *Une polyphonie de perspectives*. Paris : Éditions de l’Institut des hautes études de l’Amérique latine : 133-51.
- Bazin, Hugues. 2001. *La culture hip-hop*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Beauvoir, Simone de. 1986. *Le deuxième sexe, tome 1 : Les faits et les mythes*. Paris : Gallimard.
- Beck, Ulrich, et Natan Sznaider. 2006. “Unpacking Cosmopolitanism for the Social Sciences: A Research Agenda”. *The British Journal of Sociology* 57 (1): 1- 23.

- Becker, Howard S. 1985. « Les entrepreneurs de morale ». In *Outsiders: études de sociologie de la déviance*. Paris : Editions Métailié : 171-88.
- . 2006. « Sur le concept d'engagement ». *SociologieS*. <http://sociologies.revues.org/642>.
- . (1984) 2008. *Art Worlds*. Berkeley : University of California Press.
- Bender, Wolfgang. 2007. « Le hip-hop au Kenya : créateur d'identité ou “nouvelle musique nationale” ? L'exemple d' “Unbwogable” de GidiGidiMajiMaji ’ ». *Cahiers d'ethnomusicologie* 20 : 107-31.
- Benga, Ndiouga A. 2001. « Entre Jérusalem et Babylone : jeunes et espace public à Dakar ». *Autrepart*, n° 18 : 169-78.
- . 2002. « Dakar et ses tempos Significations et enjeux de la musique urbaine moderne (c.1960-années 1990) ». In Diop M. C. (dir) *Le Sénégal contemporain*. Paris : KARTHALA éditions : 289-308.
- . 2010. « Mise en scène de la culture et espace public au Sénégal ». *Africa Development* 35 (4): 237-60.
- Bennett, Andy. 1999. “Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste”. *Sociology* 33 (3): 599-617.
- . 2001. *Cultures of Popular Music*. Open University Press. Buckingham; Philadelphia: Open University Press.
- Bennett, Andy, et Richard A. Peterson. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville : Vanderbilt University Press.
- Bensa, Alban, et Eric Fassin. 2002. « Les sciences sociales face à l'évènement ». *Terrain* 38: 5-20.
- Berry, Venice T. 1994. “The Conflicting Nature of Female Images in Rap Music”. In Cook Susan C. et Judy S. Tsou (éds) *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*. Champaign: University of Illinois Press: 183–201.
- Bertoncello, Brigitte, et Sylvie Bredeloup. 2000. « Commerce africain, réseaux transnationaux et société locale ». *Hommes et migrations. Dossier Marseille. Carrefour d'Afrique* 1224 : 5-21.
- Béru, Laurent. 2009. « Le rap français, un produit musical postcolonial ? » *Volume !* 6 (1-2) : 61-79.
- Besson, Roger, Raffaele Poli, et Loïc Ravenel. 2010. « Comprendre les mécanismes des migrations “glo-balles” africaines, Understanding the Mechanisms of African “Glo-ball” Migration ». *Afrique contemporaine* 233 : 63-76.
- Biaya, Tsikala Kayembe. 2000. « Jeunes et culture de la rue en Afrique urbaine ». *Politique Africaine* 4 (80) : 12-31.
- . 2001. « Les plaisirs de la ville : Masculinité, sexualité et féminité à Dakar (1997-2000) ». *African Studies Review* 44 (2): 71- 85.
- Biddle, Ian. 2012. *Music and Identity Politics*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Bierschenk, Thomas, Jean-Pierre Chauveau et Jean-Pierre Olivier de Sardan. 2000. « Introduction : les courtiers entre développement et Etat », in *Courtiers en développement : les villages africains en quête de projets*. Paris: Karthala.
- Bigenho, Michelle. 2008. “Why I’m Not an Ethnomusicologist: A View from Anthropology”. In Stobert H. (éd) *The New (Ethno)Musicologies*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press: 28–39.
- Bilger, Veronika, et Albert Kraler. 2005. “Introduction: African migrations. Historical perspectives and contemporary dynamics”. *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien* 8: 5- 21.
- Blanchard, Pascal, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Dominic Thomas, Christelle Taraud, Leïla Slimani, Achille Mbembe et Jacques Martial. 2018. *Sexe, race & colonies*. Paris: La Découverte.

- Bocandé, Ute G. 2015. « Attentat auf Charlie Hebdo: Reaktionen in Senegal Von der Verurteilung des Terrorismus zur Reflexion über Verantwortung von Medien und Politik ». Konrad-Adenauer-Stiftung.
- Boetsch, Gilles et Éric Savarese. 1999. « Le corps de l'Africaine. Érotisation et inversion ». *Cahiers d'Études africaines* 39 (153): 123-144.
- Boissevain, Jeremy. 1974. *Friends of Friends: Networks, Manipulators and Coalitions*. Oxford : Basil Blackwell.
- Boltanski, Luc, et Ève Chiapello. 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard.
- Bonacci, Giulia. 2009. « Repatriation dub, le retour en Éthiopie et l'Atlantique noir ». In Agudelo, C., Boidin C. et L. Sansone (dir.) *Autour de l' « Atlantique noir »*. Une polyphonie de perspectives. Paris : Éditions de l'Institut des hautes études de l'Amérique latine : 83-95.
- Bottero, W., et N. Crossley. 2011. "Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations". *Cultural Sociology* 5 (1): 99–119.
- Bourdeau, Philippe. 2009. « Les Rolling Stones en tournées ». *La Géographie* 6 (1533) : 84-7.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de minuit.
- . 1991. « Le champ littéraire ». Actes de la Recherche en Sciences Sociales 89 (1): 3-46.
- . 1992. *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Seuil. Paris : Seuil.
- . 2002. *Questions de sociologie*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Bredeloup, Sylvie. 2007. *La Diam'spora du Fleuve Sénégal. Sociologie des migrations africaines*. Toulouse ; Paris : Presses Universitaires du Mirail ; IRD.
- . 2008. « L'aventurier, une figure de la migration africaine ». *Cahiers internationaux de sociologie* 125 : 281-306.
- Breton, Éric le. 2005. *Bouger pour s'en sortir — Mobilité quotidienne et intégration sociale*. Paris : Armand Colin.
- Bribosia, Emmanuelle, et Andrea Rea. 2002. *Les nouvelles migrations : un enjeu européen*. Bruxelles : Éditions Complexe.
- Broqua, Christophe. 2017. « Góor-jigéen : la resignification négative d'une catégorie entre genre et sexualité (Sénégal) ». *Socio. La nouvelle revue des sciences sociales* 9 : 163-83.
- Brubaker, Rogers. 2002. « Ethnicity Without Groups ». *Archives européennes de Sociologie* XLIII (2) : 163-89.
- Bruzzo, Virginia Tiziana, Papa Demba Fall, Serigne Mansour Tall, Cheikh Gueye, et Mamadou Moustapha Diagne. 2006. *Le milieu sénégalais et l'Action transnationale des Migrants*. Roma : CESPI (Centro Studi di Politica Internazionale).
- Bryson, Devin. 2014. "The Rise of a New Senegalese Cultural Philosophy?". *African Studies Quarterly* 14 (3): 33-56.
- Buscatto, Marie. 2008a. "Attempting, Returning, Staying: Three Challenges of Female Jazz Instrumentalists". *Travail, genre et sociétés* 1 (19) : 87-108.
- . 2008 b. « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique ». *Ethnologie française* 38 (1) : 5-13.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
- Calogirou, Claire. 2005. « Réflexions autour des Cultures urbaines ». *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues* 102-103 : 263-82.
- Canut, Cécile, et Alioune Sow. 2014. « Les voix de la migration. Discours, récits et productions artistiques ». *Cahiers d'études africaines*, 213-214 : 9-25.

- Capone, Stefania. 2004. « À propos des notions de globalisation et de transnationalisation ». *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines* 51 : 9-22.
- Capps, Randy, Kristen McCabe, et Michael Fix. 2011. *New Streams: Black African Migration to the United States*. Paper. Washington: Migration Policy institute.
- Cassarino, Jean-Pierre. 2004. "Theorising Return Migration: The Conceptual Approach to Return Migrants Revisited". *International Journal on Multicultural Societies* 6 (2): 253- 79.
- Castellotti, Véronique, et Emmanuelle Huver. 2012. « Mobilités et circulations académiques : dynamiques, catégorisations, évaluations ou : "Bougez, il en restera toujours quelque chose" ». [En ligne], mis en ligne le 12 novembre 2017, consulté le 4 juillet 2018. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01633253>.
- Catarino, Christine, et Mirjana Morokvasic. 2005. « Femmes, genre, migration et mobilités ». *Revue européenne des migrations internationales* 21 (1) : 7-27.
- Chang, Jeff. 2005. *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip Hop Generation*. Picador. New York: Picador.
- Charry, Eric. 2012. "A Capsule History of African Rap". In *Hip hop Africa: New African music in a globalizing world*. Bloomington: Indiana University Press: 1–26.
- Cheney, Charise. 2005. *Brothers Gonna Work It Out: Sexual Politics in the Golden Age of Rap Nationalism*. NYU Press. New York: NYU Press.
- Chivallon, Christine. 2004. *La diaspora noire des Amériques : expériences et théories à partir de la Caraïbe*. Paris : CNRS.
- Cissé, Blondin. 2008. *Confréries et communauté politique au Sénégal*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Cissé, Mamadou. 2005. « Langues, État et Société au Sénégal ». *Sudlangues : Revue électronique internationale de sciences du langage* 5 : 99-133.
- Clark, Msia Kibona, et Mickie Mwanzia Koster. 2014. *Hip Hop and Social Change in Africa: Ni Wakati*. Lanham; Boulder; New York; London: Lexington Books.
- Classen, Constance. 1997. "Foundations for an Anthropology of the Senses". *International Social Science Journal* 49 (153): 401- 12.
- Clément, Pierre-Alain. 2015. « La signification du politique dans le rap ». *Cultures & Conflits* 97: 123- 41.
- Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- Cohen, A. P. et John L. Comaroff. 1976. "The management of meaning: on the phenomenology of political transactions". In Kapferer, Bruce (ed.): *Transactions and Meanings*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues: 87-107.
- Comaroff, Jean, et John L. Comaroff. 2012. *Theory from the South: or how Euro-America is evolving towards Africa*. Boulder, Colo.: Paradigm Publishers.
- Condry, Ian. 2006. *Hip-hop Japan: Rap and the paths of cultural globalization*. Durham: Duke University Press.
- Connell, John, et Chris Gibson. 2002. *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. 1st edition. London; New York: Routledge.
- . 2004. "World Music: Deterritorializing Place and Identity". *Progress in Human Geography* 28 (3): 342- 61.
- Connell, Raewyn W. 2005. *Masculinities*. Cambridge : Polity.
- Constantini, Stéphane. 2015. « De la scène musicale aux réseaux musicalisés ». *Réseaux* 192 : 143-67.
- Coulangeon, Philippe. 2004. *Les musiciens interprètes en France : Portrait d'une profession*. Paris : La Documentation française.

- Crane, Diana. 2000. *Fashion and Its Social Agenda: class, Gender and Identity in Clothing*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cresswell, Tim. 2006. *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. London ; New York: Routledge.
- . 2010. “Towards a Politics of Mobility”. *Environment and Planning D: Society and Space* 28 (1): 17- 31.
- Cresswell, Tim, et Peter Merriman. 2011. *Geographies of Mobilities: Practices, Spaces, Subjects*. Durham: Ashgate Publishing, Ltd.
- Crossley, Nick. 2009. “The man whose web expanded: Network dynamics in Manchester’s post/punk music scene 1976–1980”. *Poetics* 37 (1): 24–49.
- Crossley, Nick, Siobhan McAndrew, et Paul Widdop. 2014. *Social Networks and Music Worlds*. London : Routledge.
- Crozat, Dominique. 2008. « Scène, musique et espaces hyper réels ». *Géocarrefour* 83 (1) : 15-23.
- Cuche, Denys. 2010. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : Éditions La Découverte.
- Cuche, Denys, Liliane Kuczynski, Anne Raulin, et Élodie Razy. 2009. « Éditorial ». *Revue européenne des migrations internationales* 25 (3) : 7-12.
- Cuomo, Anna. 2014. « Rap et Blackness au Burkina Faso. Les enjeux autour de l’accès à une reconnaissance artistique ». *Politique Africaine* 4 (136) : 41-60.
- . 2016. « Des artistes engagés au Burkina Faso ». *Afrique contemporaine* 254 : 89-103.
- Dahinden, Janine. 2009. “Migration and Mobility: Universality and Resulting Tensions”. *Universality – From Theory to Practice (25th Colloquium I of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences)*: 359-76.
- Dahou, Tarik, et Vincent Foucher. 2004. « Le Sénégal, entre changement politique et révolution passive ». *Politique africaine* 96 (4) : 5-21.
- Dakhli, Jocelyne. 2006. *Créations artistiques contemporaines en pays d’Islam : Des arts en tensions*. Paris : Editions Kimé.
- De Genova, Nick. 1995. “Gangster rap and nihilism in Black America: some questions of life and death”. *Social Text* 43: 89-132.
- Deeb, Lara. 2006. *An Enchanted Modern: Gender and Public Piety in Shi’i Lebanon*. Princeton : Princeton University Press.
- Degorce, Alice. 2016. « Discours sur les migrants de retour de Côte d’Ivoire dans le roman et la chanson burkinabés ». In Bredeloup S. et M. Zongo (dir.) *Repenser les mobilités burkinabés*, 145-74. Paris : L’Harmattan : 145-74.
- Delas, Daniel. 2006. « Regard sur la politique culturelle de Senghor (1960-1980) ». *Africultures* 2 (67) : 239-43.
- Despres, Altaïr. 2011. « Des migrations exceptionnelles ? Les « voyages » des danseurs contemporains africains ». *Genèses* 1 (82) : 120-39.
- . 2016. *Se faire contemporain*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Deve, Katya. 2017. *Expressions of Locality in Rap Music: The Sonic Geographies of Hip hop*. Thèse de doctorat, Middletown, Connecticut : Wesleyan University.
- Deveny, Thomas G. 2012. *Migration in Contemporary Hispanic Cinema*. Lanham (USA), Toronto (CAN), Plymouth (UK): Scarecrow Press.
- Diagne, Anna M., Sascha Kessler, et Christian Meyer. 2011. *Communication Wolof et société sénégalaise*. Paris : Éditions L’Harmattan.
- Diagne, Ousmane. 2013. *La montée du racisme et de la xénophobie en Europe*. Paris : L’Harmattan.

- Dial, Fatou Binetou. 2008. *Mariage et divorce à Dakar : Itinéraires féminins*. Paris : Dakar-Étoile, Sénégal : Karthala.
- Diallo, David. 2009. « La musique rap comme forme de résistance ? » *Revue de recherche en civilisation américaine* 1. [En ligne], mis en ligne le 12 mai 2009, consulté le 8 août 2018. <http://journals.openedition.org/rrca/80>
- Diawara, Mamadou. 1985. « Les recherches en histoire orale menées par un autochtone, ou l'inconvénient d'être du cru ». *Cahiers d'études africaines* 25 (97) : 5-19.
- Diawara, Manthia, et Silvia Kolbowski. 1998. « Homeboy Cosmopolitan ». *October* 83: 51- 70.
- Diédhiou, Paul. 2017. « Les intellectuels sénégalais et la question des identités ethniques au Sénégal ». *REFSICOM, L'identité dans tous ses états : 2. Catégories symboliques et enjeux sociaux*, [en ligne] mis en ligne le 13 novembre 2017, consulté le 24 November 2018. <http://www.refsicom.org/295>
- Dieng, Moda. 2015. « La contribution des jeunes à l'alternance politique au Sénégal : Le rôle de Bul faale et de y'en a marre ». *African Sociological Review* 19 (2): 75-95.
- Dimé. 2014. « De bul faale à y'en a marre. Continuités et dissonances dans les dynamiques de contestation sociopolitique et d'affirmation citoyenne chez les jeunes au Sénégal », International Conference présentée à Child and Youth Studies Program : International Conference on Youth, Social Networks and Social Movements in Africa, Tunis, 4-5 aout.
- Diminescu, Dana. 2009. « Le migrant dans un système mondial des mobilités ». In Cortès G. et Faret L. (dirs) *Les circulations transnationales : lire les turbulences migratoires contemporaines*. Paris : Armand Colin : 211-24.
- Diminescu, Dana, William Berthomière, Emmanuel Ma Mung, et Véronique Petit. 2014. « Les traces de la dispersion ». *Revue européenne des Migrations internationales* 30 (3).
- Diombéra, Mamadou. 2012. « Le tourisme sénégalais à la recherche d'une nouvelle identité ». *Téoros. Revue de recherche en tourisme* 31 (2) : 21-30.
- Diop, Awa. 2012. *Identités féminines « transgressives » au Sénégal : un rapport ambivalent à la glocalisation*. Thèse de doctorat en sociologie, Bordeaux : Bordeaux 2.
- Diop, Cheikh-Anta. 2000. *Nations nègres et culture : De l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique Noire d'aujourd'hui*. 4e édition. Paris : Editions Présence Africaine.
- Diop, Momar-Coumba et Mamadou Diouf. 1990. *Le Sénégal sous Abdou Diouf*. Paris : Karthala.
- Diop, Momar-Coumba, Mamadou Diouf, et Aminata Diaw. 2002. « Le baobab a été déraciné. L'alternance au Sénégal ». *Politique Africaine* 2 (78) : 157-79.
- Diouf, Mamadou. 2002. « Les cultures urbaines entre traditions et mondialisation ». In Diop M.-C. (dir) *Le Sénégal contemporain*. Paris : Karthala : 261-88.
- Diouf, Mbacké. 1994. *Sénégal Les Ethnies et La Nation*. Paris : L'Harmattan.
- Dirkx, Paul. « Champ », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/37-champ>, consulté le 27 novembre 2018.
- Douzet, Frederick. 2005. « Les évolutions récentes de la ségrégation aux États-Unis ». *L'Information Géographique* 69 (4) : 20-31.
- Dowdy, Michael. 2007. « Live Hip Hop, Collective Agency, and 'Acting in Concert' ». *Popular Music and Society* 30 (1): 75-91.
- Dramé, Mamadou. 2004. *Analyse linguistique et sociolinguistique de l'argot contenu dans les textes de rap au Sénégal*. Thèse de doctorat en Lettres, Dakar : Université Cheikh Anta Diop de Dakar.

- . 2005. « L’obsène pour exorciser le mal en disant l’interdit : enjeux et significations des injures employées dans le rap au Sénégal ». *Sudlangues : Revue électronique internationale de sciences du langage* 5 : 157-73.
- Dubus, Claire. 2009. « Le rap, entre lieux et réseaux : Etats-Unis, France, Tanzanie ». In Raibaud Y. (éd) *Comment la musique vient aux territoires*. Pessac : Publications de la Maison des sciences de l’homme d’Aquitaine : 141-152.
- Ducret, André. 2011. *À quoi servent les artistes ?* Terrains des Sciences sociales. Zurich : Seismo (Éditions).
- Dufoix, Stéphane. 2011. *La dispersion : une histoire des usages du mot diaspora*. Amsterdam.
- Dufournet, Hélène, Loïc Lafargue de Grangeneuve, Agathe Schvartz, et Agathe Voisin. 2007. « Art et politique sous le regard des sciences sociales ». *Terrains & travaux* 13 : 3-12.
- Durand, Alain-Philippe. 2003. *Black, Blanc, Beur: Rap Music and hip-hop Culture in the Francophone World*. Lanham ; New York [etc.]: Scarecrow.
- Durouflé, Gilles. 1988. *L’ajustement structurel en Afrique : Sénégal, Côte d’Ivoire, Madagascar*. Les Afriques. Paris : Karthala.
- Ebin, Victoria. 2008. « “Little Sénégal” contre la renaissance de Harlem : Les immigrés sénégalais et la gentrification de Harlem ». *Asylon(s)* 3 [En ligne], consulté le 19 mars 2015. <http://www.reseau-terra.eu/article712.html>.
- El-Asri, Farid. 2015. *Rythmes et voix d’islam : Une socioanthropologie d’artistes musulmans européens*. Louvain-La-Neuve : Presses universitaires de Louvain.
- Emms, et Nick Crossley. 2018. “Translocality, Network Structure, and Music Worlds: Underground Metal in the United Kingdom”. *Canadian Review of Sociology/Revue canadienne de sociologie* 55 (1) : 111-35.
- Eriksen, Thomas Hylland. 2007. *Globalization: The Key Concepts*. Oxford, UK ; New York, N.Y.: Bloomsbury Academic.
- Erlmann, Veit. 2004. *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. London: Bloomsbury Academic.
- Escafré-Dublet, Angéline. 2010. “Art, Power and Protest: Immigrants Artistic Production and Political Mobilisation in France”. *Diversities: Depicting Diversities* 12 (1): 4- 18.
- Eve, Michael. 2002. « Deux traditions d’analyse des réseaux sociaux ». *Réseaux* 115 (5) :183-212.
- Evers Rosander, Eva. 2003. “Mame Diarra Bousso – The Mourid Mother of Porokhane, Senegal”. *JENdA: A Journal of Culture and African Women Studies* 4. <https://www.africaknowledgeproject.org/index.php/jenda/article/view/82>
- Eyerman, Ron, et Andrew Jamison. 1991. *Social Movements: A Cognitive Approach*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Fal, Arame, Rosine Santos, et Jean Léonce Doneux. 1990. *Dictionnaire wolof-français*. Paris : Editions Karthala.
- Falzon, Dr Mark Anthony. 2012. *Multi-Sited Ethnography: Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research*. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd.
- Fassin, Didier, et Éric Fassin. 2006. *De la question sociale à la question raciale ?* Paris : La Découverte.
- Faure, Antoine. 2009. « “The Wire” : le fil d’Ariane sociologique de la complexité urbaine américaine ». *Nouveau Monde, Mondes nouveaux*, Images en mouvement. [En ligne], mis en ligne le 24 mars 2009, consulté le 19 juillet 2018. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/55671>

- Faure, Sylvia, et Marie-Carmen Garcia. 2005. *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*. Paris : La Dispute.
- Faye, El Hadji Fallou. 2015. « Participation à la Marche de Paris pour la liberté : Macky gagne en diplomatie, mais perd en sympathie ». *L'Observateur*, 13 janvier 2015.
- Fayolle, Vincent, et Adeline Masson-Floch. 2002. « Rap et politique ». *Mots. Les langages du politique* 70 : 79-99.
- Feld, Steven. 1996. "Waterfalls of song: an acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea". In Feld S. et K.H. Basso (éds) *Senses of place*. School of American Research advanced seminar series. Santa Fe: School of American Research Press: 91–135.
- . 2000. "A sweet lullaby for World Music". *Public Culture* 12 (1): 145- 71.
- Fernandes, Sujatha. 2003. "Fear of a black nation: Local rappers, transnational crossings, and state power in contemporary Cuba". *Anthropological Quarterly* 76 (4): 575- 608.
- . 2011. *Close to the Edge: In Search of the Global Hip Hop Generation*. London ; New York: Verso Books.
- Ferran, Hugo. 2015. « "Rate this MezmuR" : Ethnographie d'un groupe de discussion Facebook sur le gospel éthiopien ». *Cahiers d'ethnomusicologie* 28 : 107-25.
- Fillieule, Olivier. 2001. « Propositions pour une analyse processuelle de l'engagement individuel, Abstract ». *Revue française de science politique* 51 (1) : 199-215.
- Fitzgerald, D. 2006. "Towards a Theoretical Ethnography of Migration". *Qualitative Sociology* 29 (1): 1-24.
- Flahaux, Marie-Laurence. 2016. "The Role of Migration Policy Changes in Europe for Return Migration to Senegal". *International Migration Review* : 1-25.
- Flahaux, Marie-Laurence, Cris Beauchemin, et Bruno Schoumaker. 2013. « Partir, revenir : un tableau des tendances migratoires congolaises et sénégalaises ». In Beauchemin C., Kabbanji L., Sakho P. et B. Schoumaker (dirs) *Migrations africaines: le codéveloppement en questions*. Paris : Armand Colin : 91-126.
- . 2014. « De l'Europe à l'Afrique : les migrations de retour au Sénégal et en République Démocratique du Congo ». *Population et Société* 515 [En ligne], consulté le 8 août 2018 <https://www.ined.fr/fr/publications/population-et-societes/europe-afrique-migrations/>.
- Flahaux, Marie-Laurence, et Hein De Haas. 2016. "African migration: trends, patterns, drivers". *Comparative Migration Studies* 4 (1): 1–25.
- Flores, Juan. 2004. "Puerto Rocks: Rap Roots and Amnesia". In Forman M. et M.A. Neal (éds) *That's the Joint! : The hip-hop Studies Reader*. London: Psychology Press: 64-86.
- Forman, Murray. 2000. "Represent: race, space and place in rap music". *Popular Music* 19 (1): 65–90.
- . 2013. "Knowing and Flowing: The Search / La Búsqueda for hip-hop's Transnational Politics". *Cultural Politics* 9 (1): 95-100.
- . 2016. « Hip-hop Studies: contested pasts/projected Futures ». Key Note présentée au Colloque « Conçues pour durer : Perspectives francophones sur le Hip Hop ». Paris, La maison des métallos, février 2.
- Forster, Abby. 2012. "We are all Insider-Outsiders: A Review of Debates surrounding Native Anthropology". *Student Anthropologist* 3 (1): 13-26.
- Fouquet, Thomas. 2007. « Imaginaires migratoires et expériences multiples de l'altérité : une dialectique actuelle du proche et du lointain ». *Autrepart* 1 (41) : 83-98.



- . 2008. « Migrations et “glocalisation” dakaroises ». In Diop M.-C. (dir) *Le Sénégal des migrations. Mobilités, identités et sociétés*, 241-76. Paris : Karthala Editions.
- . 2011. *Filles de la nuit, aventurières de la cité : arts de la citoyenneté et désirs de l’Ailleurs à Dakar*. Thèse de Doctorat en Anthropologie sociale, Paris : EHESS (École des Hautes Études en Sciences sociales).
- . 2016. « L’humanitaire à l’épreuve des mobilisations citoyennes. L’exemple du mouvement sénégalais Y en a marre ». *Alternatives Humanitaires* 1: 111- 23.
- Fourcaut, Annie. 2000. « Pour en finir avec la banlieue. /Ending the use of the term ». *Géocarrefour* 75 (2) : 101-5.
- . 2007. « Les banlieues ont aussi une histoire ». *Revue Projet* 299. [En ligne], mis en ligne le 1 juillet 2007, consulté le 5 octobre 2017. <https://www.revue-projet.com/articles/2007-4-les-banlieues-populaires-ont-aussi-une-histoire/>
- Fraser, Robert. 2018. *Literature, Music and Cosmopolitanism: Culture as Migration*. London: Palgrave Macmillan.
- Frazier, Edward Franklin, et Anthony M. Platt. 1939. *The Negro Family in the United States*. Notre Dame, Indiana : University of Notre Dame Press.
- Fredericks, Rosalind. 2014. “‘The Old Man Is Dead’: Hip Hop and the Arts of Citizenship of Senegalese Youth”. *Antipode* 46 (1) : 130-48.
- Freeman, Linton C. 1979. “Centrality in social networks: conceptual clarification”. *Social Networks* 1: 215-239.
- Freitas, Franck. 2011. « “Blackness à la demande” : Production narrative de l’“authenticité raciale” dans l’industrie du rap américain ». *Volume !* 8 (2) : 93-121.
- Frello, Brigitta. 2008. “Towards a Discursive Analytics of Movement: On the Making and Unmaking of Movement as an Object of Knowledge”. *Mobilities* 3(1): 25-50.
- Fridman, Viviana, et Michèle Ollivier. 2004. « Ouverture ostentatoire à la diversité et cosmopolitisme : vers une nouvelle configuration discursive ? » *Sociologie et Sociétés* 36 (1) : 105-26.
- Friese, Heidrun. 1996. *Lampedusa: Historische Anthropologie einer Insel*. Frankfurt am Main, New York: Campus.
- . 2012. « Y’al babour y’a mon amour : Raï-Rap und undokumentierte mobilität ». In Dietrich M. et M. Seeliger (éds) *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und Kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: Transcript: 231-84.
- . 2015. “Transnational Mobilities, Digital Media and Cultural Ressources”. In Lichtenberger A. et Rüdén C. von (dirs.) *Multiple Mediterranean Realities: Current Approaches to Spaces, Resources, and Connectivities*, 273- 311. Paderborn Paderborn: Fink Wilhelm GmbH + Co.KG.
- Friese, Heidrun, Gala Rebane, Marcus Nolden, et Miriam Schreiter. 2016. *Handbuch Soziale Praktiken und Digitale Alltagswelten*. Springer Reference Sozialwissenschaften. New York: Springer.
- Frith, Simon. 2004. *Popular Music: Music and Identity*. London: Psychology Press.
- Gallo, Ester. 2012. “In the Right Place at the Right Time? : Reflections on Multi-Sited Ethnography in the Age of Migration”. In Falzon M.A. (éd) *Multi-Sited Ethnography: Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research*. Surrey : Ashgate Publishing, Ltd : 87–102.
- Gaulier, Armelle, et Daouda Gary-Toukara. 2016. « Musique et pouvoir, pouvoirs des musiques dans les Afriques ». *Afrique contemporaine* 254 : 13-20.
- Gendre, Kevin Le. 2008. “Kevin Le Gendre Meets Senegal’s Unconventional Activist Rap Star”. *The Guardian*, 15 février 2008, sect. Music.
- Geoffroy, E. 2000. « Ṭarīka ». *Encyclopédie de l’Islam*. Leiden: Brill.

- Ghasarian, Christian. 2002. *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive : Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*. Paris : Armand Colin.
- Gibert, Marie-Pierre. 2011. "Transnational Ties and Local Involvement: North African Musicians In and Beyond London". *Music and Arts in Action* 3 (3): 92- 115.
- Gibert, Marie-Pierre, et Nadia Kiwan. 2016. "Artistic identities and professional strategies: Francophone musicians in France and Britain". *Modern & Contemporary France* 24 (3): 253-69.
- Gifford, Paul. 2016. "Religion and Politics in contemporary Senegal". *African Affairs* 115 (461): 688-709.
- Gilles, Suzanne. 2009. « Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme ». *Revue européenne des migrations internationales* 25 (2) : 13-32.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. London : Verso.
- Giraud, Laurent, et Alain Roger. 2011. « Les étapes de carrière à l'épreuve du temps ». *Humanisme et Entreprise* 302 : 13-28.
- Glick-Schiller, Nina, Linda Basch, et Cristina Blanc-Szanton. 1992. "Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration". *Annals of the New York Academy of Sciences* 645 (1): 1-24.
- Glick-Schiller, Nina, et Noel B. Salazar. 2013. "Regimes of Mobility Across the Globe". *Journal of Ethnic and Migration Studies* 39 (2): 183-200.
- Gluckman, Max. 1961. "Ethnographic Data in British Social Anthropology". *The Sociological Review* 9 (1): 5-17.
- Gning, Ndèye. 2013. « Les motifs de l'illégitimité sociale de l'homosexualité au Sénégal ». *Africultures* 6 (96) : 22-39.
- Gomez-Perez, Muriel, et Marie-Nathalie LeBlanc. 2012. « Introduction : de la jeunesse à l'intergénérationnel ». In *L'Afrique des générations : entre tensions et négociations*. Paris : Karthala : 11-34
- Goreau-Ponceaud, Anthony. 2008. « Bhangrâ et imaginaire de diaspora ». In Raibaud Y. *Géographie, musique et postcolonialisme*. Clermont-Ferrand : Ed. Mélanie Séteun : 33-45.
- Granet-Abisset, Anne-Marie, et Luigi Lorenzetti. 2008. « Les migrations de retour : jalons d'un chapitre méconnu de l'histoire alpine ». *Les migrations de retour. Rückwanderungen, Histoire des Alpes, Storia della Alpi, Geschichte der Alpen* : 1-9.
- Granjon, Fabien, et Julie Denouël. 2010. « Exposition de soi et reconnaissance de singularités subjectives sur les sites de réseaux sociaux, Self exposure and recognition of subjective singularities in social network sites ». *Sociologie* 1 (1) : 25-43.
- Granovetter, Mark S. 1973. "The Strength of Weak Ties". *American Journal of Sociology* 78 (6): 1360- 80.
- Greenberg, Ela. 2009. "The King of the Streets: Hip Hop and the Reclaiming of Masculinity in Jerusalem Refugee Camp". *Middle East Journal of Culture and Communication* 2 (2): 231- 50.
- Greffé, Xavier. 2013. *Artistes et politiques*. Paris : Economica.
- Grem, Darren E. 2006. "'The South Got Something to Say': Atlanta's Dirty South and the Southernization of hip-hop America". *Southern Cultures* 12 (4): 55- 73.
- Gueye, Abdoulaye. 2001. « Quand les Sénégalais s'organisent aux Etats-Unis : le déclassement de la France ». *Sociétés Africaines et Diaspora* 12 : 121-37.
- Gueye, Omar. 2018. « Mai 1968 au Sénégal. Dakar dans le mouvement social mondial ». *Socio. La nouvelle revue des sciences sociales* 10 : 121-36.
- Guibert, Gêrôme. 2007. « Les musiques amplifiées en France ». *Réseaux* 141-142 : 297-324.

- . 2008. « Les scènes locales en France. Définitions, enjeux, spécificités. » In Dauncey H. et Guern P. le (dir.) *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires – France/Grande-Bretagne*. Musique et Société 9. Dijon : Ed. Mélanie Sèteun : 221-36.
- . 2012. « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux ». In Dorin S. (dir) *Sound Factory. Musique et Industrie*. Paris : Seteun : 1-34.
- Guichard, Charlotte. 2010. « Les circulations artistiques en Europe (années 1680-1780) ». In Beaurepaire P.-Y. et P. Pourchasse (éds) *Les circulations internationales en Europe : années 1680 - années 1780*. Collection Histoire. Rennes : Presses Univ. de Rennes: 385-98.
- Guillard, Séverin. 2014. « “To be in the place” : les open mics comme espaces de légitimation dans les scènes rap à Paris et Atlanta ». *Belgé* 3 [En ligne], mis en ligne le 19 décembre 2014, consulté le 30 novembre 2018. <https://journals.openedition.org/belgeo/13025>
- . 2016. *Musique, villes et scènes : localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux États-Unis*. Thèse de doctorat en géographie. Paris : Université Paris Est.
- . 2017. « “Getting the city on lock” : imaginaires géographiques et stratégies d'authentification dans le rap en France et aux États-Unis ». *L'Information géographique* 81 : 102-123.
- Hackel, Jessica. 2013. “Headlines in Rhyme: A Case Study on Le Journal Rappé as an Agent of Senegalese Sociopolitical Change”. Paper 1682. Independent Study Project Collection. Washington: SIT Graduate Institute. [http://digitalcollections.sit.edu/isp\\_collection/1682](http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1682).
- Haeringer, Nicolas. 2012. « Y'en a marre, une lente sédimentation des frustrations : Entretien avec Fadel Barro ». *Mouvements* 1 (69) : 151-58.
- Halfacree, Keith. 2004. “A utopian imagination in migration's terra incognita? acknowledging the non-economic worlds of migration decision-making”. *Population, Space and Place* 10 (3): 239.
- Hall, Douglas T. 1976. *Careers in Organizations*. California: Goodyear Pub. Co.
- Hall, Stuart, et Tony Jefferson, éd. 2006. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. 2 édition. London ; New York: Routledge.
- Hammou, Karim. 2005. « Comment le monde social du rap aménage-t-il son territoire ? ». *Sociétés contemporaines* no 59-60 (3) : 179-97.
- . 2009. « Des raps en français au « rap français » ». *Histoire & mesure* XXIV (1) [En ligne], mis en ligne le 1 août 2012, consulté le 30 novembre 2018. <http://journals.openedition.org/histoiremesure/3889>
- . 2013. « Y a-t-il une “question blanche” dans le rap français ? ». In Laurent S, et Leclère T. *De quelle couleur sont les Blancs ? Des “petits Blancs” des colonies au “racisme anti-Blancs*. Paris : La Découverte : 1-6. [En ligne], mis en ligne le 12 février 2014, consulté le 2 février 2018. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00945571/document>
- . 2014. “Between Social Worlds and Local Scenes. Pattern of Collaborations in Francophone Rap Music”. In Crossley, N., Siobhan M., et P. Widdop (Ed.) *Social Networks and Music Worlds*. London : Routledge: 104-121.
- . 2016. « Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ? ». *Informations sociales* 190 : 74-82.
- Hanson, Susan. 2010. “Gender and mobility: new approaches for informing sustainability”. *Gender, Place & Culture* 17 (1): 5-23.
- Harkness, Geoff. 2014. “Get on the Mic: Recording Studios as Symbolic Spaces in Rap Music”. *Journal of Popular Music Studies* 26 (1): 82- 100.
- Harvey, David. 1989. *The conditions of postmodernity*. Oxford : Blackwell.
- Havard, Jean-François. 2001. « Ethos “bul faale” et nouvelles figures de la réussite au Sénégal ». *Politique africaine* N° 82 (2) : 63-77.

- . 2005. *Bul faale ! : processus d'individualisation de la jeunesse et conditions d'émergence d'une "génération politique" au Sénégal*. Thèse de doctorat en science politique, Lille : Lille 2.
- . 2013. « Senghor ? Y'en a marre ! » *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 118 (2) : 75-86.
- Haynes, Jo. 2005. "World Music and The Search for Difference". *Ethnicities* 5 (3): 365- 85.
- Hein, Fabien. 2004. « Ethnographie d'un groupe de rock en tournée aux Etats-Unis ». *ethnographiques.org* [En ligne], mis en ligne le 5 avril 2004, consulté le 11 décembre 2015. <http://ethnographiques.org/2004/Hein>.
- Heinich, Nathalie. 1991. « Peut-on parler de carrières d'artistes ? Un bref historique des formes de la réussite artistique ». *Cahiers de recherche sociologique* 16 : 43-54.
- . 2005. *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Gallimard.
- . 2012. *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*. Paris : Gallimard.
- Helenon, Véronique. 2006. « Africa on their mind: Rap, Blackness, and Citizenship in France ». In Basu D. et S.J. Lemelle (éds) *The Vinyl Ain't Final: Hip Hop and the Globalization of Black Popular Culture*. London: Pluto Press: 151-66.
- Herskovits, Melville Jean. 1990. *The Myth of the Negro Past*. Boston: Beacon Press.
- Herson, Ben. 2011. "A Historical Analysis of hip-hop's Influence in Dakar from 1984–2000". *American behavioral scientist* 55 (1): 24-35.
- Hesmondhalgh, David. 2005. "Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above". *Journal of Youth Studies* 8 (1): 21-40.
- Hess, Mickey. 2009. *Hip Hop in America: A Regional Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Hill, Joseph. 2016. "Baay Is the Spiritual Leader of the Rappers': Performing Islamic Reasoning in Senegalese Sufi hip-hop". *Contemporary Islam*: 1- 21. [En ligne], mis en ligne le 6 mai 2016, consulté le 17 mai 2016. <http://link.springer.com/article/10.1007/s11562-016-0359-1>
- Hobson, Janell, et Dianne Bartlow. 2007. "Introduction: Representin Women, hip-hop, and Popular Music". *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism* 8 (1): 1-14.
- Hodgman, Matthew R. 2013. "Class, Race, Credibility, and Authenticity within the hip-hop Music Genre". *Journal of Sociological Research* 4 (2): 402-13.
- Hooks, Bell. 1992. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Howden, Daniel. 2012. "Rap revolution: Voices of dissent in Senegal". *The Independent*, 20 février 2012.
- Hugo, Graeme J. 1982. "Circular Migration in Indonesia". *Population and Development Review* 8 (1): 59.
- Hugon, Philippe. 2010. « Les nouveaux acteurs de la coopération en Afrique ». *International Development Policy | Revue internationale de politique de développement* 1 : 99-118.
- IFAD. 2017. "Sending Money Home: contributing to the SDGs, one family at a time". Rome: IFAD.
- Inda, Jonathan Xavier, et Renato Rosaldo. 2007. *The Anthropology of Globalization: A Reader*. 2nd Edition. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Infantino, Federica. 2010. « La frontière au guichet. Politiques et pratiques des visas Schengen à l'Ambassade et au Consulat d'Italie au Maroc ». *Champ pénal/Penal field*, n° VII. [En ligne], mis en ligne le 12 février 2014, consulté le 19 mars 2018 <https://doi.org/10.4000/champpenal.7864>.
- Iwabuchi, Koichi. 2002. *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*. Durham: Duke University Press.

- Jacquemot, Pierre. 2012. « Les classes moyennes changent-elles la donne en Afrique? Réalités, enjeux, perspectives ». *Afrique contemporaine* (Dossier thématique Les classes moyennes en Afrique) 4 (244): 17-31.
- Jeffries, Michael P. 2011. *Thug Life: Race, Gender, and the Meaning of hip-hop*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press.
- Jenkins, Richard. 1983. *Lads, Citizens and Ordinary Kids. Working-class youth lifestyles in Belfast*. London: Routledge and Kegan Paul.
- . 2008. *Social Identity*. London: Routledge.
- Johnson, E. Patrick. 2003. *Appropriating blackness: Performance and the politics of authenticity*. Durham: Duke University Press.
- Jones, Steve. 2000. “Music and the Internet”. *Popular Music* 19 (2): 217- 30.
- . 2002. “Music That Moves: Popular Music, Distribution and Network Technologies”. *Cultural Studies* 16 (2): 213- 32.
- Kaiser, Marc. 2014. « Pratiques culturelles et politiques publiques : l’approche par le concept de « scène » ». *Cahiers de recherche sociologique* 57 : 133-57.
- Kane, Ousmane. 2011. *The homeland is the arena. Religion, transnationalism and the integration of Senegalese immigrants in America*. Oxford: Oxford University Press.
- Kapchan, Deborah A. 1995. “Performance”. *The Journal of American Folklore* 108 (430): 479- 508.
- Kastoryano, Riva. 2000. « Immigration, communautés transnationales et citoyenneté ». *Revue internationale des sciences sociales* 165 : 353-59.
- Kaufmann, Vincent. 2008. *Les paradoxes de la mobilité : Bouger, s’enraciner*. Lausanne : Presses Polytechniques et Universitaires Romandes.
- Kaufmann, Vincent, Manfred Max Bergman, et Dominique Joye. 2004. “Motility: Mobility as Capital”. *International Journal of Urban and Regional Research* 28 (4): 745-56.
- Keyes, Cheryl L. 2000. “Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance”. *The Journal of American Folklore* 113 (449): 255-69.
- Kiwan, Nadia, et Ulrike Hanna Meinhof. 2011a. *Cultural Globalization and Music: African Artists in Transnational Networks*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.
- . 2011b. “Music and Migration: A Transnational Approach”. *Music and Arts in Action* 3 (3): 3- 20.
- Kofman, Eleonore. 2005. “Figures of the cosmopolitan. Privileged nationals and national outsiders”. *Innovation: The European Journal of Social Science Research* 18 (1): 83- 97.
- KRS-One. 2009. *The Gospel of Hip Hop: The First Instrument*. 01 éd. Brooklyn, N.Y.: PowerHouse Books.
- Küchler, Susanne, Laszlo Kürti, et Elkadi Hisham, éd. 2011. *Every Day’s a Festival! : Diversity on Show*. Herefordshire: Sean Kingston Publishing.
- Kuczynski, Liliane, et Élodie Razy. 2009. « Anthropologie et migrations africaines en France : une généalogie des recherches ». *Revue européenne des Migrations internationales* 25 (3) : 79-100.
- Kveder, Cora Leonie Mezger, et Marie-Laurence Flahaux. 2013. “Returning to Dakar: A mixed methods analysis of the role of migration experience for occupational status”. *World Development* 45: 223–238.
- Lacomba, Joan. 2000. « Immigrés sénégalais, islam et confréries à Valence (Espagne) ». *Revue européenne des Migrations internationales* 16 (3) : 85-103.

- Lafargue De Grangeneuve, Loïc. 2008. *Politique du hip-hop : action publique et cultures urbaines*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- Lage, Émilie da. 2008. « Politiques de l'authenticité ». *Volume ! La revue des musiques populaires* 6 (1-2) : 17-32.
- Lagrave, Sébastien. 2015. « Entretien avec Armelle Gaulier : Artistes africains, malentendu migratoire et création musicale ». *Afrique contemporaine* 254 : 115-26.
- Laing, Dave. 2003. « Resistance and Protest ». In Shepherd J., Horn D., Laing D, Oliver P. et P. Wicke (eds) *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Performance and Production II*. London: A&C Black : 345-46.
- Lamchichi, Abderrahim. 2005. « Jihâd. Un combat contre quel adversaire ? » *Mots. Les langages du politique* 79 : 21-33.
- Lanfranchi, P., et Matthew Taylor. 2001. *Moving with the Ball: The Migration of Professional Footballers*. Oxford: Berg.
- Lang, Gladys Engel, et Kurt Lang. 1988. "Recognition and Renown: The Survival of Artistic Reputation". *American Journal of Sociology* 94 (1): 79- 109.
- Lapassade, Georges, et Philippe Rousselot. 1998. *Le rap ou la fureur de dire*. Paris : Loris Talmart.
- Le Menestrel, Sara. 2012. *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*. Paris : Editions Hermann.
- Le Reste, Florent. 2011. *Homeboy : du quartier au hip hop*. Paris : Michalon.
- Lepoutre, David. 2001. *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*. Paris : Editions Odile Jacob.
- Lipphardt, Anna. 2012. "Artists on the Move. Theoretical Perspectives, Empirical Implications". In Holyhood A. et A. Schmidt (éd) *Artists in Transit/How to Become an Artist in Residence*. Berlin : Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste (GBK): 109-22.
- Lipsitz, George. 1994. *Dangerous Crossroads: Popular Music, postmodernism and Poetics of Place*. London ; New York: Verso Books.
- Locoh, Thérèse, et Isabelle Puech. 2008. « Fatou Sow. Les défis d'une féministe en Afrique ». *Travail, genre et sociétés* 20 (2) : 5-22.
- Loimeier, Roman. 2009. "Dialectics of Religion and Politics in Senegal". In Diouf M. et M. Leichtman (éd) *New Perspectives on Islam in Senegal: Conversion, Migration, Wealth, Power, and Femininity*. New York: Palgrave Macmillan: 237-56.
- Lopy, Chimère Junior. 2015. « Marche contre Charlie Hebdo : Le drapeau de la France brûlé, des excuses publiques de Macky Sall exigées ». *L'Observateur*, 17 janvier 2015.
- Luca, Nathalie. 2017. « Foi d'entrepreneurs ». Communication présentée au Colloque de l'Institut des Sciences sociales des Religions, Université de Lausanne, avril 25.
- Malkki, Liisa. 1992. "National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity Among Scholars and Refugees". *Cultural Anthropology* 7 (1): 24- 44.
- Mallet, Julien. 2002. « "World Music" Une question d'ethnomusicologie ? » (World Music. A Question of Ethnomusicology?). *Cahiers d'Études Africaines* 42 (168) : 831-52.
- Manga, Jean-Marcellin. 2017. « "S'unir ou périr" : retour sur quelques enjeux de la création du syndicat national des acteurs des musiques urbaines (Synamur) au Cameroun ». Communication présentée au colloque international « Perspectives francophones sur les musiques Hip Hop », Paris, La maison des métallos, février 1.
- Mangin, Timothy. 2013. *Mbalax : Cosmopolitanism in Senegalese Urban Popular Music*. Thèse de doctorat en philosophie, New York: Columbia University.

- Marcel, Olivier. 2012. « De la “ferme” au “marché”, trajectoire et mobilités de Peterson Kamwathi, artiste nairobien ». *Transcontinentales. Sociétés, idéologies, système mondial* 12/13. [En ligne], mis en ligne le 30 août 2012, consulté le 18 janvier 2016. <http://transcontinentales.revues.org/1372>.
- Marcus, George E. 1995. “Ethnography in/of the world system: the emergence of multi sited ethnography”. *Annual Review of Anthropology* 24: 95-117.
- Marion, Philippe. 2005. « De la presse people au populaire médiatique ». *Hermès, La Revue* 42 : 119-25.
- Martin, Denis Constant. 2004. « Les musiques en Afrique, révélateurs sociaux ». *Revue Projet* 283. [En ligne], mis en ligne le 1 novembre 2004, consulté le 5 octobre 2017. <http://www.revue-projet.com/articles/2004-11-les-musiques-en-afrique-revelateurs-sociaux/>.
- Martin, Denis-Constant. 2000. « Cherchez le peuple... Culture, populaire et politique ». *Critique internationale* 7 (1) : 169-83.
- Martiniello, Marco. 2015. “Immigrants, ethnicized minorities and the arts: a relatively neglected research area”. *Ethnic and Racial Studies* 38 (8): 1229- 35.
- Martiniello, Marco, et Jean-Michel Lafleur. 2008. “Ethnic minorities cultural and artistic practice as forms of political expression : a review of the literature and a theoretical discussion on music”. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34 (8): 1191-1215.
- Martiniello, Marco, Nicolas Puig, et Suzanne Gilles. 2009. « Editorial: Créations en migration Parcours, déplacements, racinements ». *Revue européenne des Migrations internationales : Créations en migration* 25 (2) : 7-11.
- Mascia-lees, Frances E. 2011. *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell.
- Massignon, L., B. Radtke, W. C. Chittick, F. de Jong, L. Lewisohn, Th Zarccone, C. Ernst, Françoise Aubin, et J. O. Hunwick. 2000. « Taşawwuf ». *Encyclopédie de l’Islam*. Leiden: Brill : 313–340.
- Mastrangelo, Simon. 2017. *Entre Désillusions et Espoirs. Représentations Autour Des Migrations et Revendications Des Harraga Tunisiens*. Thèse de Doctorat en Sciences sociales, Lausanne : Université de Lausanne.
- Mazauric, Catherine. 2012. *Mobilités d’Afrique en Europe. Récits et figures de l’aventure*. Paris : Karthala Editions.
- Mbaye, Jenny Fatou. 2011. *Reconsidering Cultural Entrepreneurship: Hip Hop Music Economy and Social Change in Senegal, Francophone West Africa*. Thèse de doctorat en philosophie, London : London School of Economics and Political Science.
- Mbembe, Achille. 2005. « La République et l’impensé de la “race” ». In *La fracture coloniale*. Paris : La Découverte : 137-53.
- Mbengue, Babacar. 2008. “Transnational Islam, migrancy and cultural congruence: the case of West African Muslims in the United States”. *Journal of Islamic Law and Culture* 10 (3): 317- 27.
- Mbodji, Mamadou. 2008. « Imaginaires et migration: le cas du Sénégal ». In Diop M.-C. (dir) *Le Sénégal des migrations : mobilités, identités et sociétés*. Paris : Karthala Editions : 305-20.
- Mbow, Penda. 2001. « L’islam et la femme sénégalaise ». *Ethiopiennes* 66/67: 203- 24.
- . 2008. “Senegal: The Return of Personalism”. *Journal of Democracy* 19 (1): 156- 69.
- McDonnell, Dylan. 2014. “Bëggel sa réew : Negotiating Contestation and Citizenship Through Hip Hop Production in Guédiawaye, Dakar”. Paper 1867. SIT Digital Collections: SIT Study Abroad. Washington: SIT Graduate Institute.

- McLaughlin, Fiona. 1997. "Islam and popular music in Senegal: the emergence of a 'new tradition'". *Africa* 67 (4): 560- 81.
- . 2000. "In the name of God I will sing again, Mawdo Malik the Good': Popular music and the Senegalese Sufi 'tariqas'". *Journal of Religion in Africa* 30 (2): 191- 207.
- Meillassoux, Claude. 1995. "Power and Non-Power in Sub-Saharan Africa". In Willer H., Förtsre T. et C. Ortner-Buchberger *Macht der Identität -Identität der Macht. Politische Prozesse und kultureller Wandel in Afrika*, édité par Heidi Willer, Till Förster, et Claudia Ortner-Buchberger, 371-81. Münster : Lit Verlag.
- Meyer, Michaël, Adeline Perrot, et Isabelle Zinn. 2017. « Entre ambition "tout-terrain" et impossible ubiquité : les ethnographes en mouvement. Introduction au Dossier « L'enquête ethnographique en mouvement : circulation et combinaison des sites de recherches » ». *SociologieS*. [En ligne], mis en ligne le 13 novembre 2017, consulté le 4 janvier 2018. <http://journals.openedition.org/sociologies/6521>.
- Miliani, Hadj. 2002. « Culture planétaire et identités frontalières. À propos du rap en Algérie ». *Cahiers d'études africaines* 4 (168) : 763-76.
- . 2006. « De quelques apories du champ musical contemporain dans le monde arabe et musulman ». In Dakhliia J. *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : Des arts en tensions*. Paris : Editions Kimé : 419-32.
- Milliot, Virginie. 2006. « The "French Touch" : le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain. » *Anthropologie et sociétés* 30 (2) : 175-97.
- Mincke, Christophe et Vincent Kaufmann. 2017. « Mobilités changeantes, mobilités intriquées ». *EspacesTemps.net* [En ligne], mis en ligne le 29 mars 2017, consulté le 30 novembre 2018. <https://www.espacestems.net/articles/mobilites-changeantes-mobilites-intriquees/>
- Mitchell, Tony. 2001. "Another root: Hip Hop outside the USA". In *Global noise: Rap and hip-hop outside the USA* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press: 1–7.
- Mohaiemen, Naeem. 2008. "Fear of a Muslim Planet: Islamic Roots of hip-hop". In Miller P.D (éd) *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture*. London : MIT Press: 313–336.
- Mondain, Nathalie, et Alioune Diagne. 2013. "Discerning the Reality of 'Those Left Behind' in Contemporary Migration Processes in Sub-Saharan Africa: Some Theoretical Reflections in the Light of Data From Senegal". *Journal of Intercultural Studies* 34 (5): 503- 16.
- Mondain, Nathalie, Sara Randall, Alioune Diagne, et Alice Elliot. 2012. « Les effets de l'émigration masculine sur les femmes et leur autonomie : entre maintien et transformation des rapports sociaux de sexe traditionnels au Sénégal ». *Autrepart* 61 : 81-97.
- Moon, Shin-Il, George A. Barnett, et Yon Soo Lim. 2010. "The Structure of International Music Flows Using Network Analysis". *New Media & Society* 12 (3): 379- 99.
- Morant, Alix de. 2007. *Nomadismes artistiques : des esthétiques de la fluidité*. Thèse de Doctorat en Arts du Spectacle, Paris : Paris 10.
- Moreno Almeida, Cristina. 2017. *Rap Beyond Resistance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Moret, Joëlle. 2009. « Mobilité, citoyenneté et transnationalisme ». *Terra Cognita, Revue Suisse de l'integration et de la migration (Schweizer Zeitschrift zu Integration und Migration)* 15 : 82-85.
- . 2017. "Mobility capital: Somali migrants' trajectories of (im)mobilities and the negotiation of social inequalities across borders". *Geoforum*. [En ligne], mis en ligne le 4 décembre 2017, consulté le 4 janvier 2018. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2017.12.002>.
- Morin, Olivier. 2013. « Introduction : les équivoques du rire ». *Terrain. Anthropologie & sciences humaines* 61 : 4-15.



- Morokvasic, Mirjana. 1992. « Une migration pendulaire : les polonais en Allemagne ». *Hommes & migrations* 1155 : 31-37.
- Moroni, Isabelle. 2017. « De la périphérie à la scène internationale. Parcours d'artistes à l'épreuve de la mobilité. » *Swiss Journal of Sociology* 43 (2): 357- 74.
- Moroni, Isabelle, et Jeanne-Marie Chabloz. 2013. *Parcours d'artistes, chemins d'épreuve*. Cahiers de l'Observatoire de la Culture. Viège : Etat du Valais, Service de la culture.
- Moulard, Sophie. 2014. « Le regard entre deux rives. La migration et l'exil dans le discours des rappers sénégalais ». *Cahiers d'études africaines*, 213-214 : 415-49.
- Moulard-Kouka, Sophie. 2008. « *Senegal yewuleen !* » *Analyse anthropologique du rap à Dakar : liminarité, contestation et culture populaire*. Thèse de Doctorat en Anthropologie, Bordeaux : Université Victor Segalen — Bordeaux II.
- . 2009. « Le rap à Dakar. Mise en perspective du local et du global dans une culture populaire urbaine au Sénégal ». In Raibaud Y. (éd) *Comment la musique vient aux territoires*. Pessac : Publications de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine : 153-63.
- Moumouni, Charles. 2003. « L'image de l'Afrique dans les médias occidentaux : une explication par le modèle de l'agenda-setting ». *Les Cahiers du Journalisme* 12 : 152-69.
- Mourre, Martin. 2018. « Mémoire des tirailleurs et institutions des imaginaires migratoires au Sénégal dans les années 2000 ». [En ligne], consulté le 12 août 2018. <https://static.cambridge.org/resource/id/urn:cambridge.org:id:binary:20180718070140544-0189:S0001972018000207:S0001972018000207sup001.pdf>
- Müller, Alain. 2011. “Understanding Dislocal Urban Subcultures. The Example of the Hardcore Scene, from Tokyo and Beyond”. *Music and Arts in Action* 3 (3): 136- 47.
- Murthy, Dhiraj. 2008. “Digital Ethnography: An Examination of the Use of New Technologies for Social Research”. *Sociology* 42 (5): 837-55.
- Mwangi, Ewan. 2004. “Masculinity and Nationalism in East African hip-hop Music”. *Tydskrif Vir Letterkunde* 41 (2) : 5-20.
- Narayan, Kirin. 1993. “How native is a native anthropologist?”. *American Anthropologist* 95: 671-86.
- Navarro, Cécile. 2011. « “Un Africain restera un Africain” : discours de migrant. e. s d'origine africaine en Suisse ». Travail de mémoire, Neuchâtel : Université de Neuchâtel.
- . 2018a. « Artistes de rap en mobilité : performer des appartenances au cours de l'évènement musical ». *Tsantsa* 23: 110-14.
- . 2018b. “Urban Women Week: Promoting Women on the Senegalese Rap Scene”. *IASPM@Journal* 8 (1) : 74-87.
- . 2018c. « Gratuité et modèle entrepreneurial du rap au Sénégal : l'exemple du Festa 2H ». *Transposition 7. Musique et Sciences sociales L'économie de la musique* [En ligne] mis en ligne le 15 septembre 2018, consulté le 27 novembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1844> ; DOI : 10.4000/transposition.1844
- Navarro, Cécile, et Ana Rodriguez. 2018. « Mobilités globales pour des citoyennetés locales : regards croisés sur les carrières d'artistes sénégalais et palestiniens ». Communication présentée à la conférence annuelle de l'association d'anthropologie pour l'étude du Développement (APAD), Roskilde, Danemark, mai 23.
- Nay, Olivier et Andy Smith. 2002. « Les intermédiaires en politique : médiations et jeux d'institutions. In Nay O. et A. Smith (dirs) *Le gouvernement du compromis. Courtiers et généralistes dans l'action politique*. Paris : Economica : 47-86.

- Nayrac, Magali. 2007. « Identités migrantes et radiophonie locale : le cas des émissions portugaises à Toulouse ». In Audebert C. et E. Ma Mung (éds) *Les migrations internationales : Enjeux contemporains et questions nouvelles*. Bilbao : Universidad de Deusto : 163-74.
- Ndiaye, Jules Souleymane. 2016. « Le Sénégal refuse à son fils Nitdoff le Stade Demba Diop et l'accorde à un français GIMS ». *L'Observateur*, 8 juillet 2016.
- N'Diaye-Correard, Geneviève. 2006. *Les mots du patrimoine : le Sénégal*. Paris : Ed. des Archives contemporaines.
- Ndour, Saliou. 2013. « L'industrie musicale au Sénégal : étude d'une évolution ». In Mudimbe V.Y. (éd) *Contemporary African Cultural Productions*. Dakar : CODESRIA : 129-76.
- Nedelcu, Mihaela. 2016. "Online Migrants". In Friese H., Rebane G., Nolden M. et M. Schreiter (éds) *Handbuch Soziale Praktiken und Digitale Alltagswelten*. Springer Reference Sozialwissenschaften. Springer VS, Wiesbaden.
- Neff, Ali Colleen. 2015. "Roots, Routes and Rhizomes: Sounding Women's Hip Hop on the Margins of Dakar, Senegal". *Journal of Popular Music Studies* 27 (4): 448-77.
- Nettl, Bruno. 1985. *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation, and Survival*. New York: Schirmer Books.
- Niang, Abdoulaye. 2008. « Aspects socio-culturels de la construction du fait musical au Sénégal ». In Ndour S (dir) *L'industrie musicale au Sénégal: essai d'analyse*. Dakar : CODESRIA : 79-114.
- . 2010a. « Hip-hop, musique et Islam : le rap prédicateur au Sénégal ». *Cahiers de recherche sociologique* 49 : 63-94.
- . 2010 b. *Intégration sociale et insertion socioprofessionnelle des jeunes bboys par le mouvement hip hop à Dakar*. Thèse de doctorat en sociologie et anthropologie, Saint-Louis : Université Gaston-Berger de Saint-Louis.
- . 2013. « Le Mouvement Hip Hop au Sénégal : des marges à une légitimité sociale montante ». In Diop M.-C. (dir) *Le Sénégal sous Abdoulaye Wade*, 569-90. Paris : Karthala Editions : 569-90.
- . 2014. « Le rap prédicateur islamique au Sénégal : une musique « missionnaire » ». *Volume ! La revue des musiques populaires* 10 (2) : 69-86.
- Niang, Cheikh Ibrahima, Placide Tapsoba, Ellen Weiss, Moustapha Diagne, Youssoupha Niang, Amadou Mody Moreau, Dominique Gomis, Abdoulaye Sidbé Wade, Karim Seck, et Chris Castle. 2003. "It's raining stones' : stigma, violence and HIV vulnerability among men who have sex with men in Dakar, Senegal". *Culture, Health & Sexuality* 5 (6): 499- 512.
- Nossiter, Adam. 2011. "In Blunt and Sometimes Crude Rap, a Strong Political Voice Emerges". *The New York Times*, 18 septembre 2011, sect. World/Africa. [En ligne], mis en ligne le 18 septembre 2011, consulté le 19 mars 2015. <http://www.nytimes.com/2011/09/19/world/africa/senegal-rappers-emerge-as-political-force.html>.
- Nouripour, Omid. 1998. "Hip Hop Revolution in Senegal". *Ntama: Journal of African Music and Popular Culture*. [En ligne], consulté le 19 mars 2015. [http://www.uni-hildesheim.de/ntama/index.php?option=com\\_content&view=article&catid=79%3Aafrican-hip-hop&id=56%3Ahiphop-revolution-in-senegal&Itemid=39&showall=1](http://www.uni-hildesheim.de/ntama/index.php?option=com_content&view=article&catid=79%3Aafrican-hip-hop&id=56%3Ahiphop-revolution-in-senegal&Itemid=39&showall=1)
- Ntarangwi, Mwenda. 2009. *East African hip-hop: youth culture and Globalization*. Chicago: University of Illinois Press.
- . 2010. "African Hip Hop and Politics of Change in an Era of Rapid Globalization". *History Compass* 8 (12): 1316- 27.

- O'Brien, John. 2013. "Muslim American youth and secular hip-hop: Manifesting 'cool piety' through musical practices". *Poetics* 41 (2): 99–121.
- Olivier de Sardan, Jean-Pierre. 2004. « La rigueur du qualitatif. L'anthropologie comme science empirique ». *Espaces Temps* 84 (1) : 38-50.
- Ollivro, Jean. 2005. « Les classes mobiles ». *L'Information Géographique* 69 (3) : 28-44.
- Ortar, Nathalie, Monika Salzbrunn, et Mathis Stock. 2018. *Migrations, circulations, mobilités. Nouveaux enjeux épistémologiques et conceptuels à l'épreuve du terrain*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence.
- Osumare, Halifu. 2002. "Global Breakdancing and the Intercultural Body". *Dance Research Journal* 34 (2): 30- 45.
- Oware, Matthew. 2009. "A 'Man's Woman' ? : Contradictory Messages in the Songs of Female Rappers, 1992–2000". *Journal of Black Studies* 39 (5): 786- 802.
- Palidda, Salvatore. 1999. « La criminalisation des migrants ». *Actes de la Recherche en Sciences sociales* 129 (1) : 39-49.
- Palmer, Jane, Celmara Pocock, et Lorelle Burton. 2017. "Waiting, Power and Time in Ethnographic and Community-Based Research". *Qualitative Research*: 1- 17.
- Pardue, Derek. 2008. *Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop*. New York: Palgrave Macmillan.
- Parrs, Alexandra. 2007. « Les États-Unis d'Amérique face à la "race": une construction historique ». *Migrations Société*, n° 114: 13- 23.
- Pecqueux, Anthony. 2003. *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*. Thèse pour le doctorat de Sociologie, Ecole des Hautes Études en Sciences sociales.
- Peddie, Ian. 2006. *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*. Surrey: Ashgate Publishing, Ltd.
- . 2012. *Music and Protest*. 1 edition. Farnham: Routledge.
- Pénicaud, Mélanie. 2016. « Touristes et exilés, imaginaires migratoires dans la musique hip-hop franco-congolaise. Le cas de Bisso na Bisso ». Communication présentée lors du colloque international « Penser les migrations pour repenser la société », Poitiers, juin 24.
- . 2017. *Expression et transmission des expériences migratoires et des exils. Anthropologie de la migration congolaise (République Démocratique du Congo) vers la France*. Thèse de Doctorat en Anthropologie, Poitiers : Université de Poitiers.
- Péquignot, Bruno. 2011. « Spécificité du terrain en sociologie des arts et de la culture ». *SociologieS*, La recherche en actes, Champs de recherche et enjeux de terrain. [En ligne], mis en ligne le 11 avril 2011, consulté le 25 avril 2018. <http://journals.openedition.org/sociologies/3487>.
- Perkins, William. 1996. *Droppin Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. First Edition edition. Philadelphia: Temple University Press.
- Perrenoud, Marc. 2004. « Partitions ordinaires : Trois clivages habituels de la sociologie de l'art questionnés par les pratiques musicales contemporaines ». *Sociétés* 3 (85) : 25-34.
- . 2006. « Ne faire que ça ». In *Terrains de la musique : approches socio-anthropologiques du fait musical*. Paris : L'Harmattan : 133-61.
- . 2007. *Les musicos*. Paris: La Découverte.
- Perrenoud, Marc et Géraldine Bois. 2017. "Ordinary Artists: From Paradox to Paradigm? Variations on a Concept and Its Outcomes". *Symbolic Goods. Social Science Journal on Arts, Culture and Ideas*. [En ligne], mis en ligne le 15 octobre 2017, consulté le 20 novembre 2018. <https://revue.biens-symboliques.net/171>.

- Perry, Imani. 2004. *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. Durham: Duke University Press.
- Perry, Marc D. 2008. "Global Black Self-fashionings: Hip Hop as diasporic space". *Identities* 15 (6): 635- 64.
- Petersen, Anne Ring. 2017. *Migration Into Art*. Oxford : Oxford University Press.
- Petetin, Véronique. 2009. « Slam, rap et « mondialité ». *Études* 6 (Tome 410) : 797-808.
- Petrou, Kirstie, et John Connell. 2017. "Rural-Urban Migrants, Translocal Communities and the Myth of Return Migration in Vanuatu: The Case of Paama". *Le Journal de La Société Des Océanistes* 144/145 : 51-62.
- Pezeril, Charlotte. 2008. « Histoire d'une stigmatisation paradoxale, entre islam, colonisation et « auto-étiquetage ». Les Baay Faal du Sénégal ». *Cahiers d'études africaines* 4 (192) : 791-814.
- Pian, Anaïk. 2009. *Aux nouvelles frontières de l'Europe : l'aventure incertaine des Sénégalais au Maroc*. Paris : La Dispute.
- Portis, Larry. 1997. « Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité ». *L'Homme et la société* 126 (4) : 69-86.
- Posch, Doris. 2017. "Cultural Heritage and Popular Cultures: The Revolution Won't Be Televised And Its Global Reception". *Critical Interventions* 11 (3): 301- 17.
- Pough, Gwendolyn D. 2007. "What It Do, Shorty? : Women, hip-hop, and a Feminist Agenda". *Black Women, Gender + Families* 1 (2): 78- 99.
- Powell, Catherine Tabb. 1991. "Rap Music: An Education with a Beat from the Street". *The Journal of Negro Education* 60 (3): 245- 59.
- Prévost-Thomas, Cécile, et Hyacinthe Ravet. 2007. « Musique et genre en sociologie ». *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 25 : 175-98.
- Pries, Ludger. 1996. « Transnationale soziale Räume. Theoretisch-empirische Skizze am Beispiel der Arbeitswanderungen Mexico-USA ». *Zeitschrift für Soziologie* 25 (6): 456-72.
- Prior, Nick. 2012. « Musiques populaires en régime numérique, Popular music in the digital regime ». *Réseaux* 172: 66- 90.
- Prothmann, Sebastian. 2015a. « Du Boy Pikine au Boy Town et Baay Faal : Figurations et dialectiques de la modernité et d'interconnectivité globale au sein des jeunes hommes à Pikine, Sénégal. » *Revue Gradis* 1 : 189-204.
- . 2015b. "Researching the 'Unspoken': Understanding the socio-cultural dialectics of the international migratory behavior of young male urbanites in the periphery of Dakar." In Canut C., Seck A. et M.A Ly (éd) *Figures et discours de migrants. Mémoires de routes et de corps*. Paris : Ed. Riveneuve : 65-79.
- Quashie, Hélène. 2009. « Désillusions et stigmates de l'exotisme. Quotidiens d'immersion culturelle et touristique au Sénégal ». *Cahiers d'études africaines* 49 (193/194) : 525-49.
- Queeley, Andrea. 2003. "Hip Hop and the Aesthetics of Criminalization". *Souls* 5 (1): 1-15.
- Quinn, Eithne. 2013. *Nuthin' but a 'G' Thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap*. New York: Columbia University Press.
- Rabine, Leslie W. 2014. "These Walls belong to everybody": the Graffiti Art Movement in Dakar". *African Studies Quarterly* 14 (3): 89-112.
- Raibaud, Yves, éd. 2008. *Géographie, musique et postcolonialisme*. Copyright volume ! : autour des musiques actuelles 2007, vol. 6, n° 1/2. Clermont-Ferrand : Ed. Mélanie Sèteun.
- . 2010. « Musique noire ». *Géographie et cultures* 76. [En ligne], mis en ligne le 13 février 2013, consulté le 14 juillet 2017. <http://gc.revues.org/1072>.

- Ralph, Michael. 2008. "Killing Time". *Social Text* 26 (497): 1- 29.
- Ramdani, Karima. 2011. « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté ». *Volume !* 8 (2): 13- 39.
- Rastas, Anna, et Elina Seye. 2016. "Music as a site for Africanness and diaspora cultures: African musicians in the white landscape of Finland". *African and Black Diaspora: An International Journal* 9 (1): 82- 95.
- Raulin, Anne. 2009. « Minorités urbaines : des mutations conceptuelles en anthropologie ». *Revue européenne des migrations internationales* 25 (3) : 33-51.
- Rea, Andrea. 2009. « Laisser circuler, laisser enfermer : Les orientations paradoxales d'une politique migratoire débridée en Europe ». In Kobelinsky C. et C. Makaremi (éds) *Enfermés dehors : enquête sur le confinement des étrangers*. Paris : Ed. Croquant : 265-80.
- Reed, T. V. 2005. *The Art of Protest: Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*. 1 edition. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- Riccio, Bruno. 2003. « L'urbanisation mouride et les migrations transnationales sénégalaises ». In Piga Adriana (éd) *Islam et villes en Afrique au sud du Sahara : entre soufisme et fondamentalisme*. Paris : Karthala: 359-75.
- . 2005. "Talkin' about migration. Some ethnographic notes on the ambivalent representation of migrants in contemporary Senegal". *Stichproben. Vienna Journal of African Studies* 8: 99- 118.
- . 2006. « Transmigrants », mais pas "nomades". Transnationalisme mouride en Italie ». *Cahiers d'études africaines* 181 : 95-114.
- Rice, Timothy. 2007. "Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology". *Musicology* 7: 17- 38.
- Rinaudo, Christian. 2017. « El Norte. Une sociologie de la frontière et des dynamiques migratoires. À propos d'Argán Aragón, Migrations clandestines d'Amérique centrale vers les États-Unis, 2014. » *Lectures Anthropologiques* 3. [En ligne], mis en ligne le 9 janvier 2018, consulté le 24 août 2018. <http://lecturesanthropologiques.fr/lodel/lecturesanthropologiques/index.php?id=443>.
- Robertson, Roland. 1995. "Glocalization: Time-space and Homogeneity-Heterogeneity". In Featherstone M., Scott L. et R. Robertson (éds) *Global Modernities*. London: SAGE : 25–45.
- Robin, Nelly. 1996. *Atlas des migrations ouest-africaines vers l'Europe : 1985-1993*. Paris : Eurostat/Orstom.
- Robin, Nelly, et Patrick Gonin. 2009. « Les routes migratoires par le Sénégal ». In Bensaâd A. (dir) *Le Maghreb à l'épreuve des migrations subsahariennes*. Paris : Karthala : 112-39.
- Robin, Nelly, F. Lalou, et M. Ndiaye. 2000. *Les Déterminants de l'émigration internationale au Sénégal*. Dakar, Senegal: Eurostat-IRD-DPS.
- Rofheart, Mahriana. 2010. *Don't Abandon "Our Boat": Shifting Perceptions of Emigration in Contemporary Senegalese Literature and Song*. Thèse de doctorat en philosophie, New Brunswick: Rutgers University.
- Roquet, Dominique. 2008. « Partir pour mieux durer : la migration comme réponse à la sécheresse au Sénégal ? » *Espace, Populations, Sociétés* 1 : 37-53.
- Rose, Tricia. 1994. *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Rouilleau-Berger, Laurence, et Lu Shi. 2003. « Routes migratoires et circulations en Chine : entre mobilités intracontinentales et transnationalisme ». *Revue Européenne des Migrations internationales* 20 (3) : 7-27.
- Rudder, Véronique de, François Voure'h, et Christian Poiret. 2000. *L'inégalité raciste : l'universalité républicaine à l'épreuve*. Paris : PUF.

- Sade-Beck, L. 2004. "Internet ethnography: Online and offline". *International Journal of Qualitative Methods* 3 (2). [En ligne], consulté le 19 mars 2015. [http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/3\\_2/pdf/sadebeck.pdf](http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/3_2/pdf/sadebeck.pdf).
- Sainsaulieu, Ivan, Monika Salzbrunn, et Laurent Amiotte-Suchet. 2010. *Faire communauté en société. La dynamique des appartenances collectives*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Sajani, Damon. 2015. *Deepening Democracy galsen Style: Y'en a Marre, HipHop and Politics in Senegal*. Thèse de doctorat, Evanston, ILL : Northwestern University.
- Salazar, Noel B., et Alan Smart. 2011. "Anthropological Takes on (Im)Mobility". *Identities* 18 (6): i-ix.
- Salois, Kendra. 2014. "Make Some Noise, Drari (1): Embodied Listening and Counterpublic Formations in Moroccan Hip Hop". *Anthropological Quarterly* 87 (4): 1017- 48.
- . 2015. "Connection and Complicity in the Global South: Hip Hop Musicians and U.S. Cultural Diplomacy". *Journal of Popular Music Studies* 27 (4): 408-23.
- Salomon, Christine. 2009. « Antiquaires et businessmen de la Petite Côte du Sénégal. Le commerce des illusions amoureuses ». *Cahiers d'études africaines* 49 (193-194): 147-73.
- Salzbrunn, Monika. 2002. « La campagne présidentielle sénégalaise en France ». *Hommes et migrations* 1239 : 49-53.
- . 2004. "The Occupation of Public Space through Religious and Political Events: How Senegalese Migrants Became a Part of Harlem, New York". *Journal of Religion in Africa: Uncivic Religion: African Religious Communities and their Quest for Public Legitimacy in the Diaspora* 34 (4): 468- 92.
- . 2005. « Transferts culturels, transferts politiques : l'impact des transmigrants sur les élections présidentielles et législatives au Sénégal, de 1994 à 2001 ». In Charef M. et P. Gonin (éds) *Emigrés - Immigrés dans le développement local*. Agadir : Sud-Contact: 311-28.
- . 2007. "Localising Transnationalism: Researching Political and Cultural Events in a Context of Migration". *Working Paper 17*. Universität Bielefeld, ZiF (Zentrum für interdisziplinäre Forschung): COMCAD (Center on Migration, Citizenship and Development).
- . 2009. "Glocal migration and transnational politics: the case of Senegal". *Working Paper 8*. Center for Global Studies, Project on Global Migration and Transnational Politics. Arlington, Virginia: George Mason University.
- . 2011. "Rescaling Processes in Two 'Global' Cities: Festive Events as Pathways of Migrants Incorporation". In Glick-Schiller N. et A. Çağlar (éds) *Locating Migration. Rescaling Cities and Migrants, Locating Migration. Rescaling Cities and Migrants*. Ithaka: Cornell University Press: 166-89.
- . 2012. « Le religieux et le politique en Afrique musulmane francophone. Une pratique souple de la laïcité en Côte d'Ivoire et au Sénégal. » In Ehrenfreund J. et P. Gisel (éds) *Religieux, société civile, politique. Enjeux et débats historiques et contemporains*. Lausanne : Antipodes: 135-60.
- . 2013. "Wrestling With The Swiss: African Transnational Migration In Europe And The U.S. Put On Stage". *Urban Anthropology and Studies of Cultural Systems and World Economic Development* 42 (1- 2): 135- 69.
- . 2014a. « Appartenances En Fête : Entre l'ordinaire et Le Spectaculaire ». *Social Compass* 61 (2): 250- 60.
- . 2014 b. « Baye Fall Movement ». *Encyclopedia of Islam Three, Encyclopedia of Islam Three*. Leiden: Brill.

- . 2014c. “Senegalese Networks in Switzerland and USA – How Festive Events Reflect Urban Incorporation Processes”. In Grodz S. et G. Gertrud (éds) *Religion, Ethnicity and Transnational Migration between West Africa and Europe*. Boston: Brill: 123-44.
- . 2016. “When the Mosque Goes Beethoven: Expressing Religious Belongings through Music”. *COMPASO – Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology* 7 (1): 59- 74.
- . 2017. « Musique, religion, appartenances multiples : une approche de l'évènement ». *Sociétés plurielles : les sciences humaines et sociales à l'épreuve de l'évènement* 1 : 1-26.
- Salzbrunn, Monika, Barbara Dellwo, et Sylvain Besençon. 2018. “Analyzing participatory cultural practices in a medium-scale Swiss town: How multiple belongings are constructed and consolidated through an interactive film-making process”. *Conjunctions* 5(1)
- Salzbrunn, Monika, Farida Souiah, et Simon Mastrangelo. 2015. « Les « brûleurs » de frontières dans la musique populaire tunisienne ». *Afrique Contemporaine* 2 (254) : 37-56.
- . 2017. « Migrations Non-Documentées et Imaginaires Sur Internet. Le Cas Des Harraga Tunisiens ». In Tekin B. Ç et Daniş D. (éds) *Visions Croisées Autour Des Frontières européennes : Mobilité, Sécurité et Frontières*. Istanbul : Éditions de l'Université Galatasaray : 91-112.
- Salzbrunn, Monika, et Raphaela von Weichs. 2013. “Sacred Music, Sacred Journeys : What Makes an Event Postcolonial ?”. *ThéoRèmes* 4. [En ligne], mis en ligne le 08 novembre 2013, consulté le 14 novembre 2013. [http : //theoremes.revues.org/442](http://theoremes.revues.org/442).
- Samper, David A. 2004. ““Africa is still our mama’: Kenyan rappers, youth identity, and the revitalization of traditional values”. *African Identities* 2 (1): 37–51.
- Samson, Fabienne. 2000. « La place du religieux dans l'élection présidentielle sénégalaise ». *Afrique contemporaine* 194 : 5-11.
- Sané, Youssouph. 2013. « La politique de l'habitat au Sénégal : une mutation permanente ». *Les Cahiers d'Outre-Mer. Revue de géographie de Bordeaux* 66 (263) : 311-34.
- Sarkozy, Nicolas. 2007. « Discours à l'Université de Dakar ». [En ligne], mis en ligne le 9 novembre 2007, consulté le 9 août 2018. [http://www.lemonde.fr/afrique/article/2007/11/09/le-discours-de-dakar\\_976786\\_3212.html](http://www.lemonde.fr/afrique/article/2007/11/09/le-discours-de-dakar_976786_3212.html).
- Sassen, Saskia. 1991. *The Global City : New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Saucier, Khalil P. 2011. *Native Tongues: An African Hip-hop reader*. Trenton: Africa World Press.
- Savishinsky, Neil J. 1994. “The Baye Faal of Senegambia: Muslim Rastas in the Promised Land?”. *Africa* 64 (2): 211- 19.
- Sayad, Abdelmalek. 1999. « Immigration et « pensée d'état » ». *Actes de la Recherche en Sciences sociales : Délits d'immigration* 129 (1) : 5-14.
- Sberna, Beatrice. 2001. *Une sociologie du rap à Marseille : identité marginale et immigrée*. Paris : L'Harmattan.
- Schapendonk, Joris, et Griet Steel. 2014. “Following Migrant Trajectories: The Im/Mobility of Sub-Saharan Africans en Route to the European Union”. *Annals of the Association of American Geographers* 104 (2): 262- 70.
- Schechner, Richard. 2013. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge.
- Schmitz, Jean. 2008. « Migrants ouest-africains. Miséreux, aventuriers ou notables ? ». *Politique Africaine* 109 (1). [En ligne], consulté le 19 mars 2015. <http://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2008-1.htm>.

- Schmoll, Camille. 2005. «Pratiques spatiales transnationales et stratégies de mobilité des commerçantes tunisiennes». *Revue européenne des migrations internationales* 21 (1) : 131-54.
- Schneidermann, Nanna, et Rozenn Diallo. 2016. « « Qui cuisine, qui mange ? » : les artistes, courtiers culturels des campagnes électorales en Ouganda ». *Politique africaine* 141 : 99-121.
- Schwartz, Marc J. 1968. *Local-Level Politics. Social and Cultural Perspectives*. Oxford: Aldine Publishing Company.
- Senghor, Fatou Kande. 2015. *Wala Bok: Une Histoire Orale Du Hip Hop Au Sénégal/ an Oral History of Hip Hop in Senegal*. Dakar, Sénégal : Amalion Publishing.
- Senghor, Léopold Sédar. 1977. *Liberté, tome 3. Négritude et civilisation de l'universel*. Paris : Seuil.
- Shain, Richard M. 2002. "Roots in Reverse: Cubanismo in Twentieth-Century Senegalese Music". *The International Journal of African Historical Studies* 35 (1): 83-101.
- Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. 1st edition. Hanover, NH: Wesleyan.
- Sharpley-Whiting, T. Denean Denean. 2007. *Pimps Up, Ho's Down: Hip Hop's Hold on Young Black Women*. New York: NYU Press.
- Sheller, Mimi. 2014. "The New Mobilities Paradigm for a Live Sociology". *Current Sociology* 62 (6): 789-811.
- . 2017. "From Spatial Turn to Mobilities Turn". *Current Sociology* 65 (4): 623-39.
- Sheller, Mimi, et John Urry. 2006. "The New Mobilities Paradigm". *Environment and Planning A: Economy and Space* 38 (2): 207- 26.
- . 2016. "Mobilizing the new mobilities paradigm". *Applied Mobilities* 1 (1): 10-25.
- Sinatti, Giulia. 2009. "Home is where the heart abides: Migration, return and housing in Dakar, Senegal". *Open House International* 34 (3).
- . 2011. "'Mobile Transmigrants' or 'Unsettled Returnees'? Myth of Return and Permanent Resettlement among Senegalese Migrants". *Population, Space and Place* 17 (2): 153-66.
- . 2015. "Return migration as a win-win-win scenario? Visions of return among Senegalese migrants, the state of origin and receiving countries". *Ethnic and Racial Studies* 38 (2): 275–291.
- Skeldon, Ronald. 1990. *Population mobility in developing countries*. London: Belhaven Press.
- Sköld, David. 2007. "Makin' It, by Keeping It Real Street Talk, Rap Music, and the Forgotten Entrepreneurship From 'the 'Hood'". *Group and Organization Management* 32 (1): 50- 78.
- Slajda, Renee. 2012. "'It' s Bigger Than Hip Hop' : A Case Study of Africulturban Association as a Site of Social (Ex) change". Paper 1256. Independent Study Project Collection. Washington: SIT Graduate Institute.
- Smith, Michael Peter, et Luis Eduardo Guarnizo. 1998. *Transnationalism from below*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- Solomon, Thomas. 2009. "Berlin–Frankfurt–Istanbul: Turkish hip-hop in Motion". *European Journal of Cultural Studies* 12 (3): 305- 27.
- Sonnette, Marie. 2015. « Articuler l'engagement politique et la reconnaissance artistique : Conflits et négociations dans les trajectoires professionnelles de rappeurs contestataires ». *Sociologie et Sociétés* 472 : 163-86.
- Souiah, Farida. 2011. « Musique populaire et imaginaire migratoire en Algérie ». *Diversité*, n° 164: 27- 33.
- Sow, Fatou. 2003. "Fundamentalisms, globalisation and women's human rights in Senegal". *Gender and Development* 11 (1): 69- 76.



- Stobart, Henry. 2008. *The New (Ethno)Musicologies*. Lanham (USA), Toronto (CAN), Plymouth (UK): Rowman & Littlefield.
- Stokes, Martin. 1994. *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford : Berg.
- . 2004. « Musique, identité et “ville-monde” ». *L’Homme* 3 (171/172) : 371-88.
- Stolcke, Verena. 1995. “Talking Culture: New Boundaries, New Rhetorics of Exclusion in Europe”. *Current Anthropology* 36 (1): 1-24.
- Straw, Will. 1991. “Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music”. *Cultural Studies* 5 (3): 368-88.
- . 2014. « Scènes : ouvertes et restreintes ». *Cahiers de recherche sociologique* 57 : 17-32.
- Street, John. 2012. *Music and Politics*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Sylla, Omar, et Geneviève Platteau. 2009. « Le couple contemporain en Europe et en Afrique. Regards croisés, Couples in Europe and Africa today: crossed views ». *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux* 42 : 255-66.
- Tagg, Philip, Marie-Laure Boudreau, Martine Rhéaume, Gêrôme Guibert, et Emmanuel Parent. 2009. « Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes » ». *Volume !* 6 (1/2): 135-61.
- Tall, Serigne Mansour. 2001. « L’émigration internationale sénégalaise d’hier à demain ». In Diop M.-C. (dir) *La société sénégalaise entre le local et le global*. Paris : Karthala: 549-78.
- Tang, Patricia. 2012. “The Rapper as Modern Griot: Reclaiming Ancient Traditions”. In Charry E. (éd) *Hip hop Africa: New African music in a globalizing world*. Indiana University Press : 79-91.
- Tarrius, Alain. 1992. *Les fourmis d’Europe : migrants riches, migrants pauvres et nouvelles villes internationales*. Paris : L’Harmattan.
- . 2010. « Territoires circulatoires et étapes urbaines des transmigrant(e)s ». *Regards croisés sur l’économie* 2 (8) : 63-70.
- Teulières, Laure. 2008. « Une gamme de l’altérité : figures de l’étranger dans la France méridionale des années 1920 ». *Diversité urbaine* 8(1) : 25-44.
- Thomas, Greg. 2009. *Hip-hop Revolution in the Flesh: Power, Knowledge, and Pleasure in Lil’ Kim’s Lyricism*. New York, N.Y: Palgrave Macmillan.
- Thomson, Maria. 2014. *‘Barcelona or Death’: A Multidimensional Analysis of Senegalese Irregular Migration and PostColonial Transnationalism*. Senior Undergraduate Thesis, Swarthmore: Swarthmore College.
- Timera, Mahamet. 2001. « Les migrations des jeunes Sahéliens : affirmation de soi et émancipation ». *Autrepart* 18: 37- 49.
- . 2009. « Aventuriers ou orphelins de la migration internationale, Venturers and forgotten people of international migration. New and old sub-Saharan migrants in Morocco ». *Politique africaine* 115 : 175-95.
- . 2014. « Mots et maux de la migration. De l’anathème aux éloges, Migration’s Narratives and Troubles. From Anathema to Praises ». *Cahiers d’études africaines* 213/214 : 27-47.
- Tinajero, Robert. 2013. “Hip Hop and Religion: Gangsta Rap’s Christian Rhetoric”. *Journal of Religion and Popular Culture* 25 (3): 315- 32.
- Titon, Jeff Todd. 1997. “Ethnomusicology and Values: A Reply to Henry Kingsbury”. *Ethnomusicology* 41 (2): 253- 57.
- Toop, David. 1984. *Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop*. Boston: South End; Pluto Press.

- Traïni, Christophe. 2008. *La musique en colère*. Paris : Les Presses de Sciences Po.
- Traversier, Mélanie. 2015. « Dossier : Musiques nomades : objets, réseaux, itinéraires ». *Diasporas : circulations, migrations, histoire* 26. [En ligne], consulté le 12 avril 2018. <http://journals.openedition.org/diasporas/396>
- Trémon, Anne-Christine. 2012. « Que faire du couple local/global ? Pour une anthropologie pleinement processuelle. » *Anthropologie sociale* 20 : 250-66.
- Triaud, J.-L. 1997. « Sénégal ». *Encyclopedia of Islam, Second Edition*. Leiden: Brill : 137–148.
- Turbé, Sophie. 2014. « Observer les déplacements dans la construction des scènes locales : le cas de la musique metal en France ». *Cahiers de recherche sociologique* 57 : 97-113.
- Underberg-Goode, Nathalie. 2016. “Digital Ethnography”. In Friese H., Rebane G., Nolden M. et M. Schreiter (éds) *Handbuch Soziale Praktiken und Digitale Alltagswelten*. Springer Reference Sozialwissenschaften. Springer VS, Wiesbaden.
- Urry, John. 2007. *Mobilities*. Cambridge : Polity.
- Vacheron, Joël. 2008. « La Jeunesse et les Maux : Le Centre for Contemporary Cultural Studies au temps des sous-cultures ». In Gonseth M.O., Laville Y. et G. Mayor *La Marque Jeune*, Neuchâtel : Musée d’Ethnographie de Neuchâtel (MEN) : 80-89.
- Vaucher, Antoine. 2013. « Le prisme circulatoire. Retour sur un leitmotiv académique ». *Critique internationale* 59 : 9-16.
- Vause, Sophie, Sorana Toma, et Camille Richou. 2015. « Peut-on parler de féminisation des flux migratoires du Sénégal et de la République démocratique du Congo ? » *Population* 70 (1) : 41-67.
- Vernazzani, Aurore. 2012. « Les Baye Fall du Sénégal entre Touba et Dakar : Un réseau religieux à portée sociale et aux enjeux politiques ? », communication présentée à la Rencontre nationale des jeunes chercheurEs en études africaines, Paris, janvier 11.
- Vertovec, Steven. 1999. “Conceiving and researching transnationalism”. *Ethnic and Racial Studies* 22 (2): 447- 62.
- . 2007. “Super-diversity and its implications”. *Ethnic and Racial Studies* 30 (6): 1024- 54.
- Vettorato, Cyril. 2013. « Le rap ou la démesure de la mesure ». *Cahiers de littérature orale* 73/74. [En ligne], mis en ligne le 02 mai 2015, consulté le 13 juin 2017. <http://clo.revues.org/1986>
- Vidal, Claudine. 1994. « La “solidarité africaine” : un mythe à revisiter ». *Cahiers d’études africaines* 34 (136) : 687-91.
- Waberi, Abdourahman. 2010. « Des immigrés aux artistes africains parisiens ». *Cahiers d’études africaines* 2 (198/199) : 1147-61.
- Wane, Ibrahima. 2015. « “Boo nee musicien gnu daadi la xeeb” : Les artistes sénégalais au miroir de leurs œuvres ». *Présence Africaine* 1 (191) : 193-204.
- Warren, Carol A. B., et Jennifer Kay Hackney. 2000. *Gender Issues in Ethnography*. Newcastle upon Tyle: Sage Publications.
- Waters, Mary C. 2001. *Black Identities: West Indian Immigrant Dreams and American Realities*. New York, N.Y.: Harvard University Press.
- Weidman, Amanda. 2012. “The Ethnographer as Apprentice: Embodying Sociomusical Knowledge in South India”. *Anthropology and Humanism* 37 (2): 214- 35.
- Wenden, Catherine Wihtol de. 2002. « Motivations et attentes de migrants ». *Revue Projet* 272 : 46-54.
- White, Bob W. 2002. « Réflexions sur un hymne continental ». *Cahiers d’Etudes africaines* 168. <http://etudesaficaines.revues.org/159>.
- . 2006. « L’incroyable machine d’authenticité : L’animation politique et l’usage public de la culture dans le Zaïre de Mobutu ». *Anthropologie et Société* 30 (2) : 43-63.

- . 2011. *Music and Globalization: Critical Encounters*. Bloomington: Indiana University Press.
- White, Miles. 2011. *From Jim Crow to Jay-Z: Race, Rap, and the Performance of Masculinity*. Champaign: University of Illinois Press.
- White, Theresa Renee. 2013. “Missy ‘Misdemeanor’ Elliott and Nicki Minaj: Fashionistin’ Black Female Sexuality in hip-hop Culture – Girl Power or Overpowered?”. *Journal of Black Studies* 44 (6): 607- 26.
- Whiteley, Sheila, Andy Bennett, et Stan Hawkins. 2005. *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. 1 edition. Aldershot: Routledge.
- Willems, Roos. 2008. « Les “fous de la mer” : Les migrants clandestins du Sénégal aux Îles Canaries en 2006 ’. In Diop M.-C. (dir) *Le Sénégal des migrations : mobilités, identités et sociétés*. Paris : Editions Karthala : 277-304.
- Wilson, Olly. 1992. “The Heterogeneous Sound Ideal in African-American Music”. In Owens J. A et A.M. Cummings (éds) *New Perspectives on Music: Essays in Honor of Eileen Southern*. Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music 18. Detroit: Harmonie Park Pr: 327-38.
- Wimmer, Andreas. 2008. “The Making and Unmaking of Ethnic Boundaries: A Multilevel Process Theory”. *American Journal of Sociology* 113 (4): 970-1022.
- Wimmer, Andreas, et Nina Glick-Schiller. 2003. “Methodological Nationalism, the Social Sciences, and the Study of Migration: An Essay in Historical Epistemology”. *International Migration Review* 37 (3): 576- 610.
- Winders, James A. 2006. *Paris Africain : Rhythms of the African Diaspora*. First Edition edition. New York, N.Y.; Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Wise, John MacGregor. 2008. *Cultural Globalization: A User’s Guide*. London : Wiley-Blackwell.
- Wolff, Alexandre, et Aminata Aithnard. 2014. *La langue française dans le monde 2014*. Paris : Nathan.
- Zanetti, Vincent. 1990. « Le griot et le pouvoir ». *Cahiers d’ethnomusicologie* 3 : 161-72.
- . 1996. « De la place du village aux scènes internationales ». *Cahiers d’ethnomusicologie* 9 : 167-88.
- Zeilig, Leo. 2004. « En quête de changement politique : la mobilisation étudiante au Sénégal, 2000-2004, The quest for political change : student activism in Senegal, 2000–2004 ». *Politique africaine* 4 (96) : 39-58.
- Zelinsky, Wilbur. 1971. “The Hypothesis of the Mobility Transition”. *Geographical Review* 61 (2): 219- 49.

## Discographie

- Afrikan King. 2013. Baby Girl. African King Productions. (En ligne)  
<https://www.youtube.com/watch?v=NXmSgdkvZEw>
- . Drug dealer. *African American*. African King Productions. CD.
- . Maman. *African American*. African King Productions. CD
- . Boy Bi. *African American*. African King Productions. CD. (En ligne)  
[https://www.youtube.com/watch?v=7X\\_ihLse6Vw](https://www.youtube.com/watch?v=7X_ihLse6Vw)
- . Never forget. *African American*. African King Productions. CD. (En ligne)  
<https://www.youtube.com/watch?v=b9i6EMYvvgI>
- Akhlou Brick Paradise ft. Bideew Bu Bess. 2015. Baye Niass. *Raise*. HOSIDE Studio. CD
- . Sama choice. *Raise*. HOSIDE Studio. CD
- . 2016. I am sorry. *A.D.B.D.* HOSIDE Studio. CD
- Alien Zik. 2015. Couvre feu. *Still Here*. Alien Zik Label. Mixtape
- . Sen system. *Still Here*. Alien Zik Label. Mixtape
- . Dépendance. *Still Here*. Alien Zik Label. Mixtape
- . Welcome to the jungle. *Still Here*. Alien Zik Label. Mixtape
- Awadi. 2006. Sunugaal. *Sunugaal*. Mr. Bongo. CD.
- . 2010. *Présidents d’Afrique*. Périphéria. CD
- Bat’haillons Blin-d. 2014. Dama feebar. *Résistants*. Youkounkoug. CD
- Bellofigo ft. The Gynozz. 2016. Non pago Affitto. (En ligne)  
<https://www.youtube.com/watch?v=ookGv44MMd4>
- Bideew Bu Bess. 2012. Allah Baye. *Ndoumbelane*. Gelongal. CD
- Big Makhlou Djolof. 2018. Stop à l’immigration irrégulière. Esprit ndiadiane. Single (En ligne)  
<https://www.youtube.com/watch?v=tkRQXMowGHQ>
- Black M ft. MHD. 2016. À l’ouest. *Eternel insatisfait*. Jive epic. CD. (En ligne)  
<https://www.youtube.com/watch?v=iF96QKTfUz8>
- . Je suis chez moi. *Eternel insatisfait*. Jive epic. CD.
- Booba. 2017. DKR. *Trône*. Universal/ Tallac Records. CD. (En ligne)  
[https://www.youtube.com/watch?v=Stet\\_4bnclK](https://www.youtube.com/watch?v=Stet_4bnclK)
- Bril Fight 4. 2015. *Analytik*. Class’Chic Records. Mixtape.
- . 2018. Paradise. TafSound Productions. Single
- Canabasse. 2007. *DK South*. Bois sakré. Mixtape.
- . 2012. Khar mou Jot. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=mFe9QMDYpRs>
- . 2015. Na gnou dem. *4 the buzz 3*. BuzzLab. Mixtape (En ligne)  
<https://www.youtube.com/watch?v=esU9NnHP2aE>
- Chich. 2015. Sénégalais. *Chich Volume 1*. Hauteculture.com. Mixtape
- Crime Team. 2018. Capital. USAFRICA/YBE. Single.
- Daara J. 1999. *Xalima*. BMG France. CD
- . 2003. Boomerang. *Boomerang*. BMG France. CD
- . 2003. Exodus. *Boomerang*. BMG France. CD
- Daara J Family. 2010. Children. *School of Life*. Wrasse Records. CD
- . 2010. *School of Life*. Wrasse Records. CD
- . 2011. Waccel sa grif. School of Life. Wrasse Records. CD (En ligne)  
<https://www.youtube.com/watch?v=s-OgaZxbfw4>

- . 2013. Niit (En ligne) [https://www.youtube.com/watch?v=eB\\_bhGWv2rs](https://www.youtube.com/watch?v=eB_bhGWv2rs)
- . 2014. Deloussil. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=zZRqAgI8G1s>
- . 2016. *Foundation*. Believe/ bois sakré. CD
- . Senegal. *Foundation*. Believe/ bois sakré. CD (En ligne) [https://www.youtube.com/watch?v=JpvDC\\_s8aDg](https://www.youtube.com/watch?v=JpvDC_s8aDg)
- Da Blessed. 2012. High Class. *8 years 8 bars*. Mixtape (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=oeuv4Z9VIpA>
- . 2014. Diambar. *8 years 8 bars*. Mixtape (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=2n9BRllgeq4>
- . 2017. *Past Present Future*. Keur Doff. CD.
- Déesse Major. 2013. Mu nice. Youkounkoug. Single (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=OFoIDiY0Sv8>
- Déesse Major ft. PPS. 2015. Gëm sa bopp. TafSound Productions/Walliyaan Productions. Single
- Divers. 2012. *Les pirogues du Hip Hop se mobilisent contre la migration clandestine*. Africulturban. Compilation.
- Divers. 2014. *W.A.R: We Are Rap*. Wakh'art Music. Mixtape
- Divers. 2018. Bul sank sa bakaan bi. OIM. Single (en ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=bbNdqBkTyeA&feature=youtu.be>
- Elzo Jamdong. 2016. Yow lë. *Freengdom*. Oven Entertainment. CD
- Eyewitness. 2008. Faudra leur dire que. *Au-delà des rêves*. Nubian Spirit. B.O
- . 2012. Message au Président. Nubian Spirit.
- Faada Freddy. 2014. *Untitled*. Think Zik! EP
- . 2016. *Gospel Journey*. Think Zik! CD
- Falz. 2018. This is Nigeria. Bahdguys Records through Jungle Entertainment Ventures (En ligne) [https://www.youtube.com/watch?v=UW\\_xEqCWrm0](https://www.youtube.com/watch?v=UW_xEqCWrm0)
- Fata El Presidente ft. Mbaye Dieye Faye et Wally Seck. 2012. Ngunte. *Iqra*. TAF. CD
- Fata El Presidente & Big Cam. 2018. *United*. DS Prod USA/TAF. CD.
- Fata El President ft. Baaba Maal. 2018. Mariage. *Global Citizen*. TAF. CD
- Fla the Ripper & Mistamase. 2012. *The Renaissance*. Show and Proof Ent. CD.
- Fla the Ripper. 2017. *Kanka Musa*. Show and Proof Ent. CD.
- Fou malade & Niagass. 2018. Baay Gilaaye. *Ousseynou ak Assane*. Youkounkoug. CD
- Gladiat'Or. 2012. Hip-hop galsen made in Paname. *Niakh dou fegn thi taw*. CD (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=68wJEkqRyhQ>
- Goormak. 2012. *Niaxtu*. Def Waref Studio. CD
- JTR. 2014. *Saison 2 Episode 10 : pas de parité à Touba*. Natty Dread Edutainment/Level Studio (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=Zt3cf.-v-xtw&index=10&list=PLT4kJh1FtKowPQViP5N9WxJyw4YwE2IRN>
- . 2015. *Saison 3 Episode 1*. Natty Dread Edutainment/Level Studio (En ligne) [https://www.youtube.com/watch?v=lgUQ\\_xBs0nQ&index=31&list=PLT4kJh1FtKowQhGoxf\\_1QhnXOMWFvBXRH](https://www.youtube.com/watch?v=lgUQ_xBs0nQ&index=31&list=PLT4kJh1FtKowQhGoxf_1QhnXOMWFvBXRH)
- . *Saison 3 Episode 3 : l'envoi de troupes au Yémen*. Natty Dread Edutainment/Level Studio (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=EHxNV7AwyaQ>
- . Hommage à Pacotille. Saison 3 Episode 9. Natty Dread Edutainment/Level Studio (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=qJT8HmM0F14>

- . *Saison 3 Episode 26 : Pauvreté : Sénégal n° du Top 25*. Natty Dread Edutainment/Level Studio (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=6LVjPc5mOZ8>
- Kamini. 2007. Marly-Gomont. *Psychostar world*. RCA/Sony BMG. CD
- Kendrick Lamar. 2012. Backstreet Freestyle. *Good kid M.A.A.D city*. Top Dawg Entertainment/Aftermath/Interscope Records. CD
- Kéry James. 2012. Lettre à la République. *92.2012*. Silene. CD
- Kéry James ft Lino et Youssoupha. 2016. Musique nègre. *Mouhammad Alix*. Musicast. CD
- Keur Gui. 2008. Coup de gueule. *Nos connes doléances*. Rétro Musique sénégalaise.
- . 2014. *Encyclopédie*. Penku Side. CD
- . Diogou fi. *Encyclopédie*. Penku Side. CD
- . France à fric. *Encyclopédie*. Penku Side. CD
- . in dépendance. *Encyclopédie*. Penku Side. CD
- . discours préliminaire. *Encyclopédie*. Penku Side. CD
- Keyti. 2003. Eldorado. *Jok ak Dannu*. CD.
- . 2012. Ngiiir guine doon guine. *Campagne « vote against the talibes*. Buzz Studio.
- KRS-One. 1993. That's the sound of the Police. *The Return of the Boom Bap*. Jive Records. CD
- La Gifle. 2012. *Niggas in Dakar*. Wakh'art Music/Rise and Shine Music. Mixtape.
- MASS. 2017. Wodou Wodou. Rep'tyle Music. Single. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=omi6ItbPhl0>
- Matador. 2007. Catastrophe. *Xippil Xool*. Optimiste Productions. CD
- . 2013. *Vox Populi*. AMP Music. CD
- . Love. *Vox Populi*. AMP Music. CD
- . 2016. *Rewgaal Nation*. King Booking Management. CD
- Maxi Krezy. Inconnu, Départ Volontaire. Inconnu. Cassette
- . 2008. galsen. *Lux mea Lex*. Music Solution. CD
- . Profession MC. *Lux mea Lex*. Music Solution. CD
- Maxi Krezy ft. Faada Freddy. 2008. Baye your side. *Lux mea Lex*. Music Solution. CD
- Meth Boy ft. Ayo Chocolate. 2016. Young believer. YBE. Single
- Moulaye. 2013. *Les Racines ont des ailes*. Wakh'art Music. EPK
- . Fruit de mon époque. *Les Racines ont des ailes*. Wakh'art Music. EPK
- . Senegal. *Les Racines ont des ailes*. Wakh'art Music. EPK
- . 2017. *Epik*. Wakh'art Music. CD
- Moulaye ft. PPS. 2017. Tathioul. *Epik*. Wakh'art Music. CD
- Moonaya (Moona). 2018. Qui. Sony Music. Single.
- Mr. Icy ft. Fata el Presidente. 2017. Go low. Tunecore. Single. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=iNPK6v7d6sI>
- Neega Mass. 2011. *Révélations*. iMusician Digital. CD
- . 2016. L'enseigne ment. *L'œil invisible*. iMusician Digital. CD
- . *L'œil invisible*. iMusician Digital. CD
- Neega Mass ft. Mansour. 2010. Immigrés. Inconnu.
- Nitdoff. 2013. LG sama side. *Ragal dou Djiégui Rails*. Gunzout Records. CD (En ligne) [https://www.youtube.com/watch?v=WySS\\_DhG1TE](https://www.youtube.com/watch?v=WySS_DhG1TE)
- . 2016. Roi d'Afrique. *Rois d'Afrique*. Gunzout Records. CD
- . rap galsen. Gunzout Records. Single. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=7p3MGEP6pno>

Nix. 2008. Blow. (En ligne) <https://youtu.be/TgXroRW7cUc>

———. 2015. *Excuse my wolof*. African Victory/Juste une attitude. EP

Nix ft. Good D Man. 2010. Ghettos d’Afrique. *Rimes de vie*. Kenene Productions. CD

NTM. 1993. nique la police. *J’appuie sur la gâchette*. Epic. CD

NWA. 1988. Fuck the police. *Straight Outta Compton*. Ruthless/Priority Records

OnePac. 2014. Ndar Ndar. *Hip Hop Soul Zazz: The Project*. Bois Sakré. CD

OnePac & Fellows. 2017. *African Grooves*. OnePac & Fellows. CD

Pee Froiss. 2003. Konkérants. *Konkérants*. AfricaFête Diffusions/Night & Day. CD.

———. Africa for Africans. *Konkérants*. AfricaFête Diffusions/Night & Day. CD.

PPS. 2014. *Xaatim ak Kallama*. Sunu Kaddu. CD

Positive Black Soul. 2001. *Run cool*. Palm Tree Entertainment/East West France. CD

———. Voilà. *Run cool*. Palm Tree Entertainment/East West France. CD

———. 2002. *Paris/New York/Dakar*. Universal/Island Records Limited. CD

———. L’Afrique. *Paris/New York/Dakar*. Universal/Island Records Limited. CD

———. Nubian sound. *Paris/New York/Dakar*. Universal/Island Records Limited. CD

———. 2014. Back again. *Positive Black Soul: 25 years*. Sankara. CD

Public Enemy. 1990. Fight the Power. *Fear of a black Planet*. Motown. CD

Pul Art Bi. 2014. Capital. *Nafooré*. Tin Tinoy Productions. CD

———. La voz de los niños. *Nafooré*. Tin Tinoy Productions. CD

———. Fouta Paradise. *Nafooré*. Tin Tinoy Productions. CD

———. 2018. Cuur ki. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=wicv9193DMU>

Rap’adio. 1998. Guddi town. *Ku weet xam sa bopp*. Fitna Productions. Cassette

Rex T. 2016. On ne nous déshonore pas. *African Style*. Sektion Torrodo. CD

Scarified. 2017. *From Zero to Hero. Demo* (En ligne) <https://scarified.bandcamp.com/releases>

Simon Kouka. 2005. Bienvenue en France. *Bienvenue en France*. Street Tape

———. On vient de loin. *Bienvenue en France*. Street Tape

———. 2013. mbalax déna. *Ababagn batt kagn*. 99 Records. CD (En ligne) [https://www.youtube.com/watch?v=W0Nv\\_lpLzil](https://www.youtube.com/watch?v=W0Nv_lpLzil)

———. 2014. Lettre au president. 99 Records.

———. *Leader*. 99 records. CD

———. mode pinw. *Ababagn batt kagn*. 99 Records. CD (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=FoiMeyKHot4>

———. 2016. Niase Coumba Abdallah. 99 Records. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=05UTLLiAlcI>

Toussa. 2014. *Clin d’œil*. Rock Team Music. Mixtape

———. 2016. Mbaye Diaye Faye. *New Life*. USAFRICA/YBE. Mixtape

Toussa ft. SK. Caractère. *New Life*. USAFRICA/YBE. Mixtape

Wa BMG 44. 1998. Def ci yaw. *Def Ci Yaw*. Cassette

———. 2007. Jox ma sa 5. *44 4 life*. Boy Jump Entertainment. CD

Wagëblë. 2003. *Rap New Generation*. Two Thou Entertainment. CD

———. 2005. *Senegal*. Two Thou Entertainment. CD

———. 2011. hipolitic. *Message of Hope*. Nubian Spirit. CD

———. African dream. *Message of Hope*. Nubian Spirit. CD (En ligne) [https://www.youtube.com/watch?v=SLd4qm5\\_W\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=SLd4qm5_W_Q)

- . Come back. *Message of Hope*. Nubian Spirit. CD (En ligne)  
<https://www.youtube.com/watch?v=3iUFXHpdp-w>
- . 2016. Jawale. Nubian Spirit. Single. (En ligne)  
<https://www.youtube.com/watch?v=kfzI28pBd8g>
- Wagëblë ft Baay Fall. 2017. Jambaar. Nubian Spirit. Single. (En ligne)  
<https://www.youtube.com/watch?v=kfzI28pBd8g>
- Wagëblë ft. Stella Mwangi and Ras Steven. 2005. Babylon. *Senegal*. Two Thou Entertainment. CD
- Wally Seck. 2014. Sante Yalla. *Deweneul*. Wally Family Productions. CD (En ligne)  
<https://www.youtube.com/watch?v=SDj4jytHuj4>
- . 2015. Stay. *Xel*. Wally Family Prod. CD. (En ligne)  
<https://www.youtube.com/watch?v=LndrLOLJgrs>
- Wiz Khalifa. 2018. Capital. *Laugh now, fly later*. WMG. CD.
- X-press. 2014. reer. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=IOigDvScBO0>
- Xuman. 2007. Bukki ak mbaam (lamb ji). *Gunman*. Interne Virgin. CD.
- . 2015. *JTR Saison 3 Edition spéciale : Na Goré*. Natty Dread Edutainment/Level Studio (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=DjKUJHQv-1c>
- . *JTR Saison 3 Episode 23 : Live from New York*. Natty Dread Edutainment/Level Studio (En ligne)  
[https://www.youtube.com/watch?v=QEMUclLl0Iw&index=8&list=PLT4kJh1FtKowQhGoxf\\_1QhnXOMWFvBXRH](https://www.youtube.com/watch?v=QEMUclLl0Iw&index=8&list=PLT4kJh1FtKowQhGoxf_1QhnXOMWFvBXRH)
- . Nation sous influence. *Emission Les hauts parleurs*. Fab'Lab/TV5 Monde (En ligne)  
<https://www.youtube.com/watch?v=y-MgrwXU9Hg>
- . 2016. Det ak Det. Natty Dread Edutainment/Level Studio. Single. (En ligne)  
<https://www.youtube.com/watch?v=SFhLzPXgarM>
- . 2017. *JTR Saison 4 Episode 8 : Afrique, le béberceau de l'humanité*. Natty Dread Edutainment/Level Studio. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=IHVjIoxMnI>
- Yatfu. 2014. *Kaddu Wurus*. Walliyaan Prod./Brightlight Music. CD
- Y'en a marre. 2012. Faux ! pas forcé. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=tCuKAn-T0pk>
- . 2013. Dox ak sa gox. (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=H9KcB4WGYdg>



## Vidéographie

### Films documentaires

- AfricanKingProductions. 2015. *AK Story*, en 2 volets. AfricanKingProductions, 18 et 18 minutes
- Bouchareb, Rachid. 2001. *Little Sénégal*. 3B Production et France 2 Cinéma, 100 minutes.
- Chrestia, Elodie, et Le More Marthe. 2013. *Daara J, une histoire du rap*. Trace TV, 26 minutes.
- Dusséaux, Jean-Baptiste. 2016. *Le Blanchiment des troupes coloniales*. Chengyu Prod., 52 minutes
- Gallet, Audrey. 2013. *Boy Saloum La Révolte Des Y'en A Marre*. Cinéphage ! /Yami 2/Sélébéyone, 74 minutes
- Herson, Ben, McIlvaine, Magee, et Christopher Moore. 2009. *African Underground: Democracy in Dakar*. Nomadic Wax & SOL Productions, 32 minutes
- Kassovitz, Mathieu. 1995. *La haine*. Lazennec & Associés, 95 minutes
- Missolz, Jérôme de. 2014. *Drogues et Création, une histoire des paradis artificiels*, en 2 volets. LuFilms/Arte, 55 et 58 minutes
- Roizès, Philippe. 1999. *Je rappe donc je suis*. Compagnie Panoptique, Compagnie des phares et balises, La Sept ARTE, 73 minutes
- Silva, Billy. 2016. *Sound of My City: Baltimore with Tate Kobang*. The Boiler Room, 604 secondes
- Sene, Cheikh. 2012. *100% galsen: A hip Hop documentary made in Senegal*. Optimiste Production, 25 minutes
- Thiaw, Rama. 2014. *The Revolution Won't be Televised*. Boul fallé, 110 minutes
- Vecchione, Marc-Aurèle. 2008. *Black Music : des chaînes de fer aux chaînes en or*. Program 33 – ARTE France, 104 minutes

### Emissions de télévision

- Aaru Mbed: Hip Hop galsen*. 2017. Emission de télévision. Animée par Pape Sidy Fall. Diffusée le 20 avril. 2STV.
- Afromedia. 2015. *Episode 11 : « La colère de Simon, Duggy Tee, Xuman, PPS, Bakhaw, deversent leur colère »*. Massamba Thiam. réal. Diffusée le 15 mai. seneweb.com (En ligne) [http://www.seneweb.com/news/Video/afromedia-apres-le-concert-de-baba-maal-\\_n\\_155037.html](http://www.seneweb.com/news/Video/afromedia-apres-le-concert-de-baba-maal-_n_155037.html)
- Afromedia. 2015. *Episode 13 : « Avec Gladiat'or. Droit De réponse à Simon & Cie »*. Massamba Thiam réal. Diffusée le 24 juin. seneweb.com (En ligne) [http://www.seneweb.com/news/Video/afromedia-ep13-le-rappeur-gladiat-or-tac\\_n\\_157963.html](http://www.seneweb.com/news/Video/afromedia-ep13-le-rappeur-gladiat-or-tac_n_157963.html)
- Rebel Music. 2015. *Saison 2 Episode 4 'Senegal: ready for change'*. Magee McIlvaine. réal. MTV
- Sall, Macky. 2015. *Entrevue télévisée avec Audrey Pulvar*. Le 18 h Politique. Diffusée le 25 octobre. Paris : iTélé.
- Seck, Wally. 2016. *Entrevue avec Patrick Simonin*. L'Invité. Diffusée le 8 février. Paris : TV5 Monde
- Sur Ecoute (titre original The Wire)*. 2002-2008. David Simon dir. HBO
- Taratata : Faada Freddy*. 2014. Emission de télévision. Animée par Nagui. Diffusée le 2 mai 2014. France Télévisions.

## Ressources Web

### Articles

- Amar, Mor. 2016. « Khilifeu et Thiat à cœur ouvert: 'Nos collègues rappeurs sont jaloux et méchants' », <http://www.igfm.sn/khilifeu-et-thiat-a-coeur-ouvert-nos-collegues-rappeurs-sont-jaloux-et-mechants/>, diffusé le 7 avril 2016, consulté le 15 février 2017.
- Bhatarai, Atul. 2016. *Changing Senegal Through Rap: Y'en a Marre*, <http://www.worldpolicy.org/blog/2016/03/10/changing-senegal-through-rap-yen-marre>, diffusé le 10 mars 2016, consulté le 5 octobre 2017.
- Binet, Stéphanie. 2015. *Le rap sénégalais, ferment politique qui s'exporte*, [http://www.lemonde.fr/musiques/article/2015/04/09/le-rap-senegalais-ferment-politique-qui-s-exporte\\_4612157\\_1654986.html](http://www.lemonde.fr/musiques/article/2015/04/09/le-rap-senegalais-ferment-politique-qui-s-exporte_4612157_1654986.html), diffusé le 9 avril 2015, consulté le 6 mars 2017.
- Black Milk. 2016. *Urban Women Week 4ème Édition: Du 29 Février au 08 Mars 2016*, <http://rapdjolof.com/webzine/news/item/3258-urban-women-week-4eme-edition-du-29-fevrier-au-08-mars-2016>, diffusé le 27 février 2016, consulté le 3 janvier 2018.
- Bove, Nicolas. 2018. *Les auteurs de « Sexe, Race & Colonies » reviennent sur les polémiques*, <https://www.lesinrocks.com/2018/10/08/actualite/les-auteurs-de-sexe-race-et-colonies-reviennent-sur-les-polemiques-111132351/>, diffusé le 8 octobre 2018, consulté le 15 novembre 2018.
- Charity, Justin, Diaz, Angel, et Drake David. 2014. *A History of Rap Songs Protesting Police Brutality*, <https://www.complex.com/music/2014/08/rap-songs-police-brutality/>, diffusé le 18 août 2014, consulté le 3 août 2018.
- Cherruau, Pierre. 2016. *Le Sénégal est-il encore un pays francophone ?*, <http://www.slateafrique.com/21377/linguistique-senegal-est-il-encore-un-pays-francophone>, rediffusé le 4 novembre 2016, consulté le 11 juin 2017.
- Cissé, Pape Ousmane. 2009. *SIMON BISBI CLAN « J'ai eu beaucoup d'expériences en France »*, <http://www.dakarmusique.com/actu-musique/interviews/246-simon-bisbi-clan-l-jai-eu-beaucoup-dexperiences-en-france-r.html>, diffusé le 13 mai 2009, consulté le 31 janvier 2018.
- Dakaractu. 2014. *Attentat à la pudeur et atteinte aux bonnes mœurs : un groupe d'associations porte plainte contre 'Déesse Major'*, [https://www.dakaractu.com/Attentat-a-la-pudeur-et-atteinte-aux-bonnes-moeurs-un-groupe-d-associations-porte-plainte-contre-Deesse-Major\\_a77412.html](https://www.dakaractu.com/Attentat-a-la-pudeur-et-atteinte-aux-bonnes-moeurs-un-groupe-d-associations-porte-plainte-contre-Deesse-Major_a77412.html), diffusé le 29 octobre 2014, consulté le 20 août 2018.
- Dramé, Oumou Sydia. 2010. « Festival mondial des Arts nègres : Les rappeurs sénégalais retenus percevront au moins un million par spectacle ». *Le POPulaire*, 3 octobre 2010, Com7 édition. [http://www.seneweb.com/news/Culture/festival-mondial-des-arts-negres-les-rappeurs-senegalais-retenus-percevront-au-moins-un-million-par-spectacle\\_n\\_38124.html](http://www.seneweb.com/news/Culture/festival-mondial-des-arts-negres-les-rappeurs-senegalais-retenus-percevront-au-moins-un-million-par-spectacle_n_38124.html), consulté le 8 octobre 2017.
- ESPACERDA. 2011. *Argent, intrigues et trahisons... « Requin noir », membre fondateur de « Y en marre », déballe !* <http://espacerda.over-blog.com/article-argent-intrigues-et-trahisons-requin-membre-fondateur-de-y-en-marre-deballe-79719300.html>, diffusé le 18 juillet 2011, consulté le 3 août 2018.
- Fortier, Amanda. 2014. *Bringing the Streets to Politics: hip-hop Promotes Openness in Senegal*, <https://www.opensocietyfoundations.org/voices/bringing-streets-politics-hip-hop-promotes-openness-senegal>, Diffusé le 11 novembre 2014, consulté le 5 octobre 2017.

- Gramlich, John. 2018. *The gap between the number of blacks and whites in prison is shrinking*, <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2018/01/12/shrinking-gap-between-number-of-blacks-and-whites-in-prison/>, Diffusé le 12 janvier 2018, consulté le 19 juillet 2018.
- Grant, Brittany Spanos Sarah. 2016. *Songs of Black Lives Matter: 22 New Protest Anthems*, <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/songs-of-black-lives-matter-22-new-protest-anthems-15256/>, Diffusé le 13 juillet 2016, consulté le 3 août 2018
- Hirsch, Afua. 2012. « African hip-hop Is Recreating America ». *The Guardian*, 2012, sect. World news. <http://www.theguardian.com/world/2012/oct/03/african-hip-hop-america>, diffusé le 3 octobre 2012, consulté le 13 mars 2014
- Leral.net. 2013. *Keyti: « Les défenseurs des Homos ont droit à la parole au JT Rappé »*, [http://www.leral.net/Keyti-Les-defenseurs-des-Homos-ont-droit-a-la-parole-au-JT-Rappe\\_a92965.html](http://www.leral.net/Keyti-Les-defenseurs-des-Homos-ont-droit-a-la-parole-au-JT-Rappe_a92965.html), diffusé le 29 août 2013, consulté le 7 avril 2016.
- Malomar, Muhammad. 2018. *Hip Hop galsen: Le Grand manque d'archives!* <https://galsengenius.com/hip-hop-galsen/>, diffusé le 8 janvier 2018, consulté le 31 janvier 2018.
- Masson, Romain. 2016. *Numérique au Sénégal: Etat des lieux et perspectives 2010-2016*, <https://yannlebeux.com/2016/07/02/numerique-au-senegal-etat-des-lieux-et-perspectives-2010-2016/>, diffusé le 2 juillet 2016, consulté le 1 novembre 2017.
- Michel, Nicolas. 2015. *Au Sénégal, le hip-hop comme contre-pouvoir*, <http://www.jeuneafrique.com/mag/327418/culture/senegal-hip-hop-contre-pouvoir/>, diffusé le 25 mai 2015, consulté le 26 mai 2016.
- Mortaigne, Véronique. 2015. « A Dakar, le balafon emporté par les flows », *Le Monde.fr*, [http://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/03/04/de-bars-en-boites-promenade-dans-l-histoire-musicale-du-senegal\\_4587427\\_3212.html](http://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/03/04/de-bars-en-boites-promenade-dans-l-histoire-musicale-du-senegal_4587427_3212.html), diffusé le 4 mars 2015, consulté le 6 mars 2017.
- Ndiaye, Abdoulaye. 2016. *Sénégal: Un homme violemment tabassé pour avoir porté un sac efféminé*, [http://afrique360.com/2016/01/28/senegal-un-homme-violemment-tabasse-pour-avoir-porte-un-sac-effemine\\_221541.html](http://afrique360.com/2016/01/28/senegal-un-homme-violemment-tabasse-pour-avoir-porte-un-sac-effemine_221541.html), diffusé le 28 janvier 2016, consulté le 7 avril 2016.
- Papy. 2017. *Cachets des stars de la musique: classement des chanteurs les plus chers*, <https://www.metrodakar.net/buzz/cachets-stars-de-musique-classement-chanteurs-plus-chers/>, diffusé le 23 mai 2017, consulté le 3 août 2018.
- Pew Research Center. 2014. *Global Views on Morality*, <http://www.pewglobal.org/2014/04/15/global-morality/>, diffusé le 15 avril 2014, consulté le 2 août 2018.
- Platis, Chris. 2013. *The Hip Hop Scene in Senegal*, [https://www.huffingtonpost.com/off-track-planet/senegal-hip-hop\\_b\\_4137809.html](https://www.huffingtonpost.com/off-track-planet/senegal-hip-hop_b_4137809.html), diffusé le 24 octobre 2013, consulté le 5 octobre 2017.
- Fréquence Paris Plurielle. 2008. 'Brève présentation de Fréquence Paris Plurielle', <http://www.rfpp.net/spip.php?rubrique178>, diffusé le 11 novembre 2008, consulté le 14 août 2018.
- RFI Afrique. 2013. *Tunisie: les rappeurs lancent le syndicat national du rap* <http://www.rfi.fr/afrique/20131010-tunisie-rappeurs-syndicat-national-rap>, diffusé le 10 octobre 2013, consulté le 1 octobre 2017.
- Royer, Anne. 2012. *Le Bloc identitaire mobilise contre le rappeur Kery James*, <https://www.lesinrocks.com/2012/05/13/actualite/le-bloc-identitaire-mobilise-contre-le-rappeur-kery-james-11258832/>, diffusé le 13 mai 2012, consulté le 2 février 2018.
- Senerap. 2011. *WAGËBLË: EXCLUSIVE INTERVIEW*, <http://senerap.skyrock.com/3032599760-WAGEBLE-EXCLUSIVE-INTERVIEW.html>, diffusé le 20 septembre 2011, consulté le 21 février 2018.

- Thibault, Guillaume. 2018. *Faada Freddy de retour au Sénégal*, <http://musique.rfi.fr/musique-africaine/20180112-faada-freddy-retour-senegal>, diffusé le 12 janvier 2018, consulté le 16 avril 2018.
- Thomson, Mike. 2009. *Paris liberation made 'whites only'*, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/7984436.stm>, diffusé le 6 avril 2009, consulté le 9 février 2018.
- Touré, Khalifa. 2016. *WALLY SECK, UNE ICÔNE GAY ?*, <http://www.senepius.com/people/wally-seck-une-icone-gay>, diffusé le 30 janvier 2016, consulté le 3 juillet 2018.
- Vibe Radio.sn. Date inconnue. *Simon accuse les chinois de la mort du 99*. (En ligne) <http://www.viberadio.sn/Musique/Actualites/Simon-accuse-les-chinois-de-la-mort-du-99.-00019855>, Consulté le 22 août 2018.

### Enregistrements vidéo

- Bakopha. 2016. Nitdoff clash sévèrement Booba Diffusé le 22 octobre, consulté le 15 février 2017 (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=5dsecUAWlr8>
- Pnd bou nhh. 2012. *Aaru Mbed Spécial à Saint Louis- 2STV- vol 2*. Diffusé le 26 novembre 2012, consulté le 26 novembre 2018 (En ligne) [https://youtu.be/AS3n2t\\_LpgI](https://youtu.be/AS3n2t_LpgI)
- Malécot, Laure. 2014. *E.P.K Moulaye Les racines ont des ailes*. Diffusé le 19 mai, consulté le 9 août 2018 (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=GCxsOi9bwaU>
- MEDIA SN. 2016. *Simon répond à Makhtar le Kagoulard*. Diffusé le 25 octobre, consulté le 31 janvier 2018 (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=FeqUQYkz-rw>
- Présidence de la République. 2017. *Conférence de presse d'Emmanuel Macron le Samedi 8 juillet 2017 au G20 à Hambourg*. Diffusé le 8 juillet, consulté le 6 août 2018 (En ligne) <http://www.elysee.fr/videos/new-video-17/>
- Senreplay sn. 2016. *Fata El presidente soutient Booba: « Le Rap sénégalais n'est même pas connu en Guinée »*. Diffusé le 24 octobre, consulté le 3 août 2018 (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=jieU3O5JZKI>
- Time Star. 2016. *Makhtar le kagoulard déballe tout et clash sévèrement Simon, Xuman, Awadi 'Booba Limou Waxx Deug'*. Diffusé le 23 octobre, consulté le 8 août 2018 (En ligne) <https://www.youtube.com/watch?v=EJ8iXoznc6Y>
- Seneweb.com. 2011. *Quatre personnes auraient trouvé la mort lors des manifestations selon les rappers du mouvement YEN A MARRE*. Diffusé le 23 juin 2011, consulté le 22 août 2018 (en ligne) [http://www.seneweb.com/news/Societe/quatre-personnes-seraient-tuees-lors-des-manifestations-selon-les-rappers-du-mouvement-yen-a-marre\\_n\\_47079.html](http://www.seneweb.com/news/Societe/quatre-personnes-seraient-tuees-lors-des-manifestations-selon-les-rappers-du-mouvement-yen-a-marre_n_47079.html)

### Pages Web

- Baltimore Immigration Museum*, <http://www.immigrationbaltimore.org/>, consulté le 7 août 2018.
- Census.gov*, <https://www.census.gov/en.html>, consulté le 7 août 2018.
- FROM ZERO TO HERO, by Scarified*, <https://scarified.bandcamp.com/album/from-zero-to-hero>, consulté le 3 août 2018.
- Global Passport Power Rank*, <https://www.passportindex.org/byIndividualRank.php?ccode=sn>, consulté le 9 février 2018.
- One Pac & Fellows*, <https://www.onepacandfellows.com/>, consulté le 3 août 2018.

*TRINITY INTERNATIONAL HIP HOP FESTIVAL,*  
<https://portfolios.trincoll.edu/smarkle/category/trinityhiphop/>, consulté le 3 août 2018.

# Annexes

## Liste des données de terrain

### Entretiens retranscrits

Ady Diop. 2015. Entretien avec l'auteure. Baltimore, États-Unis. 25.08.2015  
Afrikan King. 2015. Entretien avec l'auteure. Parcelles Assainies/Dakar, Sénégal. 15.02.2015  
Alien Zik. 2014. Entretien avec l'auteure. Dakar, Sénégal. 03.12.2014  
Ama Diop. 2014. Entretien avec l'auteure. Médina/Dakar, Sénégal. 10.12.2014  
Canabasse. 2014. Entretien avec l'auteure. Dakar, Sénégal. 14.11.2014  
Da Blessed. 2014. Entretien avec l'auteure. Thiaroye, Sénégal. 25.09.2014  
Déesse Major. 2015. Entretien avec l'auteure. Dakar, Sénégal. 26.01.2015  
Docta. 2014. Entretien avec l'auteure. Médina/Dakar, Sénégal. 10.12.2014  
Fall Ba, Amadou. 2014. Entretien avec l'auteure. Pikine, Sénégal. 03.11.2014  
Fall Ba, Amadou. 2015. Entretien avec l'auteure. Pikine, Sénégal. 13.06.2015  
Fla the Ripper. 2014. Entretien avec l'auteure. Dakar, Sénégal. 03.12.2014  
Fla the Ripper. 2015. Entretien avec l'auteure. Dakar, Sénégal. 02.02.2015  
Gladiat'Or. 2017. Entretien avec l'auteure. Paris, France. 18.04.2017  
Goormak. 2015. Entretien avec l'auteure. Lausanne, Suisse. 21.07.2015  
Keur Gui. 2014. Entretien avec l'auteure. Ouest Foire/Dakar, Sénégal. 20.10.2014  
Keyti. 2014. Entretien avec l'auteure. Liberté 6/Dakar, Sénégal. 09.12.2014  
Matador. 2014. Entretien avec l'auteure. Pikine, Sénégal. 08.11.2014  
Maxi Krezy. 2015. Entretien avec l'auteure. New York, États-Unis. 04.09.2015  
Moona. 2015. Entretien avec l'auteure. Amitié 2/Dakar, Sénégal. 20.01.2015  
Moulaye. 2015. Entretien avec l'auteure. Dakar, Sénégal. 05.01.2015  
Neega Mass. 2017. Entretien avec l'auteure. Lieusaint, Île-de-France, France. 12.04.2017  
Nix. 2014. Entretien avec l'auteure. Médina/Dakar, Sénégal. 17.10.2014  
OnePac. 2014. Entretien avec l'auteure. Liberté 6/Dakar, Sénégal. 15.11.2014  
PPS 2014. Entretien avec l'auteure. Rufisque, Sénégal. 10.10.2014  
PPS 2014. Entretien avec l'auteure. Rufisque, Sénégal. 20.10.2014  
Pul Art bi. 2017. Entretien avec l'auteure. Clichy, Île-de-France, France. 12.04.2017  
Rex T (Alien Zik). 2015. Entretien avec l'auteure. Dakar, Sénégal. 02.02.2015  
Sy, Kenaicha. 2014. Entretien avec l'auteure. Médina/Dakar, Sénégal. 13.10.2014  
Toussa. 2014. Entretien avec l'auteure. Guédiawaye, Sénégal. 25.10.2014  
Waterflow (Wagëblë). 2015. Entretien avec l'auteure. Washington, États-Unis. 01.10.2015

### Conférences retranscrites

Rhythm & Remedy Music Summit Networking Conference. Give1 Project. Almadies/Dakar, Sénégal. 10-14.12.2014  
« Les cultures urbaines au Sénégal : expression des résistances et luttes citoyennes, vecteurs de changement ». Atelier « Acteurs culturels et acteurs médiatiques en Afrique : Moteur ». Panos-Afrique de l'Ouest, Dakar, 16-18.12.2014.  
« L'entrepreneuriat Hip Hop ». Foire civico-hip-hop de Guédiawaye. GHip Hop. Guédiawaye, Sénégal. 28.12.2015

« Dox Dajé, Music In Africa präsentiert die senegalesische HipHop-Szene » Table ronde du festival Dox Dajé. Munich, Allemagne. 21.03.2015

« Les voix féminines engagées dans le rap ». Urban Women Day. Festa 2 H. Institut français/Dakar, Sénégal. 10.06.2015

« Goldschool galsen » Vernissage de l'exposition de Sandy Hassnauer. Festa 2H. Goethe Institute/Dakar, Sénégal. 11.06.2015

« From Zero to Hero: Senegalisisher Hip Hop als soziale & politische Bewegung .» Hollyhood. hip-hop & social justice. FilmFestival. Potsdam, Allemagne. 12.03.2017

« Quels lieux pour le hip-hop ? Les centres culturels de Lille, Paris et Dakar : entre structuration artistique et projet urbain ». Table ronde avec Amadou Fall Ba (Maison des Cultures Urbaines à Dakar), Jean-Marc Mougeot (directeur de la place, Paris), Olivier Sergent (directeur du Flow, Lille). Paris, France. 01.02.2017

« Hip hop, entre banlieues, prisons, stéréotypes, gentrification et embourgeoisement ». Jotaayu Hip Hop. Célébration des 30 ans du Hip Hop galsen. Goethe Institute/Dakar, Sénégal. 11.04.2018.

### Journaux de terrain

Navarro, Cécile. 2014. « Rencontre avec Eyewitness (Wagëblë) » Lausanne, Suisse. 21.08.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Rencontre avec Nonybone (Da Blessed) » Dakar, Sénégal. 24.09.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Rencontre avec Ina » Pikine, Sénégal. 08.10.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Rencontre avec Mamadou Dramé » Dakar, Sénégal. 14.10.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Rencontre avec Ama Diop et Simon au Studio Walliyaan » Media/Dakar, Sénégal. 17.10.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Observations des répétitions avec Da Blessed » Thiaroye, Sénégal. 15.10.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Rencontre avec « Le Vieux » » Thiaroye, Sénégal. 22.10.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Rencontre avec Momoshady » Grand-Yoff/Dakar, Sénégal. 23.10.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Rencontre avec OnePac » Saint-Louis, Sénégal. 31.10.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Rencontre avec Ndongo D (Daara J Family) » Grand-Yoff/Dakar, Sénégal. 01.11.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Réalisation d'un clip avec Wantd » Dakar, Sénégal. 04.11.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Tournée de concerts de Da Blessed » Dakar et banlieue, Sénégal. 08.11.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Visite à Ndongo D (Daara J Family) » Grand-Yoff/Dakar, Sénégal. 10.11.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Visite à PPS ». Rufisque, Sénégal. 13.11.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Rencontre avec Abdoulaye Niang » Saint-Louis, Sénégal. 19.11.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Rencontre avec Black Milk » Saint-Louis, Sénégal. 20.11.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Atelier Slam dans le cadre de la Francophonie ». Pikine, Sénégal. 25.11.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Visite à Ama Diop » Medina/Dakar, Sénégal. 02.12.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Festival made in ». Dakar, Sénégal. 04-05.12.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Visite à Kenaicha Sy » Gueule Tapée/Dakar, Sénégal. 13.12.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Visite à Give1Project » Almadies/Dakar, Sénégal. 13.12.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Visite à Da Blessed » Thiaroye, Sénégal. 22.12.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Visite à Ama Diop » Medina/Dakar, Sénégal. 29.12.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Sélections et Formation Next Level ». Rufisque et Guédiawaye, Sénégal. 07.01 et 09.01.2015

Navarro, Cécile. 2015. « Visite à Da Blessed » Thiaroye, Sénégal. 12.01.2015  
 Navarro, Cécile. 2015. « Visite à Fla The Ripper » Liberté/Dakar, Sénégal. 14.01.2015  
 Navarro, Cécile. 2015. « Visite à Daara J Family » Grand Yoff/Dakar, Sénégal. 14.01.2015  
 Navarro, Cécile. 2015. « Visite à Give1 Project » Almadies/Dakar, Sénégal. 15.01.2015  
 Navarro, Cécile. 2015. « Visite à Da Blessed » Thiaroye, Sénégal. 21.01.2015  
 Navarro, Cécile. 2015. « Visite à Africulturban » Pikine, Sénégal. 24.01.2015  
 Navarro, Cécile. 2015. « Visite à Ama Diop » Medina/Dakar, Sénégal. 28.01.2015  
 Navarro, Cécile. 2015. « Visite à PPS » Rufisque, Sénégal. 30.01.2015  
 Navarro, Cécile. 2015. « Visite à Ama Diop » Medina/Dakar, Sénégal. 31.01.2015  
 Navarro, Cécile. 2015. « Festival Dox Dajé. » Munich, Allemagne. 21.03.2015  
 Navarro, Cécile. 2015. « Festa 2H 2015 ». Dakar, Sénégal. 09-13.06.2015  
 Navarro, Cécile. 2015. « Urban Woman Day ». Dakar, Sénégal. 10.06.2015  
 Navarro, Cécile. 2015. « Cultures urbaines, vectrices de l'action citoyenne, en particulier des jeunes et des femmes ». Semaine de la Francophonie. Galerie Le manège. Dakar, Sénégal. 26.11.2014  
 Navarro Cécile. 2015. « Terrain East Coast 1: Baltimore ». Baltimore, États-Unis. 17-29.08.2015  
 Navarro Cécile. 2015. « Terrain East Coast 2: New York ». New York, États-Unis. 29.08-13.09.2015  
 Navarro Cécile. 2015. « Terrain East Coast 3: Washington, DC. » Washington DC, États-Unis. 13.09-02.10.2015  
 Navarro Cécile. 2018. « Panel 3 Hip Hop et Migration. » hip-hop Summit. Dakar, Senegal. 18-20.06.2018  
 Navarro Cécile. 2018. « Panel 6 Le Hip Hop héritier de mai 68 ». Hip Hop Summit. Dakar, Senegal. 18-20.06.2018  
 Navarro Cécile. 2018. « Festa 2H 2018 ». Dakar, Sénégal. 20-23.06.2018

### Concerts

Navarro, Cécile. 2014. « Concert de Faada Freddy au Morning ». Observations. 10<sup>e</sup>/Paris, France. 21.05.2014  
 Navarro, Cécile. 2014. « Concert de Faada Freddy aux Fêtes de Genève ». Observations. Genève, Suisse. 21.07.2014  
 Navarro, Cécile. 2014. « Concert Orange ». Observations. Amitié/Dakar, Sénégal. 27.09.2014  
 Navarro, Cécile. 2014. « Concert show of the year ». Observations. Dakar, Sénégal. 18.10.2014  
 Navarro, Cécile. 2014. « Showcase du label WAM au Just4u. » Observations. Dakar, Sénégal. 12.11.2015  
 Navarro, Cécile. 2014. « Concert M.A.S.S au Kotton's Klub ». Observations. Almadies/Dakar, Sénégal. 12.11.2014  
 Navarro, Cécile. 2014. « Concert de la Francophonie ». Observations. Pikine, Sénégal. 24.11.2014  
 Navarro, Cécile. 2014. « Concert de Toussa à Guédiawaye ». Observations. Guédiawaye, Sénégal. 07.12.2014  
 Navarro, Cécile. 2014. « Concert de Give1 Project au Kotton's Klub ». Observations. Almadies/Dakar, Sénégal. 13.12.2014  
 Navarro, Cécile. 2014. « Concert de Keur Gui au Stade Iba Mar Diop ». Observations. Medina/Dakar, Sénégal. 25.12.2014  
 Navarro, Cécile. 2014. « Concert de Positive Black Soul au Monument de la Renaissance ». Observations. Ouakam/Dakar, Sénégal. 27.12.2014



Navarro, Cécile. 2014. « Concert de Alien Zik à Doutra Seck ». Observations. Medina/Dakar, Sénégal. 29.12.2014

Navarro, Cécile. 2014. « Concert de la MCU à l'Obélisque ». Observations. Dakar, Sénégal. 31.12.2014

Navarro, Cécile. 2015. « Concert de Daara J Family à la villa Krystal ». Observations. Almadies/Dakar, Sénégal. 01.01.2015

Navarro, Cécile. 2015. « Concert de Daara J Family au Just4U ». Observations. Dakar, Sénégal. 10.01.2015

Navarro, Cécile. 2015. « Concert de Fla The Ripper au Just4U ». Observations. Dakar, Sénégal. 15.01.2015

Navarro, Cécile. 2015. « Concert Next Level ». Observations. Dakar, Sénégal. 16.01.2015

Navarro, Cécile. 2015. « Concert de Ophis (WAM) à la villa Krystal ». Observations. Almadies/Dakar, Sénégal. 30.01.2015

Navarro, Cécile. 2015. « Concert Festival Dox Dajé au Muffathalle ». Observations. Munich, Allemagne. 21.03.2015

Navarro, Cécile. 2015. « Concert de Goormak au Bikini Test ». Observations. La Chaux-de-Fonds, Suisse. 18.10.2015

Navarro, Cécile. 2017. « Concert Hip Hop galsen à Paris : je pose mon empreinte ». Observations. Saint-Denis, Île-de-France, France. 15.04.2017

Navarro, Cécile. 2017. « Scène libre avec Pul Art bi et son groupe ». Observations. Paris, France. 18.04.2017

## Tableaux des données de l'analyse des réseaux Facebook

Tableau des nœuds et des liens<sup>632</sup>

Id	Label	Nombre de liens
0	Simon Kouka	32
1	Ama Diop	26
2	Amadou Fall Ba	27
3	Gaston* <sup>633</sup>	13
4	Fla The Ripper	21
5	Alien Zik	17
6	Maxi Krezy	16
7	Wageble*	16
8	Abass Abass*	10
9	Keur Gui	13
10	Positive Black Soul*	12
11	Keyti*	14
12	Xuman*	12
13	DJ Gee Bayss	30
14	Niagass	16
15	Fata El presidente	12
16	DJ Taf	8
17	DJ Matt Killer	20
18	One Pac	13
19	PPS	21
20	Da Blessed	25
21	Nitdoff	12
22	Mao Sidibe*	17
23	Checky Blaze	17
24	Matador	12
25	Neeqa Mass	16
26	Pul Art Bi*	9
27	Toussa*	9
28	Goormak	18
29	Moona*	10
30	OMG*	3
31	Mamy Victory*	15
32	Skillaz	22
33	Deesse Major*	11
34	AK	14

<sup>632</sup> Pour des raisons de droit à la vie privée, je ne reprends ici que le nombre de liens recensés pour chaque nœud.

<sup>633</sup> L'astérisque signale les personnes ayant restreint l'accès à leur données Facebook.

35	Sanzala*	11
36	Eve Krazy	16
37	DJ Zeyna*	5
38	Mr.Icy	2
39	Djily Baghdad	18
40	Nix	14
41	Da Brains	15
42	Fatim	11
43	Fou Malade	8
44	Yatfu	28
45	Makhtar le Kagoulard	6
46	Gladiator	3

## Paroles de chansons de rap sénégalaises (sélection)

Par ordre alphabétique

Transcriptions par Cécile Navarro ou par El Hassane Diouf et traduction wolof/français par El Hassane Diouf (mandats de traduction), sauf mention contraire

### « Senegal » par Daara J Family

#### Refrain

Jom mooy dem waay fulay ñibbisi

*C'est la vergogne qui pousse à partir, mais c'est la dignité qui fait revenir*

Jambaar dawul doole ladoon wuti

*Le guerrier n'a pas fui il est parti chercher de la force*

Yagg naa bittim reew ñibbisi na

*J'ai duré à l'étranger, me voici rentré.*

Sama reew Sénégal

*Dans mon pays*

Sénégal

#### Couplet Faada Freddy

J'aime ce pays/qui m'a vu grandir/

Cette terre/qui a vu mes premières larmes et mes fous rires/

Pas besoin d'un crayon/pour dessiner les sourires/

Tels des rayons/de soleil pour t'accueillir/

le CFA parle fort/à travers et à tort/

On marchande pour le transport/et quoi encore/

Ici y'a pas de métros/pas de tram ici c'est taxi-brousse/

jaune-noir cars rapides/ndiaga ndiaye ou pousse-pousse/

Petite pause/dans une dibiterie ou tangana/

Petit tintamarre/c'est du tama/

Dakar ne dort pas/elle danse avec ou sans salaire/

Malgré les coupures d'électricité/d'eau et la galère/

Une pensée pour les frères/qui ont coulé dans l'Atlantique/

Même si j'ai la chance de revenir/la blessure est authentique/

Nul n'est prophète chez soi/mais on est mieux que chez soi/

C'est vrai j'ai duré là-bas/mais mon cœur était là

Sénégal

#### Refrain

#### Couplet Ndongo D

Fila reew nexé/

*Ici c'est le meilleur pays*

Sénégal ngi ni dé/

*Voici le Sénégal*

Booko soré dooto bëgg/ludul ñibbisi dé/

*Quand tu t'en éloignes tu as qu'une seule envie, revenir*

Bo fi ñëwé joxé mbok/néla kaay ñu gissé/

*Quand tu reviens, tu donnes, les parents demandent à te voir*

Ana lo inddi/  
*Qu'est-ce que tu as amené ?*  
 tey daañ la yenni/  
*Aujourd'hui, on te débarrasse de ton fardeau*  
 Say xarit yaggon toog/di xaar di séntu bis bi mi ngi/  
*Tes amis t'attendaient depuis longtemps et guettaient ce jur, il est là arrivé*  
 Ñew na tay no dikké/seuritia yi nga diggé/  
*Tu es venu aujourd'hui. Où sont les présents que t'avais promis ?*  
 Sèntu nañ la fin d'année/été doyul daggal billet/  
*On t'attend en fin d'année, l'été ne suffit pas. Achète un billet.*  
 Att bilé guiss mbok yilé/summi yërré immigré/  
*Cette année voir les parents, enlever ta tenue d'immigré*  
 Metro boulot/amul dodo/  
*Metro boulot pas de dodo*  
 jogg bala jant bi/Modu modu/  
*Se lever avant le lever du soleil. Les Modou Modous*  
 Ñu ngi daw wuti wuti/bitim reew bañ fa futi/  
*Ils accourent vers l'Occident pour gagner leur vie refusant d'être foutus*  
 ubbi buntu xéwal bis/fukk ñu ñibbi mu ngi guddi/  
*Forcer les portes du succès un jour faut qu'on rentre il se fait tard*  
 sorri nga dëkkuwaay/géntal ñulay teeru/  
*T'es loin de chez toi rêves qu'on t'accueille*  
 bis di nga déllu waay/yoon wi na nga léer lu/  
*Un jour, tu vas rentrer, prépares le chemin du retour*  
 Xamal né jéggé nga njaboot/gi ñeppa ngi xaar/  
*Sache que tu es proche de ton but, la famille, tout le monde*  
 Démoon nga ñewaat/nga Senegal mooy sa képaar/  
*T'étais parti, mais tu es revenu ; le Sénégal est ton abri*

Le courage de partir (dem!)  
 La force de revenir (ñibissi !)  
 Partir pour grandir  
 Revenir pour bâtir  
 Dans la grisaille et le froid  
 J'entendais ta voix,  
 Me revoilà chez moi  
 Là où je me sens comme un Roi

## « Yow Lë » par Elzo Jamdong

### Couplet 1

Sama xol fess ne tax nga mey poj/  
*Mon cœur est plein de joie et je m'en réjouis*  
Nala defeul lo guissul ci ben goor/  
*Je t'offrirai ce que tu n'as jamais vu chez un homme*  
Say cono jeex na maye kiley soor/  
*Tes soucis sont terminés je suis celui qui te soulagera*  
Waw gore дума bokk ci gore yi ley door/  
*Bravo ! Je ne ferai pas partie des hommes qui te battront*  
Guiss na ci say beut xaar nga ba sooy/  
*J'ai vu dans tes yeux que tu as longtemps attendu*  
Guissulo ku sérieux tax ne ngay joy/  
*Tu n'as pas vu un homme sérieux, c'est pourquoi tu pleures*  
Say rangoñ fer na maye kiley yoor/  
*Tes larmes se sont tariées, je suis celui qui va te gérer*  
Niom ay xolu xeer leñ yor man mey or (ah)/  
*Ils ont un cœur de pierre tandis que le mien est en or*  
Wone ngama fula ak jom/  
*Tu m'as montré de la dignité et du courage*  
Woon ngama wone ngama ndiub ak ngor/  
*Tu m'as montré de la droiture et de l'honneur*  
Suba ak ngone dina jubo ak yow/  
*On sera en bons termes matin et soir*  
Yama taxeu bëgg jur ay doom/  
*Tu as fait que je veux avoir des enfants*  
Bu sobé Yalla dinga sut se ay noon/  
*S'il plait à Dieu, tu dépasseras tes ennemis*  
Dinga juyo ak niom ñi bëgg dulo ak yow/  
*Tu ne croieras pas le chemin de ceux qui veulent la guerre*  
Dinga doon bur dinga sure am forme/  
*Tu seras reine, rassasiée et en pleine forme*  
Be ñi la bëggoon lor bëgg nduro ak yow/  
*Jusqu'à ce que tes ennemis veuillent te ressembler*  
Yow la bëgg nala takkal bague/ keneen kula bëgg takk nako takkal ay pote/  
*C'est toi que j'aime, je te passerai une bague, et qui d'autre voudra t'épouser je lui créerai des embrouilles*  
Deug deug jaral nga ma raag/duma doyël dila tagg ñi le niè di ko cow/  
*À vrai dire, je suis prêt à me battre pour toi, je n'arrêterai pas de faire tes éloges, ceux qui t'envient en parleront*  
Yafi tek tank yaye bombe kula guerre/nako gun militaire laay doon/  
*T'es la seule, l'unique, je bouterai quiconque t'attaque, je serai un militaire*  
Binga dalé ci man le se xel wara dal/dînaa dem jakk dinga dem Mairie sol robe/  
*Tu dois être rassurée, car tu es tombée sur moi, j'irai à la mosquée, toi à la mairie mettre une robe*

### Refrain

Yaaye done ki diur samay doom/  
*Tu seras la mère de mes enfants*  
Someu deguelul damay dof/

*Je serai fu si tu ne m'obéis pas*  
 Yaye done jur samay doom/  
*Tu seras la mère de mes enfants*  
 Sama guenn walleu ngay doon/  
*Tu seras ma moitié*  
 Yow la tann/yow la tamu/  
*C'est toi que j'ai choisi, c'est toi que je préfère*  
 Guiss naa ci yow/lu ken amul/  
*J'ai vu en toi ce qu'aucune fille ne dispose*  
 Yow la tann/yow la tamu/  
*C'est toi que j'ai choisi, c'est toi que je préfère*  
 nigga am ci man/lu ken amul/  
*Un homme comme moi est rare*

### Couplet 2

Cèbu yapp bi xèñ na (xèñ na)/  
*Le mets sent bon (ça sent bon)*  
 Amatoumeu loumey neubb lepp fèñ na (fèñ na)/  
*Je n'ai plus rien à cacher, tout est devenu visible (devenu visible)*  
 Yagg naa dajalé ay coro wayé/ limeu mèsseu am ci diangoro jigüene yeup déñ na (ah)/  
*J'ai enchaîné les copines mais tous mes soucis avec les femmes sont terminés*  
 ñi leu toñ toñ neñ ma/  
*Ceux qui t'ont offensé m'ont touché*  
 Naaw du waxu picc ay waxu wèñ la/  
*Voler n'est pas l'affaire des oiseaux mais des mouches*  
 Dem cakaye di tal sama money/ du lima gondi guenn balafi defey fekk me béñ la (yeah)/  
*Sortir claquer mon fric, ce n'est pas mon genre, t'abandonner revient à te détester*  
 Legui Takussane jot yagüeutul/ yagüeutul legui takk sey jot/  
*Bientôt « takussane »<sup>634</sup>, ça ne va pas tarder, le moment de t'épouser ne va pas tarder.*  
 Legui samay goro dal di sakku sen dot/  
*Mes proches vont bientôt apporter la dot*  
 Legui pa yi jogué jakk dia nga tagu say mbok/  
*Bientôt les vieux vont revenir de la mosquée, et toi dire adieu à tes proches*  
 Mousso dem ba finale ak man/  
*On n'est jamais parti en finale ensemble*  
 Mouss nga tukki wayé dinga dem feneen ak man/  
*T'as déjà voyagé mais avec moi tu iras vers d'autres contrées.*  
 Denk neñ mel nga fanaan ak man/  
*Tu m'as été confiée*  
 Sama dexu bannex ding fa nan ak man/  
*On va s'enivrer dans ma rivière de bonheur*  
 Tey le biss bi dax sama life/tey la dogg ne kilifa bimeu yagg bëgg doon (ah)/  
*Aujourd'hui, c'est le meilleur jour de ma vie. Je suis enfin devenu un chef de famille, ce que j'ai toujours voulu être.*  
 Sama mbokkou pap yeup beg/  
*Tous les parents, de mon côté paternel, sont heureux*  
 Suniu sante dîna law diaré ci ku rafet xol/  
*On va perpétuer notre nom, par le biais d'une femme d'une bonneté immense*

<sup>634</sup> Moment durant lequel les mariages islamiques sont ficelés à la mosquée, aux alentours de 17h, la prière de l'Asr

Mangui fateuliku bim doon/guente dila xol di ci meun diamu suniu Borom  
*Je me rappelle quand je rêvais de toi et de nos moments et de pratiquer notre religion.*  
Yangui yek pex mi woné gningui ci yoon ?/ndax nén say bokk ne limu gueun sopp  
*Sens-tu cet air qui s'approche ? Le concubinage est l'une des choses que je désire le plus.*



## « Faudra leur dire que » par Eyewitness

(Extrait d'une conversation téléphonique)

- De toute façon là, ils ont voulu nous lâcher
- Ouais. Ben tu veux que je leur dise quoi moi
- ma foi, ils verront...
- Qu'est-ce que je vais leur dire quoi
- J'entends rien ici
- C'est la réalité ouais
- C'est ça on se débrouille toujours solo
- Et pis toi-même, tu leur transmettras ça là
- Insh Allah
- Écoutes bien

Faudra leur dire que/ils s'empressent pas de venir/  
Qu'ils prennent le temps de vivre/qu'ils se réveillent tous les jours/  
Entourés de sourires/qu'ils apprennent à kiffer/  
L'instant, le moment, car c'est important/

Faudra leur dire que/les réalités restent ce qu'elles sont/  
Où qu'on soit/pense pas rêves pas/  
Garde les pieds sur terre/autour de toi écoutes bien/  
Ouvre les yeux, profite-en/tant que tu peux/

Faudra leur dire que/aujourd'hui loin de tout/  
Ici je vois mieux/le temps à rêver ici/  
C'est pas le paradis/je promets ici/  
On nous appelle l'étranger, l'étrange qui vient de loin/

Faudra leur dire que/le vrai eldorado/  
N'existe pas sur terre/Babylone (?)/  
Et j'en bave toujours/je garde la tête haute/  
Le cœur solide comme du roc/et sous les coups me relèvent/

Faudra leur dire que/on saute pas toujours/  
Le chemin est loin/et temps n'existe pas/  
Ici ils vivent chacun pour soi/c'est des codes/  
Et des lois, le système nous noie/

Faudra leur dire que/je leur parle d'ici/  
C'est mon rôle de dire/mes nuits m'inspirent/  
Alors j'écris/je rime cette vie/  
Je la décris telle quelle/je l'exprime telle quelle

### Refrain en wolof

Faudra leur dire que/L'Occident n'est pas/  
Ce qu'on croit/mais ce qu'on aurait dû y penser/  
Et ptet qu'ils nous balancent/des fausses infos/

Depuis le temps/leurs médias nous enivre

Faudra leur dire que/s'il savait à temps/  
Il n'allait jamais/prendre la pirogue/  
En chemin il a perdu Ali/il m'en parle larmes aux yeux/  
Larmes aux yeux de désespoir, une lumière éteinte

Faudra leur dire que/sur les yeux des gens en vie  
La tristesse se lit/l'amour l'honneur/  
La foi les guide/sur ce chemin sans bout/  
De cette vie ils s'accrochent au bout

Faudra leur dire que/s'ils savaient comment/  
Leurs frères triment/pour ces miettes/  
Ces quelques billets/pour la famille au bled/  
Qu'est-ce qu'ils feraient pas, pour qu'ils vivent mieux

Faudra leur dire que/patience je les attends/  
Un jour ils seront là/je les entends venir/  
Je les sens marquer les pages/je les vois me dire/  
Je prends le nord, peu importe le prix

Faudra leur dire que/le pays dégoût/  
La terre les abreuve/De atayas jusqu'à/  
Très tard le soir/Afrique mon Afrique/  
Il me manque tellement, il me manque énormément

Refrain en wolof

## « hip-hop galsen made in Paname » par Gladiat'or

### Intro

Yeah

Gladiator

Mao Prod

Gla rap game, love story la

*Gla et le Rap game, c'est une histoire d'amour*

Man ak Hip hop galsen lu sori la

*le hip-hop galsen et moi c'est une longue histoire*

### Couplet 1

Ci Hiphop galsen/la in love/

*Je suis amoureux du hip-hop galsen*

Mouk duma am rey tekma/ay sentiments en live/

*Je ne prendrai jamais le melon, et il ne me prendra jamais par les sentiments*

Rap djolof bul xof/ filek Gla ming still alive/

*Rap djolof, n'aie pas peur tant que je suis en vie*

Di la life ngey love/ci bi stylu life/

*Je te vis, tu apprécies dans ce style de vie*

Ma la jaap rêver lolu/ci bir degg ba ngi saxi laff/

*Je t'ai pris, fait rêver dans la pure vérité jusqu'à ce que tes ailes poussent*

OK today/ ba Gla saxi laff

*Aujourd'hui, Gla a poussé des ailes*

Jeul nak cibir cin/bi nga dëppé/

*Te tirer de la marmite où tu as été conçu*

Dadi la yoob FNAC mba Virgin/ba nga doon pé/

*Puis t'emmener au niveau de la FNAC ou à Virgin jusqu'à ce que tu deviennes numéro 1*

Naxaré dompter/dem ba gënn côté/

*Difficile à dompter, devenu plus côté*

guissuma lukoy té/fexe nga fekk frontières yu international/

*Je ne vois pas ce qui l'arrêtera, tu as réussi à pénétrer les frontières internationales*

Muj ci loxo fake/yila att sonal/

*Tu as fini dans les mains des faux qui te maltraitent*

Nga dem ba doon/ nga nd diss gan/

*Jusqu'à devenir énorme et lourd*

Koula né jakk joxla/ceur ragal ba guiss gun/

*Qui te voit te respectes comme quelqu'un à qui on pointe une arme*

Reuci lifeum di/defiler lepp ci 10 secondes/

*Sa vie défilant en une dizaine de secondes*

### Refrain

Hip hop galsen/ made in Paname/

*Hip hop galsen fait à Paname*

Lep ngir push up/ pour sunu rap jem ci Kanam/

*Tout ceci pour faire avancer notre rap*

And niodi doon keen/ fexe bokk funiu jeum/

*S'unir ensemble et aller dans la même direction*

Noopi don ben jeum/rek lanu wara jeem/

*On devrait essayer de se taire et s'unir*

## Couplet 2

Rap/Warula am frontières/  
*Le rap ne doit pas avoir de frontières*  
Dafa wara melni rek/Nga juggé castor jeum front de terre  
*Le rap doit être comme quitter Castor pour Front de Terre*<sup>635</sup>  
Buniu begé bis mouñ/Ndax di bégué guiss  
Sunu gaalu rap ter taaru/Tek ci mythique ni raptor/  
*Notre belle embarcation qu'est le rap accoster, devenir mythique comme le raptor*  
mba Rabu ndakaru/du jazz  
*ou le Djin de Dakar, ce n'est pas du jazz*  
faut que niu and don ben/jeum ni once ak cass  
*faut qu'on y aille ensemble comme le filet et l'hameçon*  
Niodi bok funiu jeum/banlieue bek uptown/égaliser  
*Tirer et aller dans la même direction, La banlieue et la ville au même niveau*  
ni sound buñu equalise/Wa capital  
*Comme un son « égalisé », les gens de la capitale*  
donte j'habite Al/Daldi keupeuteul  
*même si j'habite dans la sous-région, retourner partout*  
walla wa ben régions/  
*Retourner partout jusqu'aux régions*  
Sinon néma Gladiator/t'as tord t'as pas raison/  
*Sinon dis-moi Gladiator t'as tord t'as pas raison*  
Yen rappeurs yi an/  
*Certains rappeurs ont*  
Soké sunu story/yakk sunu story/  
*maltraité notre histoire, détruit notre histoire*  
Delu ci underground bi yaflu/Bay dinu yablu/  
*Retourner dans l'underground vous ressaisir, respectez-nous*  
Bayi rapandu bi/def rap tigiui/  
*Arrêtez de jouer à faire du rap pur,*  
Comme 2pac/mba Biggie  
*comme 2pac ou Biggie*  
Xana guisso rhymes/ niko gladiator di yaté/  
*N'as-tu pas vu comment Gladiator aiguisse ses rimes*  
Lep ngir di yeté/  
*Tout ça pour éveiller*

## Refrain

## Couplet 3

Rap engineer/lan may giñ/  
*Je suis surnommé le rappeur ingénieur*  
Ler na nañ ni/fuxa woutek li cin ji la/  
*C'est tellement clair*  
galsen beui guinee/fofu fep nak la miner/  
*Du Senegal à la Guinée, j'ai miné partout*  
Rap ak lyrics yu hot/ Gladiat'Or felé la meué/

---

<sup>635</sup> Deux quartiers que rien ne sépare à part la route

*Du rap et des paroles chaudes, c'est là où Gladiat'Or excelle*  
Fek hip-hop galsen/di sox ma rééduquer ko ni kiné/  
*Tant que le hip-hop boîte, je le rééduque comme un kiné*  
Increase levels yi/ écraser fake yi/  
*Augmenter les levels, écraser les fake*  
Ay nioniam guiss li di teub/Ay nonam la li di disturb/  
*Les ennemis se barrent, ceci perturbe les ennemis*  
Daniu xeuy bess damo/ xamo ladi al ana fall/  
*On s'est réveillé un jour (?)*  
Damo ana fall di jajefel/kuci japp bamu/  
*(?) Big up à ceux qui ont soutenu*  
ekci fi dadi fel/barrières yikey fakatal/  
*jusqu'ici bousculer toutes les barrières qui nous bloquent*  
Diadieuf (fulli ?)/Diadieuf wa sama acolytes  
*Je remercie (tout le monde ?), je remercie mes acolytes*  
Borom flow/ bu alcoolique/  
*L'homme au flow alcoolique*  
Ak niuti jilou joxko/melokan butaaru/  
*Aux pionniers qui ont fait rayonner notre hip-hop*  
Ku lim joun/Dumani ki du lani ké/  
*Qui énumère se trompe, je ne citerai pas de nom*  
Ndax grand yi ken ku nekk niom ben dumani fé/  
*Parce que nos pionniers sont uniques*  
Sunu rap ni añ la nda domicain/  
*Notre rap (?)*

Refrain et outro

## « Immigration : Délit de sale gueule » par le Journal Télévisé Rappé (Saison 2 Épisode 10)

### Couplet Xuman

Ils ont survécu aux tempêtes/et aux camps des réfugiés/  
À la faim à la chaleur/pour accomplir leurs destinées/  
La quinzième région du Sénégal/c'est-à-dire la diaspora/  
Vient de subir un nouveau coup bas/Lat Sene tu en dis quoi ?/

### Couplet Lat Sene

Tout d'abord salut aux téléspectateurs/avant de m'exprimer sur les nouvelles de ces dernières heures/  
Cette loi censée aider/nos expatriés/  
À ne pas rester bloqués/emprisonnés à l'étranger  
En vérité/devient une opportunité/  
Pour l'Espagne de se débarrasser/des sans-papiers sénégalais/  
Il faut savoir/que l'Espagne est en crise/  
Comme la Grèce ou l'Italie/le Portugal ou même Chypre/  
Là-bas y'a plus de chômage qu'en Algérie/vérifiez ce que je dis/  
C'est pas moi/c'est les chiffres/  
Moi je dis qu'on a/pas toujours besoin de fric/  
C'est à la force de nos mains/qu'on va reconstruire l'Afrique/  
Arrêtons de rêver de vivre en Europe/c'est pathétique/  
Là-bas ils nous respectent moins/que leurs animaux domestiques  
Cette loi rend l'Espagne et le Sénégal complices de crime/dont des milliers d'immigrants sont  
malheureusement les victimes

## « La marée noire » par le Journal Télévisé Rappé (Saison 3 Épisode 1)

### Couplet Xuman

Les morts ne se comptent plus/par centaines mais par milliers/  
Sur la route de l'immigration clandestine/on est familiers/  
Avec ses images de corps sans vie/vomis par l'océan/  
Autant d'espoirs, de destins et de rêves/brisés en plein élan/  
L'arrivée en terre promise/c'est comme gagner au loto/  
Mais y'a de l'eau dans le radeau/qui mène vers l'eldorado/  
À ce niveau on ne dit plus victimes/on parle de statistiques/  
1800 morts depuis janvier/et chaque pirogue est un Titanic/  
Les guerres et les crises/sont les principaux alibis/  
De ce flot de migrants/qui passent par le Maroc ou par la Libye/  
À la recherche d'une vie meilleure/de l'autre côté de la rive  
Mais la Méditerranée devient/le tombeau de leurs rêves  
Ouvrez les frontières/ouvrez les frontières  
Comme dit Fatou Diom/on sera riches ensemble/  
L'Europe fait semblant/de ne pas entendre leurs prières  
Ou alors/on va se noyer tous ensemble/

### Couplet Keyti (traduction en wolof/anglais par Keyti)

It's all true Mr. Xuman but...  
How about our own responsibility?

Or are we doomed to always find excuses and accuse others?

Time for Africans to stop being slack! How?

Let's face the realities of our countries and governments instead of this historical blackmail. We have to get to work...

Whoever is suicidal or brave enough to get into these boats, jump in the ocean and swim, should also be brave to stay here and hustle until they got the chance to travel legally.

1800 deaths since January, isn't that crazy?

Xuman

Oui oui mais on ne peut nier la responsabilité/de l'Europe qui vient toujours nous piller/

Keyti

Yeah but how about our own leaders who don't respect us?

All these bad policies they push forward while knowing it never works...

What did they do to keep African youth on the continent?

Are they examples of justice and democracy?

They are the ones responsible for our unemployment and poverty.

Really, those are what we have to fight against because it's time now to end them.

## « Love » par Matador

### Couplet 1

Diiri bu gat biniu xamenté ba tey/  
*Depuis le court temps qu'on s'est connu*  
App bu gat niu diap tak dugal la si negu seuy/  
*Très rapidement, on a fixé une date et célébré le mariage*  
xamal la banex bi cey/lu nex du wéy/  
*Je t'ai fait goûter au bonheur. Hélas, le bonheur ne dure jamais*  
Biss bi mu waré tukki/adunam yépa tukki/  
*Le jour de son voyage, tout son monde s'est effondré*  
keur gui melni deuil/  
*La maison était comme endeuillée*  
denk ko nop mo dekk/si guémiñ diko dey/  
(?)  
guéju minel du diex/ténu mbëggel du dey/  
*L'océan de l'affection n'a pas de fin, le puits de l'amour ne tarit*  
tur ndox mu diégui/  
*Verser de l'eau pour qu'il puisse la traverser*  
rangoñ turu/joxé loxo camooñ  
*Une larme coule, tendant la main gauche*  
dox wané guinaw/dieul ro plane bi naw  
*S'en aller, prendre l'avion et s'envoler*  
uti Babylon uti dolé/meuné yenu njaboot guinaw/  
*Vers Babylone chercher du travail*  
picc nguisi kaw/xel mangui si suf/  
*L'oiseau vole haut, mais garde l'esprit sur terre*  
liniuy tag si kaw/bu magné wacc si suf  
*Le nid que l'on se fait en haut tombera une fois arrivé à terme*  
liniuy dace kaw/duñ ko netali ba baniuy sango suf  
*Ce qu'on endure en occident, on ne le racontera pas jusqu'à notre mort*

### Refrain

Xam nako xol du om/  
*Je le sais, le cœur n'est point le genou*  
Wanté dañ koy diema bëss/  
*Mais nous ferons de notre mieux pour le masser*  
Bul xadi xaral yagatul na/jot samay keuyit si ay bess/  
*Ne te décourage pas, bientôt je vais obtenir mes papiers, dans de brefs délais*  
Xam nako xol du om/  
*Je le sais, le cœur n'est point le genou*  
Wanté dañ koy diema bëss/  
*Mais nous ferons de notre mieux pour le masser*  
Bul xadi xaral yagatul na/jot samay keuyit si ay bess/  
*Ne te décourage pas, bientôt je vais obtenir mes papiers, dans de brefs délais*

### Couplet 2

sentu ma si ay bess/  
*Tu me verras sous peu*  
dem bayi guinaw jigeen diu/werul ëmb ba diss di danu/



*Partir en laissant une femme malade et enceinte*  
febar yi tegalo doko leung/ yob hopital mu fadiu  
*Les maladies qui s'enchaînent tu ne peux pas l'acheminer à l'hôpital*  
Do tok bouy matu/do feke buniouy tudd/  
*Absent durant les contractions prénatales et le baptême*  
Ngété lumu/xumbu xumbu/  
*Aussi festif qu'il soit*  
Vidéo ak photos/ngakoy dundu/  
*C'est par vidéos et par photos que tu le vivras*  
Bess yi di dem/wer yi di romb/  
*Les jours et les mois défilent*  
Xale yi di maga te yi nignuy passé la/mbeggel be di russé/  
*Les enfants grandissent. L'amour s'effrite avec le temps qui passe*  
Lek lek nga woté doko diote sa xel di niaw/  
*Par moments t'appelles, mais tu ne parviens pas à la joindre, tu commences à douter*  
sa xalaat di daj ñi dem bayi guinaw/  
*Tu penses à ceux qui ont laissé derrière eux*  
sèni diabar di géré ay gentleboy di len raw/dugal si ruku yu underground/  
*Leurs femmes qui fricotent avec des jeunes hommes, les mènent dans des coins obscurs*  
xadiu guddi lalay wo/jot sa benn maguetu nekale ubab/  
*Elle t'appelle en pleine nuit et a eu au téléphone ta vieille compagne*  
meuneuto wesso ak mom juromi bate/ ñibisil walla nga mayma bat/  
*La discussion ne peut plus durer, rentres ou libère-moi*  
ngay lay di wat di bap/amago keuyit yu mat/  
*Tu cherches des prétextes, tu n'as toujours pas de papiers*

### Refrain

## « Départ volontaire » par Maxi Krezy

### Couplet 1

Boy mangi ni toog dakar senegal  
*Boy je suis assis là à Dakar Sénégal*  
Xel mu sori na waji wajel ap xalat mu séné gaal wala chambre à air  
*La tête ailleurs comme le gars qui pense à prendre une pirogue u une chambre à air*  
Bukoy sauver ci guej bu sambarane  
*Qui pourra le sauver de cette mer agitée*  
Décembre daniu fekoon ci bi chambre niuy waxtaane  
*On était dans cette chambre en décembre et on discutait*  
ci kaw lal bi laniuy togoon ti ciop nen yi borom tangana bi togoon di waxtaane  
*On était assis sur ce lit et on mangeait les œufs préparés par le vendeur de Tangana<sup>636</sup> tout en discutant*  
ci bomu (?) squad  
*du groupe (?)*  
biniu narona teg rek yeg kaw jomal nasarane ci  
*Qu'on allait mettre en place et impressionner les blancs*  
nias len mbirum baye niass imposer lenko banu sarane ci  
*Leur parler de Baye Niass et le leur imposer jusqu'à ce qu'ils l'adoptent totalement*  
maisons disques yi taxaw rang ci  
*Les maisons de disques se mettre en rang*  
niu signer contrat tourner ñibici bégal fans yi  
*Signer des contrats et rentrer donner du plaisir aux fans*  
Compter nient ak tranches yi  
*Compter les liasses*  
jeund jabar toog caser wu  
*Se marier et se caser*  
jobal hip-hop galsen fi laniu wara baser wu  
*Travailler pour le hip-hop sénégalais, c'est ici qu'on doit se baser*  
doon exemple yu ample boys yi dici roy  
*Devenir de vraies références pour les gamins*  
fake mcs yangui lay tambale destroy di la dingate di euf di mat  
*Les fake rappeurs commencent à te détruire, à dire du mal et à jouer aux hypocrites*  
waroon nga deluci mbala sa délai di maat  
*Tu te devais rentrer avant le délai assigné*

### Refrain

Toga ndok niuy tog  
*Restez avec ceux qui restent*  
Joga ndok niuy jog  
*Se lever avec ceux qui se lèvent*  
Diema ndok niuy jem  
*Tenter avec ceux qui tentent*  
Dema ndok niuy dem  
*Partir avec ceux qui partent*  
Sa waxtu jot nga jog na mott  
*Que ton heure sonne pour que tu déguerpisses*

---

<sup>636</sup> point chaud traditionnel

Niewe ndok niuy niew  
*Rentrer avec ceux qui rentrent*  
Bul teuj palenteru walenteru bul wanteru  
*Départ volontaire non voulu*

### Couplet 2

Niofi doon yuxando en bas fax  
*On était là à crier « en bas la fugue »*  
Ndanane nga ci rap bi ambassade  
*T'es un monument du rap et dans n'importe quelle ambassade*  
Bo taxaw teg sa passeport niu dalci viser visa Schengen  
*Peu importe où tu pars, ton passeport aura le tampon Schengen*  
Ngey fly di niew fake yi c'est vicé chaînes gayne  
*Tu voyages et reviens, les fake\_\_*  
Legui niongui ley dingat nane me ne niewat do niewat bignu démé kaw guissé ngen  
*Maintenant, ils disent que tu ne reviendras pas vous vous êtes vous à l'étranger*  
Ku nek di seen di fen di espionner  
*Chacun guette, ment et espionne*  
Fans yangui téléphoner chaque jour di laj fo nekk  
*Les fans téléphonent chaque jour et demandent où tu es*  
Th deg deg fils xawma ci lo na  
*Et à vrai dire, je ne sais sur quoi tu es*  
Mba nekofeu si Jay montrak ceinture comme ex rappers yoyu yima begul lim sen turs  
*J'espère que tu n'es pas un vendeur à la sauvette comme des ex rappers que je ne veux pas nommer*  
Mbadu daga tayi ci xar bi di try rap bi ci digu xaré bi  
*J'imagine que tu as perdu espoir avec le rap au beau milieu du combat*  
Jappaléko ci xaru bi  
(?)  
Jeun binga deug ci sa tank warulo bayilo bi nga ngeub  
*La prise que tu as sous les pieds ne doit pas te faire lâcher celle que tu as entre les mains*  
Yanguimay jox missalu baykat bobu jir guertem taw yex muné dafkoy suli  
*Tu me rappelles la prophétie du paysan qui a voulu déterrer les graines d'arachides qu'il avait semées quand la pluie tardait à tomber*  
ndax bagn mu neub  
*par peur que les graines pourrissent*  
Yanguimay jox wa joju tal safaram diko eup bamu ler nañ wo nieup  
*Tu me rappelles le gars qui avait allumé son feu, appela tut le monde puis*  
dadikoy fay nekat ci leundeum buné gañ  
*l'éteignit et retourna dans l'obscurité totale*  
Tey nga muñ suba ng gañ  
*Il est des jours joyeux et tristes*

### Refrain

### Couplet 3

Dix ans ngini niu tog di ess kañ  
*Depuis 10 ans on espère gagner de l'argent*  
ci rap bi ku nekk di laj yes kañ la sund bi di yeg France Allemagne Espagne  
*dans le rap, chacun se demande quand le morceau percera en France Allemagne Espagne*

New York Tokyo di xaar messunio Tokyo  
*New York Tokyo on attend on ne s'est jamais arrêté Yo*  
 fuck yow bep rappeur bu def départ volontaire  
 On emmerde tout rappeur qui a fait un départ volontaire  
 tukki ci tur hip-hop yeg kaaw di wanter sen bop fogné Yallah dey teuj buntu teuj palanteer  
*Voyager au nom du Hip Hop une fois arrivé en Europe tu te bazardes croyant que Dieu ferme tous les accès*  
 nigga ng defé ni yow bu niep defe ni yow luy done aveniru hip-hop galsen  
*Négro tu penses que si tout le monde faisait comme toi que deviendrait l'avenir du hip-hop sénégalais*  
 boys yi top sen guinaw di yegeul sen moral kuleen di encourager  
*Les jeunes qui vous suivent et vous motivent qui va les encourager ?*  
 en tout cas dh man ak ñifi dess niolen yondé bi bataxaal  
*Dans tous les cas, ceux qui sont restés et moi vous envoyons cette lettre*  
 bungen fexe ba taxaal sen loxo ci lab domu toubab  
*Si toutefois vous avez souillé vos mains en lavant les enfants des blancs*  
 buleen messeuti lal sunu Mic ay muss ngeen niu begoon muss bedoon gainde  
*Ne touchez plus à nos micros vous êtes des chats qui voulaient jouer aux malins pour devenir des lions*  
 nekatulen sunu gayine dh  
*On n'est plus potes*  
 and an lay firi comme que jadeu ngeen niggas bokatuniu yoon  
*L'aventure doit être sincère et vu que vous avez pris une autre route, on a des chemins différents à présent*  
 Meun nañleen firi firi  
*On vous libère*

### Refrain

#### Final

Yes maxi crazy  
 Two OO three  
 Im on a mission  
 Ci mission la na  
*Je suis en mission*  
 Palanteru walanteru niggas  
 Buleen watenru  
*Ne vous vendez pas*  
 rap galsen soxla na leen  
*Le rap galsen a besoin de vous*  
 My bro daddy D, D black, Duggy ba, Kagoulard, B lee, G.I.Joe, Black G  
 Right  
 tewal hiphop galsen  
*Représente le hip-hop sénégalais*  
 Fi lañ ko represent diko metil right  
*On est là à le représenter dignement*  
 Palanteru walanteru  
*Départ volontaire*  
 Right  
 Peace out

## « Galscene » par Maxi Krezy

From here to Senegal

### Couplet 1

Jordbro 5 heures du matin/Man rek ci mbed mi woorul Bro/  
*Seul dans cette rue c'est pas sûr*  
damay dem jéli train/  
*Frère je pars prendre un train*  
Rom ba Handen (?) ([lieux inconnus])  
*Je passe par (la gare centrale)*  
(?) Gamla Stan/T Centralen/hey  
Good Morning complices/ Sone na fi dama ñibi galsen/  
*Bonjour à mes complices, ici je suis fatigué je rentre au Sénégal*  
Name na samay complices/Sama gars yi Samay homies  
*Mes complices me manquent, mes gars mes amis*  
Niom Modu pompiste/Sonu na ci kebab mit riis  
*Les Modu pompiste/j'en ai marre du kebab avec du riz*  
Kebab tal rik/pommes frites please/  
*Kebab tal rik/pommes frites please/*  
Mayma yoon buma aw/  
*Permet-moi de me frayer un chemin*  
ñi bi galsen dem lekk cebu/  
*Rentrer au Sénégal et manger le riz*  
Rama Aw name na cu/curaay am ba/  
*L'encens de Rama Aw me manque*  
mere muray am ba/Name na Cheikh mamu yaram ba  
*Ma maman et son voile, Cheikh Mamu le saint me manque*  
Ndeyssen salimto saraba Myriam Ba/  
(?)  
name na Père Laye numu def/ak ndelam ba/  
*Père Laye (Abdoulaye Wade) me manque, comment il va avec sa boule à zéro*  
fi dumako guiss ci journal/duma japp telem ba/  
*Ici je ne le vois pas dans les JT je ne capte pas sa télé*  
Neko Innocents yum japp nalen ba/  
*Dis-lui de relâcher les innocents qu'il détient*  
Name na mbaxalman yi/ Clipu mbalaxman yi  
*Les mbalaxman me manquent, les clips de Mbalaxman*  
ñient fecckat yu/ jigeen Niéti yu goor/  
*4 danseuses et 3 danseurs*  
Ben salon temer/sañisé niuy danser waw goor/  
*Isalon et une centaine d'habits en train de danser. Bravo !*  
Name na sama waja Mame Ngor/  
*Mon gars Mame Ngor me manque*  
Name na naj tefes/ Soumbedioune ak Ngor/  
*Le soleil, les rives de Soumbedioune et Ngor me manquent*  
Fala doon répéter/rap bu yagoon/mak sama gangoor/  
*C'est là-bas que je répétais mon rap autrefois avec mon gang*

### Refrain

Baye fall yi madone kar yi/  
*Les Bayefall qui m'arrêtaient*  
Cars niu niankar yi/  
*Les cars vétustes*  
Apprentis chauffeurs yi/  
*Les apprentis les chauffeurs*  
Coxeurs yi sunu sœurs yi/  
*Les rabatteurs nos sœurs*  
Yalnafi taw bi wacc/Xewel yi tabiwat/  
*Prions pour qu'il pleuve et que le succès renaisse*  
Name na galsen/  
*Le Sénégal me manque*

### Couplet2

Senegal sori na/Xeucu na/  
*Le Sénégal est loin, très loin*  
Sama xol bori na/Xatiuna  
*Mon cœur s'assèche, se rebelle*  
Mere yeungal na/butel ba otal ma/  
*La maman a réussi à attirer à coups de maraboutage*  
Faut que ma guen hôtel ba/  
*Faut que je sorte de l'hôtel*  
Jel avion suba tel ba/  
*Prendre l'avion l'aurore*  
Wacc ci aéroport Yoff/dekku Mame Limamu/  
*Atterrir à l'aéroport Yoff chez Mame Limamu*  
Guiss bro bi di dig/ ngew bi luma amul/  
*Voir le frère berner le blanc*  
Guel bi di wedi maman topp/Mame Limamu/  
*La fille désavouer son grand-père et suivre Mame Limamu*  
Keneen feneen/doon gundd/  
( ? )  
Aalal bu lewul du meusseu dundé/Dara saxul ci bi dundé  
*L'argent sale ne dure jamais, rien n'est acquis dans cette vie*  
Nien ñi fog ni duñ dé/Seu bamel ken dulafa gungg/  
*Certains pensent qu'ils ne mourront pas, dans ta tombe personne ne va te rejoindre*  
Boy doon nelaw bu yebo nga marre yéwu/  
*Si tu dormais, tu ferais mieux de te réveiller*  
Bul yakar ni jeuf ju bone bi dîna law/  
*Ne pense pas que ta mauvaise action là va perdurer*  
Degg na ay goorjiguen niondon marrier wu kerog  
*Il paraît que des homosexuels se mariaient, ce jour-là*  
Sama xol bi jex barké Rog/  
*Ce jour-là, j'avais le cœur fendu au nom de Dieu*  
Senegal dekku Bambak Bayi laye  
*Sénégal pays de Bamba (Cheix Ahmadu Bamba) et de Baye Laye*  
Sopi naniuko dekk yambak mbumbay

*Ils l'ont changé en bordel*  
Dekk bo xamne ay gumbay  
*Un pays que, les aveugles*  
Jitté yata topp ci guinaw tak seni beut  
*Dirigent ( ?)*  
Niom mamur weulbeuteku dug seni baamel xametunu seni seut  
*Les Mamurs se retournent dans leurs tombes, ils ne reconnaissent plus leurs petits fils*  
Mangui niane barke sam batu arabe bi  
*Je prie au nom du porteur de voix arabe*  
Ki waxlo wone mbeut mi doxlo garab gi  
*Celui qui a fait parler le varan et fait marcher l'arbre*  
Sangu xuraishi ak benu achim barke Soraytul Yashin  
*Disciple de Xuraishi et Benu Achim, au nom de la sourate Yashin*  
Yalna tchai tchai gaday galsen, njublang gerew  
*Que le bordel s'exile du Sénégal, ainsi que le truandage*  
Jam ak xewel wacc ci mim rew  
*Que la paix et le rayonnement se répandent descende sur ce pays*

Peace to my brothers  
Maxi Kre  
Walliyaane Studios  
Ama Diop  
Mbed Medina yi mbed fass yi  
*Les Rues de Medina, de Fass*  
Guédiawaye Pikine  
Name na njarem fi dafa sed guy dama soxla tangor  
*Diourbel me manque ici il fait froid j'ai besoin de chaleur*  
Name na samay niggers  
*Mes potes me manquent*  
Name na baye fall yi  
*Les Baye fall me manquent*  
charettes yi  
*Les charettes*  
mbam yi  
*Les anes*  
xaar yi  
*Les moutons*  
wassifeu yi  
*Les prières*  
fi beu galsen sori na  
*Le Sénégal est loin d'ici*  
Peace  
*Paix !*  
2008

## « L'enseignement » par Neega Mass

Martin Luther King avait rêvé pour le changement  
Moi je rêve pour un seul et unique continent  
Un peuple, une Nation et un président  
Au nom des indignés et des afrodescendants  
Qui ont le cœur en douleur et en saignement  
Je vous confie ce message comme enseignement  
Vus affranchir de l'histoire des gagnants  
Et de voir clairement que cette enseignement

J'étais jeune lorsqu'à l'école on me parlait de l'Afrique  
J'apprenais malgré moi, mais au fond je reste sceptique  
Ça résonne dans mes oreilles j'entends du bruit et des critiques  
Je lis entre les lignes y'a un vrai problème d'éthique  
On nous parle de l'histoire et non pas celle qui est écrite  
Le récit des Anciens c'est un homme fort qui l'a décrit  
Il m'a fallu du temps pour savoir comment je le décrypte  
Et heureusement j'étais sage, à côté des élites  
Très loin des enseignements rédigés par des hypocrites  
Il est temps de les évacuer au plus profond des conduites  
L'art de la parole naissante, de la vérité historique  
Celui enseigné par les maîtres de la parole griotique  
(?) à la source de l'enseignement académique  
J'ai été bercé par les vocalistes aux harmonies linguistiques  
Qui n'ont pas reçu les enseignements du maître colonialiste  
J'avais fait un rêve, mais aujourd'hui il demeure réaliste  
Il demeure réaliste

J'étais l'enfant terrible qui aimait contredire ces profs  
Surtout lorsqu'on me sortait les citations des philosophes  
Pour certains c'était OK, mais pour d'autres c'était propre  
J'ai choisi Koccar barma<sup>637</sup> à la place de George Christoph<sup>638</sup>  
Où sont passés nos vocables et les écritures bantoues  
Pourquoi n'enseignent-ils pas ceux qui détiennent tous nos atouts  
Il est temps qu'on rétablisse certaines valeurs de chez nous  
Il est temps de jouer notre rôle à la place du marabout  
En réalité c'est un sujet complexe qui demeure tabou,  
Mais ça nous éloigne des livres de Voltaire et Montesquieu  
Ces livres qui nous obligent à repousser tous nos aïeux  
On nous montre souvent le doigt qui pointe vers les Cieux  
Avec un regard figé qui nous donne très mal aux yeux  
J'avais l'impression d'avoir trahi mon âme et mon cerveau,  
Mais j'ai trouvé la réponse dans le livre de (?) ?  
Une Afrique originelle ayant ses penseurs et oripeaux  
J'ai fait un rêve, mais ce rêve est sorti des tombeaux

---

<sup>637</sup> Philosophe sénégalais

<sup>638</sup> Pourrait faire référence à Georg Christoph Lichtenberg, philosophe, physicien et écrivain allemand, passé à la postérité pour la publication de cahiers de brouillon, connus sous le titre « Aphorismes »



Que s'est-il vraiment passé durant l'Afrique précoloniale  
 Pour le savoir, j'ai consulté quelques écrits et quelques annales  
 Ceux de George Williams<sup>639</sup> avec une lecture diagonale  
 J'ai squatté les narrateurs doués à l'expression orale  
 Puis de Marcus Garvey<sup>640</sup> qui a annoncé une Afrique fédérale  
 Cheix Anta<sup>641</sup> est venu compléter mon curriculum mental  
 C'est l'Afrique brillante et sa sagesse monumentale  
 Avec des paroles qui se transmettent de père en petit-fils  
 Notre rôle est de continuer à bâtir notre édifice  
 À conduire nos états pour une flamme libératrice  
 Renforcer notre union et les mettre au service  
 Nous pensons à une académie aristocratique momifiée  
 D'une Afrique contemporaine et de ses valeurs restaurées  
 Le jour où les sirènes siffleront la liberté  
 Mon Afrique sera exclue de la faim et de la mendicité  
 Laissez-moi vivre mes rêves  
 Qu'ils deviennent réalité

## « Immigrés » par Neega Mass

### Intro

(voix inconnue)

Sarkozy assassin Delanoë est complice  
 L'expulsion hier des sans-papiers et soutiens  
 Par les CRS de monsieur Sarkozy  
 Sur réquisition de monsieur Délanoë, maire de Paris  
 S'est traduite par 15 évacuations par les pompiers à l'Hôpital Saint-Antoine  
 Coup de massues, matraques, coups de pieds  
 Sur les côtes, au visage, à l'intérieur et à l'extérieur du gymnase

(Neega Mass)

Yuxu se bat ci kaw

*Monte ta voix en l'air*

Niu deg niu xam yay kane

*Qu'on entende et comprenne qui tu es*

Niit ku niul

*L'homme noir*

Yuxu len

*Criez*

### Couple 1

Lutax tubab/joxul tieur nit ku niul bi/

*Pourquoi le blanc ne respecte pas l'homme noir*

Th niom suñ dekk niom niu jit/sunu ngur yi/

*Et pourtant c'est eux qui dirigent les gouvernements de nos pays*

Yen amulen ben koleuré/niun nioleen gene ci guerres yi/

<sup>639</sup> Pasteur baptiste, avocat et historien afro-américain

<sup>640</sup> Militant afro-américain pour le retour des anciens esclaves en Afrique.

<sup>641</sup> Cheikh Anta Diop, auteur de Nations Nègres et Culture

*Vous n'avez aucune reconnaissance c'est nous qui vous avons sorti des guerres*  
 Th sen dekk su naté dafa fekk/ sun mame niidoon jam yi/  
*Et si vos pays sont prospères, c'est parce que nos ancêtres étaient vos esclaves*  
 Xoleen nu ngeen niu fayé tey/ jap sunu taat yi diko kani/  
*Regardez comment vous payez vos dettes aujourd'hui en nous brutalisant*  
 Bala may dh deg/wa joju rey gat Nicolas Sarkozy/  
*Ce me fatigue d'entendre ce bavard de Nicolas Sarkozy*  
 niu begg ray ci waxu/politique immigration choisie/  
*qui tympanise avec Sa politique d'immigration choisie*  
 Ken xamul (ligen ?) niu yobé/ man sen keyite mën na ko xoti sandi/  
*Personne ne sait là où vous nous menez moi je peux bien déchirer vos papiers puis les jeter*  
 Iow xana xamo may kan/Man dignité momay ray/mën na ci niak sama bakaan/  
*On dirait que tu ne sais pas qui je suis, moi je suis imbu de ma dignité*  
 Immigrés clandestins yangi faat/sen bakaan ci gaal yi/  
*Les immigrés clandestins meurent dans les pirogues*  
 Barki demb laniu rob ay juni/ Africains bayileen cibiti/  
*Dernièrement, on a enterré des milliers d'Africains*  
 Ay mere ki par sen doom/laniuy toroxal ci sed bi/  
*Des vieilles et vieux dont les fils sont maltraités en plein hiver*  
 So sété ba set daga nane/ waw man lanlafey ut ci/  
*Finalement, tu te demandes, mais qu'est ce que je suis venu faire là*  
 Liguey bu bax mono ko am/so yébo naga bole bep xam xam/  
*Tu ne peux pas avoir un bon boulot à moins que tu n'aies beaucoup de connaissances*  
 Tubab yafi geen (bip)/Yafi geen (bip)/  
*Le blanc tu es le plus, tu es le plus*  
 Xet bu bonne bema mëssa xam/  
*La plus mauvaise race que je connaisse*  
 So xamé ak xol bu jex bimay wax/  
*Si tu savais avec quelle amertume je suis en train de parler*  
 Ak beutu assasins yimalay xolé/  
*Je te vois en assassin*  
 Naga deloci sa xel/nañen xamne dolen ay nit yu goré/  
*Essaie de te souvenir et sache que vous êtes des êtres misérables*  
 Minga tambalé feulé/ci sunu mame yi ci Gorée/  
*Et tout a débuté avec nos ancêtres à Gorée*

### Refrain

Fire burns Babylon system  
*Le feu s'abat sur le système de Babylone*  
 Suniu mame lewone tey niune leu  
*Ce fut nos ancêtres aujourd'hui c'est nous*  
 Fire burns Babylon system  
*Le feu s'abat sur le système de Babylone*  
 Mayma sama jaameu Babylon sonal ngama  
*Fiche-moi la paix Babylone tu me fatigues*

### Couplet 2

Yeen amuleen xam xam/amuleen man man/  
*Vous n'avez aucune connaissance ni aucun pouvoir*

set katan dafa jexx/ Ngen niuy suboru ndax menolen xex/  
*Vous êtes à court de puissance. Vous nous léchez les bottes parce que vous ne savez pas vous battre*  
 Bingeen niu soxla woon ngir niu job/ sen dekk dañen niew ba Africa/  
*Quand vous aviez besoin de nous pour du boulot vous êtes venus jusqu'en Afrique*  
 Bobu temps dem/europe soxla wo visa/  
*Durant cette période, aller en Europe ne nécessitait pas de visa*  
 Legui koci guiss munéla/rentres chez toi/  
*Maintenant, n'importe qui te dis de rentrer chez toi*  
 Dekk bi dofi deg batu neg/Dekk bi dofi deg ben nod/  
*Dans ce pays, tu n'entends jamais le mot neg', dans ce pays tu n'entends jamais d'appel à la prière*  
 Policiers fumu guiss/nit ku niul daldiko fouiller/  
*Dès qu'un policier voit un noir il le fouille*  
 Wara nga yor auto bu rafet/niulay ci kaw bi nga fuyé/  
*Ou bien tu disposes d'une belle voiture ils te disent que c'est en Europe que tu as les grands airs*  
 Ngey dox ci mbed bi/niiu daldilay palpé/  
*Tu te fais palper quand tu marches dans les rues*  
 Tubab xamul ludul/où sont tes papiers ?/  
*Le blanc ne connaît qu'« où sont tes papiers » ?*  
 Yo  
 Yala bo nekk étrangers/maliens, sénégalais sans papiers/  
*Par malchance si tu es étranger, maliens, sénégalais sans papiers*  
 Ci saas yi laniu ley embarquer/dal dilay rapatrier/  
*Tu te fais embarquer pour être rapatrié immédiatement*  
 Bul xam ci yan conditions/laniulay menotté/  
*Et tu ne sais même pas dans quelles conditions tu te fais menotter*  
 Yen amuleen dîné/amuleen dimbali new di dolé  
*Vous n'avez pas la foi ni la solidarité envers les pauvres*  
 Babylon  
 Xam nga ni xex bi du mak yow/wanté dumala falé/  
*Tu sais que la lutte n'est pas entre toi et moi, mais je m'en fiche*  
 Yen amuleen pétrole/amuleen gaz Afrique ngeen ko sacé/  
*Vous n'avez pas de pétrole ni de gaz vous les avez volés en Afrique*  
 Baye guinaw kom kom bu wow kong/ sunu alal di geneu nker/  
*Laissant derrière vous une faible économie, notre richesse s'amenuise*  
 Yenafi indi fitna/ak febar budul jex/  
*Vous avez amené le chaos et de nombreuses maladies*  
 Li betuma tey jiko dineu sopeku/ jane wolbatiko matt boromam/  
*Ça ne me surprend pas, mais les comportements vont changer et seront en votre défaveur*  
 Africa deret turunafeu/Africa set ngenko bemu set with/  
*Il a coulé du sang en Afrique, vous avez dépouillé l'Afrique*  
 Man batu gor lay xex/ si sama sund lalen di loré/  
*Moi je combats pour l'honneur, Je vous anéantirai à travers mes morceaux*

### Refrain

#### Couplet 3

Esprit africain la/débarquer ci kaw gui/  
*J'ai débarqué en occident avec un esprit bien africain*  
 Ma nekoon dakar tamboon/noce begg bal yi/

*J'ai vécu à Dakar, habitué à la belle vie et aux soirées*  
 Sama xel nekoon ci gadaay/ dem states wala paris/  
*Je ne voulais que m'exiler aux États-Unis ou à Paris*  
 Di begg ray sama wajur/ sonal mere bi ak pa bi/  
*Je fatiguais mes parents, ma mère et mon père*  
 Fogoon ni youn teki moy jeul/sa plane wuti money/  
*Croyant que le seul moyen de réussir était de prendre ton vol et aller chercher de l'argent*  
 Foñé bima né tieup airport/ladon nand li toubabs yi neké/  
*Croyant que dès mon atterrissage je me serai vite adapté à la vie des blancs*  
 Makoy jayanté/ci ay trains SNCF diganté gares yi/  
*Je faisais le guerrier dans les trains SNCF entre les gares*  
 Bimané tieup laniuma yob/ci ben dekk buniuy wax Évry/  
*Dès que j'ai atterri, on m'a amené dans une ville qui s'appelle Évry*  
 Fofu lañ bolé bep étranger/Arabes chinois ak ni niu niul yi/  
*C'est là-bas où sont regroupés tous les étrangers, Arabes chinois et les noirs*  
 Quartiers dadi/former ay ghettos mu daldi/weulbeutiku Grigny/Saint-Denis, Cergy ak Bobigny/  
*Les quartiers furent transformés en ghettos. On a eu Grigny, Saint-Denis, Cergy et Bobigny*  
 Toubabs yi daldilen di tudé/les quartiers sensibles de paris/  
*Les blancs l'ont appelé les quartiers sensibles de Paris*  
 Xolal évènements yi passés/boys banlieue yi doon tal Clichy/  
*Regarde les évènements qui se sont passés où les jeunes de la banlieue ont mis le feu à Clichy.*  
 Niata autos nio fa lak li Sarko/ waxoon mo taxoon lep jalgati/  
*Combien de voitures ont cramé ? Tout a été déclenché par les propos de Sarko (Nicolas Sarkozy)*  
 Terewul dama done niéfé di dem/FAC bis bu nek diko jayanté/  
*cela ne m'empêchait pas de me battre pour aller en FAC chaque jour et trimer.*  
 Bësbu Yalla sakk may xey bole/ samay debeuss uti job ci banques yi/  
*Chaque jour que Dieu fait je ramassais mes affaires et aller vers les banques chercher du travail*  
 Xalatum lenen ludul bëgg ted ndax/dama bayi wadiur yi dem entretien niulay xol/  
*Je ne demandais qu'à réussir parce que j'ai laissé derrière les parents. Partir à un entretien*  
 bet yula nexul dila wone dekk fi/  
*On me dévisageait et me montrer que je n'étais pas d'ici*  
 Malé di waja bayi ak sen dekk ak sen (?)  
*Je suis sur le point de quitter votre pays*  
 Ningen di xolé niit yu niule yi moy li/  
*Votre manière de regarder les noirs*  
 Nena mess/  
*Je m'en vais*

### Refrain

## « Ghettos d'Afrique » par Nix

### Couplet 1

Bienvenue dans mon bled négro/rythme de la zik (musique) du ghetto/  
30 degrés à l'ombre/donc on a sué ton flow/  
Comme ta [monnaie ?] gros/ça jette des sorts pour sortir du lot/  
Chacun son marabout/si t'as du cash t'auras le dernier mot  
Grosses (?)/des flics parmi les caïds/  
Donc c'est biz (business) et taille/vu que la jeunesse fuck l'école/  
Boy tu [] Colobane/on a fait nos armes/  
Là où les drogues traînent/tu restes fort sinon on te saigne/  
C'est smoke kill/ take shine/  
Take deal/(?)  
Dans la town comme les talibés/poursuis le blé possède la qualité  
Ghetto superstar/un gros [fer ?] pour les faire saliver/  
Où sont mes rootboy (dealers)/de Grand Yoff à Grand Dakar ?/  
Rebeuss Medina/ dans les [rafles ?] à force de traîner tard/  
Rusé et dingue/selon les règles de ma jungle/  
Voici la mauvaise graine/protégé par les Gs (gangsters), la ceinture anti-flingue/

### Refrain (chanté par Good D Man)

Ghetto  
Entre le biz et le partage  
On prend des risques  
On fait tourner la page  
Ghetto  
On sait que c'est pas facile  
Mais la famine élève notre courage

### Couplet 2

Rien à battre de ta politique/de ta horde de flics  
Gal-sen ici y'a pas le SMIC boy/l'espoir fait vivre comme les biz illicites/  
C'est [l'héro] et shit qui font craquer les petites/travesti le peuple sur ma zik/  
Et sur mon fric pisté par les stups/dans le ghetto ça grandit vite/  
Ça joue au foot/avec des canettes vides/  
À 11 sur un (?)/ça prend l'esprit d'équipe/  
Voici la street originale/[?]  
Tricolore et magnifique/triste gore et magnifique/  
C'est chaotique/voici le bled voici la petite côte/  
Bienvenue chez les pauvres/si t'as un bar t'aura des petites chaudes/  
Des prox (proxénètes) rôdent/à l'affut de celles qui miaulent/  
Et quand les drogues montent/un bouffon te change le monde/  
Ghetto et stone/l'alcool est dans la pisse/  
Et le vice est rose/et dans les clubs ça pue le gaz/  
C'est le bled/une putain de menace  
Le Gal-sen/est à vos trousses man/  
Les gangstas baye fall/et rasta man/

### Refrain

Couplet 3 (Good D Man)

Marre du quotidien  
Le soleil se lève  
Pas un centime qui chante  
J'ai les poches vides  
Les yeux plissés  
Les [] de détente  
Génération soit t'es débrouillard soit tu ne l'es pas  
C'est biz biz ou taf-taf (vite fait)  
La misère nous laisse pas le choix  
Taper des milles sans être réglo  
Tout le monde t'appelle l'arnaque  
[undec] de pas finir dans un cul-de-sac  
La vie est belle  
Jeune homme prend conscience de tes actes  
Le pire est à venir  
Il faut garder le contact

Refrain

## « L'Afrique » par Positive Black Soul

3 heures du mat' je me lève/et je dois prendre mon bain/  
C'est en entrant dans la maison/que j'ai vu le journal du matin/  
C'est [Ahmadou] Kane/qui présente un nouveau livre/  
Je me dis je me dois de voir/quel secret il nous livre/  
C'était l'aventure ambigüe/maintenant c'est les gardiens du temple/  
(?)/il est gardien du temple/  
Comme d'habitude sa réflexion est dense/que dis-je immense/  
(?) et se dépense/en réflexions intenses/  
Je continue de cogiter/sur l'identité culturelle/  
Tel est le préalable/du roman intemporel/  
Quelque part c'est le retour/d'une conscience individuelle/  
Face au cosmos/à l'espace universel/  
Il a démontré l'échec/provisoire des élites civiles/  
L'échec provisoire/des militaires des bilans/  
suite aux conférences nationales/pour [] des villes/  
Combien d'irresponsables/qui sont bons pour l'asile  
J'aime bien comment il montre/nos conneries (nos conneries)  
L'égoïsme de ton pays/de ton ami (de ton ami)/  
[] et Sankara/sont des victimes de leurs amis/  
L'Afrique n'est pas démunie/mais seulement désunie/

### Refrain

Allah di Africa man dem  
Better wake up and unify  
Yes man

L'Afrique n'est pas démunie/mais seulement désunie/  
Certains font des échanges/mais tous les jours ça diminue/  
On préfère faire du sud-nord/au lieu de faire du sud-sud/  
Alors qu'au nord on fait du nord-nord/plus de nord-sud/  
Je l'ai déjà dit/l'indépendance est illusion/  
L'afro pessimisme/c'est encore une désillusion/  
Elle touche à toutes les couches/les intellos sont incertains/  
Ils fuient comme des traîtres/au lieu de construire leurs destins/  
La carte du printemps/est toujours à refaire/  
Tu dois méditer cette prière/belle d'Aimé Césaire/  
Mais mon frère ne perds pas/non ne perds pas tes repères/  
Il faut le croire qu'amin/l'histoire est à refaire/  
Il faut des bases nègres/non des textes décalqués/  
Il faut des bases nègres/pas de gestes singés/  
Il faut des bases nègres/non plus de manipulations/  
Trouvons des bases nègres/Cheikh Anta Diop est une leçon/  
J'admire comment il montre/nos conneries (nos conneries)/  
L'égoïsme de ton pays/de ton ami (de ton ami)/  
Regarde le Rwanda le Burundi/c'est des vrais paradis/  
L'Afrique n'est pas démunie/mais seulement désunie/

### Refrain

L'Afrique n'est pas démunie/mais seulement désunie/  
Arrêtons nos conneries/sinon on va à l'agonie/  
Il faut faire l'inventaire/des ressources du continent/  
Le trésor est dans la terre/et sous tes pieds jeune militant  
Appelle ton frère ton père man/le frère à ton père/  
Quand on parle unité/ne voyez pas calamité/  
Ne voyez pas débilité/,car c'est une fuite de la misère/  
Les pôles de puissance tournent/chacun son apogée/  
Enfer puis/pétrole et diamants/  
Nous avons toutes les richesses/dans le continent (true)/  
Mais le bourreau est noir/le bourreau deale à l'Occident/  
Malgré les appels d'offres/tout est pour le blanc/  
J'ai pas confiance en mon frère/méfies-toi c'est un truand/  
Toutes les grandes maisons/sont des succursales du blanc/  
Le patrimoine n'existe plus/on l'a dilapidé/  
Il faut reporter toute la base/révolutionner/  
Organiser réviser nationaliser/redonner partager dans l'équité  
L'égalité en vérité faut l'unité/pour limiter la tragédie/  
L'Afrique n'est pas démunie/mais seulement désunie/

#### Refrain



## « On ne nous déshonore pas » par Rex T

### Intro

Ce son est dédié à tous les ressortissants

À tous les émigrés, les sans-papiers

Comme on dit, les modu-modu

jambar dekkul fenn

*Le guerrier n'habite nulle part*

Goor ci war meu

*L'homme est destiné à combattre*

Lumu sorri sorri

*Peu importe la distance*

lumu metti metti

*Peu importe la difficulté*

Jogël wuti

*Bouge-toi*

### Couplet 1

Si je savais que j'allais y perdre ma dignité

J'aurais dit non

S'il fallait traverser l'océan entier

J'aurais dit non

Ils ont quitté leur pays à la recherche d'une vie meilleure

Ce sont des incompris

Ils ont quitté leur pays laissant derrière eux leurs noms

Ce sont des inconnus

On nous tue, mais on ne nous déshonore pas

Avec de l'espoir pour vivre ils n'ont que ça pour surmonter leur solitude

On nous tue, mais on ne nous déshonore pas

On les traite de tous les noms

Dans les coins on les entasse comme des pauvres

Détenus

On nous tue, mais on ne nous déshonore pas

On les traite de tous les noms, oubliant qu'hier ils étaient là pour les secourir

### Skit: témoignages migrants

#### Refrain

Du nek niun dé

*Ça ne sera pas nous*

Jombu neñu toog

*On a honte de rester sans rien faire*

ci rew niuniuy dakk comme ay xaj

*Dans ce pays on nous expulse comme des chiens*

Yag naniu gungé

*On avait l'habitude d'accompagner*

Soru neñu Hitler

*On a affronté Hitler*

Bimleen dakk comme ay fass

*Quand il vous chassait comme des chevaux*

## Skit 2: témoignages migrants

### Couplet 2

*Un cri de guerre pour mes frères perdus au fond de l'océan*  
Am joma tax gnu xey wacci njaboot gi guinaw  
*On a la vergogne raison pour laquelle on a laissé une famille derrière nous*  
Un cri de guerre pour nos pères ayant sacrifié leur corps et âmes  
Lumu metti-metti daniuy xeuy nguir njaboot bi meun am  
*Peu importe les difficultés, on se lève chaque matin pour que la famille ait quelque chose*  
On les traite de tous les noms dans les coins on les entasse  
comme des pauvres, détenus  
Am joma tax gnu xey wacci njaboot gi guinaw  
*On a la vergogne raison pour laquelle on a laissé une famille derrière nous*  
On les traite de tous les noms, oubliant qu'hier ils étaient là pour les secourir  
Lumu metti-metti daniuy xeuy nguir njaboot bi meun am  
*Peu importe les difficultés, on se lève chaque matin pour que la famille ait quelque chose*

### Refrain

#### Outro (traduction originale)

Le monde est fait pour ngey voyager  
*Le monde est fait pour être parcouru et découvert*  
pour niu meun na expérimenter  
*L'artiste doit voyager, aller dans d'autres pays pour servir son peuple*  
Sagesse dekkul ci ben dekk, xam-xam nekkul ci ben dekk  
*La connaissance ne réside dans aucun pays*  
Faut que nga dem ci ay dekk yu bari pour nga dajalé ay savoirs  
*Il faut voyager et découvrir d'autres horizons pour servir sa nation*  
Pour man c'est pas normal niu diud ba dé, yem ci ben dekk  
*Pour moi ce n'est pas normal qu'une personne reste durant toute sa vie dans un seul pays*  
C'est pas normal nitt bëgg dem ci beneen dekk pour sam xam-xam walla pour liggey niulay teggai ay  
contraintes, dila tere tuk bi  
*Ce n'est pas normal que lorsqu'on veut voyager pour apprendre ou pour travailler, qu'on mette des  
contraintes et qu'on vous empêche de vous déplacer*  
C'est pas normal ni feebar beneen dekk war ko men faj niukoy refuser ay visa  
*Ce n'est pas normal quand une personne est malade, qu'on lui refuse le visa pour aller se soigner  
dans un autre pays plus adéquat*  
C'est pas normal niit jogé dekkeum niuw beneen dekk pour liggey, ngakoy xokotall walla ngakoy de  
flu niaw  
*Ce n'est pas normal de maltraiter un immigré qui quitte son pays pour un autre pays d'accueil*

## « Bienvenue en France » par Simon Kouka

### Intro

Bienvenue en France  
Sénégalais  
Bienvenue en France

### Couplet 1

Maintenant je sais ce que c'est/être loin de chez soi/  
Serrer la pince/à moins de deux degrés de froid/  
Je sais ce que c'est/de ne compter que sur soi  
De n'avoir comme famille/que ton honneur et ta foi/  
L'ambiance bizarre/et speed des métros parisiens/  
Les journées qui défilent/sans l'appel du muezzin/  
Le manque des tiens/les longs waxtaanne (discussions) jusqu'au/  
sunshine remplace les jeunes bab-tu/et leur milieu wine/  
Je sais ce que c'est/être hors contexte/  
D'une vie habituelle/pour un pays où les regards vexent/  
La découverte des Assedic/l'ANPE/  
La préfecture française/et ses coûts (?)/  
J'ai vu l'attitude/ils m'inquiètent c'est un Black/  
Changeons de trottoir/de peur qu'il nous éclate/  
Haïr un flic toubab/je sais ce que c'est/  
Le trac de ne pouvoir retenir cette claqué qui se la gratte/  
Je sais maintenant le bouillonnement que ressens/  
Cet immigré dans son coin/peiné, stressant/  
À l'attente d'un coup de fil d'une boîte d'intérim/  
J'ai dîné devant Skype franchement c'est pesant/  
Le cœur plein/sans nul endroit où le verser/  
L'important c'est la force/qu'on sait y verser/  
Dans le passé/réciter/  
vivre le mensonge/d'une demie-vérité/  
La mainmise/du Chetan dans ce pays  
La franchise/de cette loi m'ayant recueilli/  
Pourquoi tant de gens/veulent rentrer/  
Vouloir sans pouvoir/de par leur esprit hanté/

### Refrain

Maintenant je sais  
Oui je sais  
Du vécu rien que du vrai  
Maintenant je sais  
J'y suis, je sais  
Du vécu rien que du vrai

### Couplet 2

Choisir de son propre chef/doté de toutes ses facultés  
Les couleurs des barreaux/de sa prison/  
Manque de choix/débordé d'obligations/  
S'offrir en offrande/au plus dangereux des poisons/

Être libre tout/en étant mal/intérieurement  
Sarko/et ses acharnements/  
Sur mon peuple/ainsi que tous ceux qui nous ressemblent/  
Ton épiderme/fait de toi un sale garnement/  
Nez à nez j'ai vu/la lueur du regard/raciste  
Venant/d'un imbécile à qui le mal assiste/  
Bassiste/de l'orchestre du Chetan/  
Le risque est vif/en France un mois de ramadan/  
La vision/qu'on a des blacks rebeu/  
marginiaux ghetto boys/ou gueule fringuée comme Tino/  
Bref/tous ceux qui ne sont pas comme eux/  
Je sais ce qu'ils ressentent/en franchissant le seuil de leur pieu/  
Dis-toi qu'aujourd'hui/différent est/  
L'opinion haute Cologne/que je me faisais/  
De la France/pays de rêve mon cul  
Je sais pourquoi ils traitent/leur président de faux-cul/  
Car oui moi/je sais ce qu'endure ce frère/  
L'âme et le cœur au pays/le corps et l'esprit ici/  
Une valise de soucis/plein les sourcils/  
Torturant les cils/de sa bien-aimée/Cécile  
Je sais/que même toi tu sais/ce qu'est/être mal  
L'on passe mal/l'extérieur est visible/  
Mais ce mal graille/intérieur illisible/  
Vivre au milieu de tant de gens qui n'ont foi en Dieu  
Aussi banal que de regarder le ciel est bleu  
Où fils et filles traitent leurs parents de sales menteurs  
Ou dire papa tu fais chier sans prendre une claque  
ça me fait peur

### Refrain

## « On vient de loin » par Simon Kouka

Des êtres en quête d'une vie meilleure quittent leur terre mère  
Père frères sœurs amis famille  
Vénère envers/une vie droguée par l'abîme  
(?) shooté par la réussite de leur team  
Être en quête d'une vie plein de sourires  
Être assis à la vie/où l'on guette d'autres soupirs  
Être parqué par la life malgré la rage  
Leur âge et page grande mais vide de belles images  
Être à l'héritage son placé en zone de maître  
Hécatombe que plombe l'envie de voir la tombe  
Être triste peu banal utopiste  
Envahi par la soif de vaincre mais pessimiste  
Être digne que les forts oppriment  
Life hard, car cas sombre regarde la déprime  
Être en manque blindé comme un tank

Armé par la soif de vaincre  
Seule la réussite hante

Refrain

Nous avons quitté nos pères  
Nous avons quitté nos mères  
Nous avons pris les airs  
Prit la mer  
Pur fuir nos vies de galère

Être dans le bas peuple  
De par la condition sociale  
Une guillotine de caractère bestiale  
Un sage de cœur au royaume des loups  
Ce que beaucoup trouvent normal son maître le perçoit flou  
Bataille rangée entre sa bataille et son intégration  
Fraction multiple chaos et désorientation  
Sont au menu du banquet de sa life  
Un (?) au service de ses gosses et de sa Wi-Fi  
Nargué par la trime le système et les firmes  
Babyloniennes qui le cernent et le kennent avec estime  
Un soldat reste ferme, doublement digne  
Fustige l'allure Chetannesque 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  
Cicatrices visibles 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 carcher tend-le vers ta mère  
Au nom de ceux à qui tu dois 400 ans et poussière

Refrain

Outro

Étranger par la couleur  
L'attitude, le regard  
Et un sac rempli de douleur/  
Dis-le  
Sénégalais/

Refrain

## « Jambaar » par Wagëblë

### Refrain

Jambaar

*Le guerrier*

Jambar dawna wuti dolé

*Le guerrier est parti trouver de la force*

Jambar Jambar

*Le guerrier Le guerrier*

Jambar dawna wuti dolé

*Le guerrier est parti trouver de la force*

Dolé dolé dolé dolé

*De la force, de la force de la force*

### Couplet 1

Mes rêves, mes craintes/mes peurs, ma terre

Leurs cris, mes larmes/on monte, l'échelle/

On brise, les chaînes/nos cris, de cœur/

On part en guerre/en guerre en guerre/

Je sais, t'as peur/tes yeux, en parlent/

T'esquives, tu trompes/t'as pris, des coups/

Falloir rester debout/faudra, se battre/

Encore encore/encore encore/

L'esprit vif comme un soldier/solide comme un pilier/

J'l'appelle jambar/le vraie arme d'un guerrier/

Ancêtre mandinka/aux bravoures de Sundiata/

Il est, ébène/descendant de Kinte Kunta/

Boy de son époque/Vis de son école/

Vis de son cœur/toujours suis son étoile/

Tam-tam d'Afrique/aux rythmes mélancoliques/

J'écris au rythme du vent/au rythme d'Afrique/

### Refrain

#### Couplet2

Am am bi di yoku/ дума dess guinaw/

*La richesse s'accroît je ne serai pas en reste*

Jambar deug dani dolé/jugé fukki guej/

*Un vrai guerrier travaille dur* \_\_

F-L-LOW Waterflow/man la ndox bi law/

*Waterflow c'est moi l'eau qui ruisselle*

Ey ey Forty-seven/ teul sen zone/

*Eye y 45 débarque dans votre zone*

Tulé ku mba dé/ fuck samay noon/

*Réussir ou mourir j'emmerde mes ennemis*

Hustle hard/handle sunu biz/

*Bosser dur et s'occuper de mon business*

Tukki fuki juni rew/buma nexé bew/

*Fais le tour du monde je me vante si j'en ai envie*

Ma tey rew/dego ma dé/

*Je suis impoli et assume, tu as pas bien saisi*  
Yalla réka fi né/  
*Y a que Dieu*  
Amul limey titeul/Man momay fiteul/  
*C'est lui qui il me donne du courage, je n'ai rien à craindre*  
Niakantékok black men/ boy dako ateune/  
*Débrouille-toi homme noir tu en es capable*  
Jugé ( ?) Africa waxi/ nop boy amul lima guissul/  
*Originnaire d'Afrique également j'ai tout vu*  
Amul luma dajul/  
*J'ai tout enduré*  
Jabar doko degg/dafay def kila wessu/  
*Pas de nouvelles de ta femme\_\_*  
Jugé zero/ samp hero/  
*De rien à héro*  
Real jambar/blow naw hey/  
*Vrai guerrier qui s'envole*  
Hey topal nalé/buma ken seuss/  
*Eh pousse-toi laissez-moi tranquille*  
Refrain

## « Na Gorê » par Xuman (Journal Télévisé Rappé Saison 3 Edition spéciale)

Bonjour/  
Bienvenue installez-vous/on a des nouvelles pour vous/  
Y'a des bonnes y'a des mauvaises mais/y'a des nouvelles pour vous/  
Le Sénégal serait victime de/terrorisme sexuel/  
attaqué par des femmes/sexuelles et par des hommes sexuels/  
on connaissait/les extrémistes de Daech ou Boko Haram/  
voici maintenant/les efféminés du groupe sakku haram/  
Une bande de gros gaillards/qui aiment s'habiller comme des fillettes/  
Pantalons pinw trop moulants/body rose à paillettes/  
Manip du cure/maquillage des hommes à deux puces/  
Il ne manquerait plus qu'ils aillent à la plage/en maillot deux pièces/  
Scandale à Kaolack/mariage gay interrompu  
Au milieu du spectacle/la police est intervenue/  
Menottes garde à vue/mais au lieu d'une détention/  
À la stupéfaction de la population/ils sont libres sans condition/  
Mais la goutte d'eau qui a fait déborder le/sac c'est bien le cartable de Wally Ballago Seck/  
Est-il victime de trop de buzz/ou victime de la mode ? /  
Pour certains il abuse/bientôt il mettra une robe/  
(Le beat change ici pour reprendre le beat de la chanson « Coller la petite » de l'artiste camerounais Franko)  
Mon ami je dis hein/tu n'entends pas le bruit ?  
Il est décrété que/certains accessoires appartiennent aux filles  
Tu es vraiment bizarre hein/ta figure est une vraie œuvre d'art hein/  
Fard à joues fard à paupières/tu te maquilles comme une star hein/  
Partout tu as des piercings/peut-être même que tu portes un string/  
Si tu es accusé d'être sorcier/ne te cures pas avec les os d'un bébé/  
Tes vêtements sont trop serrés/mais comment tu fais même pour respirer/  
Tous les hommes avec un sac efféminé/ont l'obligation de le découper.  
Si tu veux faut le garder/mais si tu te fais chopper/  
Même la police ne pourra pas te sauver/les plus chanceux sont hospitalisés/  
Si tu veux la paix/fais comme Wally/  
Suis son conseil/et puis fais comme lui/  
Récupère-moi le sac/vide-moi le sac/  
Dépose-moi le sac/et maintenant coupe-moi le sac/  
Coupez/coupez coupez/  
Coupez-moi le sac/  
Coupez coupez/coupez coupez/  
Coupez-moi le sac/  
Ciseaux ciseaux/ciseaux ciseaux/  
Ciseaux-moi le sac/  
Ciseaux ciseaux/ciseaux ciseaux/  
Ciseaux-moi le sac/  
Des rappeurs et ONG/islamiques se sont mobilisées/  
Contre ce qu'ils appellent la montée/de la débauche qu'on veut banaliser/  
Mais la marche n'était pas autorisée/par les autorités/  
Ils se sont faits lacrymogènes/par les policiers/  
Mais l'histoire ne s'arrête pas là/  
Médias, radios, télé/dans la rue tout le monde en parla/



Voilà que la presse internationale s'en empara/  
Et sacrilège jeune Afrique a commis l'irréparable/  
Oser caricaturer Serigne Touba/  
Aussitôt les mourides ont lancé une fatwa/  
Contre ce magazine ils marchent pour manifester leur colère/  
Ils disent bamba fepp/bamba partout bamba everywhere  
(chants religieux)

### « Nation sous influence » par Xuman (pour les hauts-parleurs)

Bonjour  
Installez-vous, bienvenue/on a des nouvelles pour vous/  
Y'a des bonnes y'a des mauvaises/mais y'a des nouvelles pour vous/  
Installez-vous, bienvenue/on a des nouvelles pour vous/  
Il y a des tonnes et des tonnes/de drogues saisies chaque année/  
De la poudre, de l'herbe et des comprimés/et malgré les efforts des flics/  
on a l'impression que le trafic/ne fait qu'empirer/  
Rien qu'en 2015 sont saisis/par les gendarmes et la police/  
Plus de 4 tonnes de coke/1600 grammes de cannabis/  
80 kilos d'héro/13 kilos d'amphétamines  
600 kilos de cat/150 de méthamphétamines  
De par sa position géographique/le Sénégal est une plaque tournante de ce trafic/  
La pauvreté facilite l'argent illicite/tous les trafics ont été corrompus par les caïds/  
Selon les heures et les quartiers/on est en Colombie/  
Où les junkies déambulent/le crack en a fait des zombies/  
Pas besoin d'aller loin/pour aller en Jamaïque/  
Il flotte dans l'air/comme une odeur de fumée magique/

(sur un air de reggae)

Légaliser  
le cannabis est banalisé  
Parce que

Dans les soirées chics aussi/on sniffe aussi on se pique aussi/  
Tous les plaisirs se négocient/alcool et drogues s'associent/  
La plupart des jeunes copient/pour eux se shootent et c'est sexy/  
Ça fait fuir les soucis/c'est aussi un raccourci/  
Vers l'addiction/pire, vers la prison/  
Y'a pas de meilleur conseiller/pour prendre de mauvaises décisions/  
D'abord un joint/le second n'est jamais loin/  
C'est un long voyage/dont on ne connaît pas la fin/  
Ça peut les rendre antisociaux/conduire à l'échec scolaire/  
Rendre les parents soucieux/faut un suivi spécial/  
Parfois être autoritaire/mais garder un œil sur eux/  
D'ici là ne zappait pas/c'était Xuman du JTR/  
à bon entendeur  
D'ici là ne zappait pas/c'était Xuman du JTR/  
Pour les haut-parleurs

## Slam

Rédigé et énoncé à l'occasion du concours ma thèse en 180 secondes (à voir en ligne)  
<https://www.youtube.com/watch?v=d5mk-ZBuceE>

Sous forme de slam

Aujourd'hui ma thèse je vous déclame  
Au hip-hop, je déclare ma flamme  
Car le rap sénégalais, tel est mon objet  
Du Bronx à Dakar, la musique a voyagé  
Une culture venue d'ailleurs qui s'est peu à peu imposée  
Le global arrive dans le local, ça donne globalisation  
Ma thèse s'intéresse aux phénomènes de globalisation

Le rap sénégalais, là-bas  
On appelle ça le rap galsen,  
C'est du verlan et ça fait déjà 30 ans  
Le rap galsen, c'est surtout des hommes et quelques femmes  
Des jeunes et des moins jeunes  
Habillés en casquette-baskets-survêt  
Parfois en boubou, des dreads sur la tête  
Le rap galsen, c'est un DJ  
Qui joue un bon son brut  
Parfois un peu de kora, un peu de djembe  
Le rap galsen, c'est des textes engagés  
Des artistes concernés par leur réalité  
Peu de paroles sur la fête, les drogues et les femmes  
Dans le respect de la religion musulmane  
Le rap galsen, c'est essayer de vivre de sa musique  
Parfois devoir partir pour réussir

Partir

Direction

New York

Paris

Berlin,

Moi aussi pour ma thèse j'ai pris l'avion

Avec dans mes bagages mon carnet d'observations

Avec ma sensibilité anthropologique, mon regard sociologique

Je suis partie

Direction

Dakar

New York

Paris

Berlin

Un jour à New York, ce rappeur sénégalais j'ai rencontré  
Le berceau du hip-hop il était venu visiter  
Il était  
Originaire d'une zone rurale  
Il avait  
Grandi à la capitale  
Il avait  
Fondé un des premiers groupes de rap au Sénégal  
Il m'a dit  
Tu sais mes parents ne voulaient pas que je rappe  
Il m'a dit  
À l'époque, on enregistrait sur des cassettes  
On faisait des kilomètres  
À pied ou en cars rapides  
Entassés comme des bêtes  
Il avait depuis  
Enregistré un album en Suède  
Parlé de sa musique aux 4 coins de cette planète  
Il était aussi retourné au Sénégal  
Mettre sur pied un festival  
Aux jeunes de chez lui il avait tendu la main  
Il m'a dit  
Tu sais les rappeurs on a fait du chemin  
Ce chemin il mène des cars rapides à l'avion en première classe  
Je me suis dit  
C'est un itinéraire qui ne manque pas de classe

Les résultats de ce travail ne sont pas banals  
D'abord, le rap est certes une forme globale  
Qui est ici le support de revendications nationales  
Ensuite, l'art est utilisé comme un facteur de développement local  
Et les mobilités sont mises au service de cet idéal  
Finalement, la migration africaine ne se réduit pas à la migration illégale  
Merci d'avoir écouté mon récit  
De cette mondialisation par le Sud et pour le Sud



