Le rap des steppes[1]

L'articulation entre logiques globales et particularités locales dans le hip-hop mongol

Patrick Rérat
patrick.rerat@unine.ch
Université de Neuchâtel

La version finale a été publiée dans *Géographie et cultures* (2006, no59, pp. 43-55)

Résumé :
Apparu à New-York dans les années 1970, le mouvement hip-hop a connu par la suite une diffusion à l'échelle mondiale. Deux étapes sont distinguées dans ce qui peut être qualifié de processus de glocalisation. On assiste tout d'abord à une phase d'adoption et de réplication du hip-hop américain et, dans un deuxième temps, à une phase d'adaptation et de retour vers le local. En prenant l'exemple du hip-hop mongol, nous montrons de quelle manière les logiques globales du mouvement hip-hop s'articulent avec des particularités locales. Il s'agira en d'autres termes d'analyser la façon dont des éléments empruntés au hip-hop américain sont combinés avec des éléments spécifiques au contexte politique, économique et social de la Mongolie actuelle.

Mots-clés : Hip-hop, rap, musique, Mongolie, glocalisation, local-global

Summary :
Originating in New-York City in the seventies, the hip-hop movement has known a diffusion at the world scale. Two steps are distinguished in what can be regarded as a process of glocalization. We first witness a stage of adoption and of replication of American hip-hop, and then a stage of adaptation and of return to the local. Through the example of Mongolian hip-hop, we show the way global logics of hip-hop are articulated with local characteristics. In other words we aim at analysing the way elements borrowed from American hip-hop are combined with specific elements of the political, economic and social context of Mongolia.

Keywords : Hip-hop, rap, music, Mongolia, glocalisation, local-global

[1] Une première version de ce texte a été présentée à l'occasion de la journée d'étude « Géographie et musiques : quelles perspectives ? » organisée par le Laboratoire *Espace et Culture* à l'Université de Paris-IV Sorbonne le 8 juin 2006.

Quoi de plus révélateur à première vue de la mondialisation qu'un album de rap mongol ? Quoi de plus caractéristique de l'uniformisation et de l'homogénéisation culturelles que de constater la diffusion jusqu'en Mongolie du mouvement hip-hop[2], pour lequel le Bronx new-yorkais joua le rôle d'incubateur dans les années 1970 ? Il peut en effet être quelque peu déconcertant de constater l'existence – et la popularité – d'une scène hip-hop en Mongolie, pays davantage connu pour ses vastes steppes et ses peuples nomades qui constituent encore plus de 40% des 2.5 millions d'habitants de cet Etat grand trois fois comme la France.

S'il est incontestable que le hip-hop s'inscrit profondément dans la culture de la communauté afro-américaine, dans son histoire, ses mythes, ses musiques, ses argots (Rose, 1994 ; Béthune, 1999), il ne peut cependant plus être réduit à cette unique dimension. Depuis le début des années 1980, le hip-hop et ses différentes composantes se sont progressivement diffusés à l'échelle mondiale[3]. Deux ouvrages majeurs dans l'étude du hip-hop témoignent de ce phénomène. Dans le premier intitulé *Black Noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Tricia Rose (1994) perçoit le hip-hop avant tout comme un nouveau moyen d'expression de la communauté afro-américaine et souligne son ancrage dans le contexte américain de luttes réelles et symboliques entre Blancs et Noirs. Quelques années plus tard, Tony Mitchell (2001) propose en quelque sorte une réponse – ou du moins un complément – en publiant *Global Noise : Rap and Hip-Hop outside the USA*. Les contributions réunies dans ce livre explorent une autre hypothèse que celle avancée par Rose. Elles se focalisent sur *les diasporas du hip-hop en les considérant comme autant de réappropriations possibles d'une forme d'expression culturelle potentiellement adaptable à des problématiques locales* (Guibert, 2004).

En synthétisant plusieurs études de cas portant sur différentes scènes hip-hop – France, Italie, Pays basque, Bulgarie, Corée du Sud, Japon, Nouvelle-Zélande, Algérie, Cuba et autres –, on constate en effet non seulement de nombreux points communs mais aussi une très grande diversité (Mitchell, 2001 ; Fernandes, 2003 ; Lévy, 2001 ; Urla, 2001 ; Whiteley, 2004 ; Miliani, 2002 ; Rubin, 2004). De manière générale, ces contributions soulignent le fait que le hip-hop peut être à l'origine de productions locales nouvelles et singulières et se positionnent dans un débat entre *ancrage américain et autonomisations locales* (Guibert et Parent, 2004).

Dans les différents pays étudiés, on a assisté à une première phase d'adoption, de réplication du hip-hop américain, de ses thèmes, de ses expressions. Cette étape initiale a été suivie par une phase d'adaptation et de retour vers le local, phase qui explique la diversité constatée par les auteurs cités. Le rap apparaît donc comme un phénomène culturel articulé entre le global et le local. Mitchell (2001) parle d'un processus de glocalisation : chaque scène rap interagit avec les formes globales du mouvement hip-hop – principalement influencées par la culture de la communauté afro-américaine – tout en s'ancrant dans le local, en s'enracinant dans un contexte social, économique, culturel et politique particulier. La globalisation de la musique

[2] Le mouvement hip-hop réunit les quatre éléments que sont le rap, le graffiti (et le tag), le break-dance et le Djing (techniques des disc-jockeys). Pour plus d'informations, se référer à Cachin (1996) qui en retrace l'historique ou à Bazin (1995) qui en analyse les différentes composantes.

[3] Dans la version anglaise de l'encyclopédie en ligne wikipedia (www.wikipedia.org), les internautes ont rédigé des pages de présentation pour près de 80 scènes hip-hop nationales (état en novembre 2006). Bien qu'il soit grossier et incomplet, cet indicateur illustre la diffusion du hip-hop bien au-delà des Etats-Unis et du monde occidental ainsi que la spécificité de chaque adaptation du mouvement hip-hop.

rap implique ainsi un phénomène de (ré)appropriation qui dépasse le simple succédané d'un univers musical états-unien, même si celui-ci demeure une référence déterminante.

En d'autres termes, s'il est indispensable de recourir à la culture afro-américaine pour comprendre certains aspects du hip-hop, il est également nécessaire de faire appel à d'autres éléments tirés du contexte local. Le dialogue local-global identifié par les auteurs susmentionnés laisse augurer que le hip-hop de Mongolie ne peut être réduit à une réponse passive et hors-sol, apportée à un mouvement rap qui se diffuse à l'échelle mondiale. Partant, cet article entend examiner l'articulation entre phénomène global et enracinement local du hip-hop mongol. Nous prendrons comme point de départ la pochette de l'album du groupe Lumino, intitulé « Lamba guian Nulims » et paru en 2004 (figures 1 et 2). Nous complèterons notre analyse en faisant référence à d'autres groupes rap très populaires en Mongolie (Tatar, Ice Top, Black Rose, etc.). Il s'agira parallèlement de montrer à quel point les traits locaux que ces groupes intègrent dans leur démarche artistique sont symptomatiques de la position particulière occupée par certaines franges de la jeunesse mongole. Dans cette perspective, le rap peut être considéré comme un élément de description et de décryptage des réalités socio-spatiales, comme un géo-indicateur des sentiments d'appartenance, des mobilités, des valeurs et comportements sociaux. De manière plus générale, le hip-hop mongol représente l'occasion de s'interroger sur les schémas de diffusion d'une culture de masse, sur les modalités de son appropriation par des acteurs locaux, sur les réseaux qui relient ces derniers à des phénomènes globaux.

Figure 1 : Pochette avant de l'album « Lamba guian Nulims » de Lumino (2004)

Figure 2 : Pochette arrière de l'album « Lamba guian Nulims » de Lumino (2004)

Le recours à l'imagerie hip-hop

En observant la couverture du disque, plusieurs aspects permettent à l'œil averti de rattacher cet album au mouvement hip-hop. Un premier élément qui retient l'attention est la façon dont le nom de Lumino est symbolisé. A l'instar de nombreux autres groupes de rap, le graphisme utilisé est directement inspiré des composantes visuelles du mouvement hip-hop que sont le graffiti (fresque murale réalisée avec des bombes aérosols pouvant représenter des personnages, des lettrages ou autres) et le tag (signature stylisée, tracée ou peinte constituant un signe de reconnaissance).

Deuxièmement, en bas à gauche, figure le logo « Parental Advisory : Explicit Lyrics », qui prévient ironiquement l'auditeur des paroles explicites et potentiellement choquantes de l'album. Ce logo est directement importé des Etats-Unis, où il apparaît dans les années 1980 sous la pression d'organismes tels que la « National Parent Teacher Association » (PTA). Il touche en premier lieu les albums hip-hop et vise à restreindre leur diffusion auprès d'un jeune public. Ce logo a depuis fait florès, les rappeurs l'ayant détourné pour en faire un label de qualité par rapport à des courants musicaux qu'ils jugent plus commerciaux et plus consensuels, un signe de distinction en réaction à un certain puritanisme, ou encore un signe d'appartenance au courant. Cet avertissement comminatoire orne ainsi la majorité des disques de rap américain et on le retrouve sur des albums produits aux quatre coins du monde, parfois en langue originale, parfois traduit, si bien qu'il fait désormais partie intégrante de l'imagerie associée au hip-hop.

Un troisième aspect concerne l'apparence des trois membres du groupe. De prime abord, l'attitude de « bad boys » et les costumes de guerriers (avec toutefois bandana et lunettes de soleil pour le rappeur du centre) semblent compatibles avec la symbolique hip-hop. Béthune (1999, 67) parle d'agonistique du mouvement rap[4] pour montrer que ce dernier fait *du conflit théâtralisé, de la rivalité mise en scène, de l'insulte rituelle, un élément majeur de sa*

[4] Dans la Grèce antique, l'agonistique désigne la partie de la gymnastique concernant les arts de combat.

poétique[5]. Nombreux sont les groupes de rap à recourir à la violence symbolique dans leur nom, dans les images qu'ils véhiculent ou encore dans leurs paroles, pour se démarquer d'autres courants musicaux ou pour soutenir leurs revendications. A titre d'exemple, un des fondateurs du mouvement hip-hop, Afrika Bambaataa, a repris le nom de Bambaataa d'un chef zoulou qui s'opposa à la colonisation anglaise au début du XXe siècle et qui contribua à l'unification des tribus d'Afrique du Sud. Le pseudonyme du rappeur californien 2PAC rappelle le prénom de Tupac Amaru, chef de la révolte indienne contre les Espagnols au Pérou en 1780. D'autres, comme les New-Yorkais du Wu Tang Clan ou les Marseillais d'IAM, font référence et s'inspirent dans certains de leurs textes ou de leurs vidéoclips aux moines combattants Shaolin. Dans le contexte mongol, les costumes endossés par les trois rappeurs renvoient très clairement à l'époque de Genghis Khan, le *bad boy de l'histoire*[6]. Cette photo témoigne d'un phénomène incontournable que l'on peut actuellement observer en Mongolie : le culte de Genghis Khan et, plus généralement, la revalorisation du glorieux passé de la Mongolie. Afin de saisir la portée de ces propos, quelques précisions historiques s'imposent.

De l'empire des steppes à la résurrection de Genghis Khan

Né en 1162 et décédé en 1227, Genghis Khan, le « conquérant suprême », l'« empereur universel », le « souverain océanique », représente la figure incontournable de l'histoire de ce pays. Les conquêtes et les victoires de l'épopée genghiskhanide engendrent la constitution d'un empire sans équivalent dans l'Ancien monde. A son apogée, l'empire mongol s'étend du Sud de la Chine à la Pologne, de l'Irak à la Sibérie. Couvrant 35 millions de kilomètres carrés, il réunit près de la moitié de la population mondiale de l'époque. Cette étendue met en relief la devise adoptée par Genghis Khan : « Un seul soleil au ciel, un seul souverain sur terre ». Les guerriers nomades atteignent même les portes de Vienne en 1241 avant de rebrousser chemin. Ogodei, troisième fils de Genghis Khan, vient de décéder et la coutume veut que ses descendants retournent en Mongolie afin d'élire son successeur.

A la mort de Genghis Khan, un culte voué au chef de « tous ceux qui habitent des tentes de feutre » s'instaure. L'estime que lui portent les Mongols a toujours été fondamentalement opposée à la perception occidentale. Considéré par ses compatriotes comme un guerrier et un stratège hors pair, comme le chef charismatique qui a unifié les tribus mongoles, comme le créateur du code de lois – le Yassak –, il apparaît sous un jour totalement différent chez les Européens et les Russes : fléau de l'histoire, destructeur de civilisations du Moyen-Orient et d'Asie centrale, conquérant cruel et sans pitié. Dans toute l'Eurasie, les peuples ont conservé en mémoire les exactions des hordes mongoles qui ont accompagné leur déferlement et leurs conquêtes.

La vénération de Genghis Khan perd néanmoins de sa vigueur en Mongolie au cours du XXe siècle, période marquée par l'intégration du pays au bloc communiste. En 1921 commence en effet la révolution mongole conduite par Sukhebaatar, chef du Parti Populaire Mongol (PPM) proche des bolcheviques, et dont la statue trône toujours au centre de la grande place d'Ulaan

[5] Béthune utilise le terme de poétique pour désigner le point de vue de la fabrication de l'œuvre (par opposition à l'esthétique qui a trait au point de vue du sujet qui perçoit les œuvres).
[6] Pocha Jehangir, « Mongolia sees Genghis Khan's good side », *International Herald Tribune*, 10 mai 2005.

Baatar (ou Oulan-Bator). En 1924, la Mongolie s'érige en République populaire. S'affranchissant de plus de quatre siècles de tutelle chinoise, elle devient le deuxième pays communiste de la planète. L'ancienne capitale, Urga, le « campement », prend le nom d'Ulaan Baatar, le « héros rouge ». Si la Mongolie recouvre son indépendance, elle n'en fait pas moins allégeance à l'URSS en s'alignant fidèlement sur ses positions et sa politique. Ce rapprochement se matérialise notamment en 1962 par l'entrée de la Mongolie dans le COMECON et par l'installation sur son territoire de 55'000 soldats soviétiques. Sous le régime communiste, la simple évocation de Genghis Khan est interdite et susceptible d'emprisonnement. Si on le mentionne officiellement, c'est uniquement pour souligner son caractère sanguinaire, despotique et féodal. Il est ainsi qualifié d'« étrangleur », d'« oppresseur du peuple mongol ». Moscou craint que sa déification ne réveille le nationalisme mongol et n'inspire des velléités d'autonomie. Le Khentii, région qui a vu naître et grandir celui qui allait devenir Genghis Khan, est interdit d'accès afin d'empêcher toute forme de pèlerinage.

La chute du mur de Berlin et la disparition de l'URSS marquent une période de profonds changements pour la Mongolie : instauration d'un Etat de droit, introduction du multipartisme, libéralisation économique, etc. Comme le souligne Rufin[7], la Mongolie est aujourd'hui *confrontée non seulement à des changements d'alliances et de rapports de forces, mais aussi à de rapides transformations sociales qui font que, paradoxe nouveau, elle n'a sans doute jamais été aussi libre et pourtant jamais aussi ménacée dans son identité même*. Le pays est d'autant plus fragilisé au sortir de la « Mongolstroïka » qu'il se retrouve pris dans le tourbillon de la globalisation économique et de l'effondrement de son système de production.

Les bouleversements traversés par l'ancien empire des steppes s'accompagnent de l'ouverture vers le monde occidental et, après sept décennies d'un régime communiste à la politique iconoclaste, de la recherche d'une identité nationale. Cette dernière passe notamment par la redécouverte de l'histoire mongole. Genghis Khan redevient en quelques années le symbole de l'unité de la nation, de sa force, de sa capacité à dépasser les divisions internes et à surmonter les vicissitudes de l'histoire. Alors que les manuels scolaires de l'époque communiste ne lui accordaient que quelques lignes pour dénoncer son impérialisme et que la propagande s'employait à prévenir toute résurgence du nationalisme mongol, Genghis Khan (ou Chinggis Khaan) est désormais omniprésent dans de nombreux aspects de la vie quotidienne.

Son effigie apparaît sur les billets de banque et des timbres. Lui, qui ne possédait aucune rue à son nom, ni la moindre statue de bronze, donne son nom dans la capitale à un hôtel, un restaurant, une agence de voyage, une auberge de jeunesse, une discothèque. On trouve également une marque de cigarette et à la fin des années 1990 est lancée la Chinggis Beer qui non seulement reprend son nom mais fait abondamment recours à ses épopées dans ses publicités. En 2005, des affiches de cette compagnie proclament d'ailleurs dans les rues d'Ulaan Baatar que le héros est l'homme du millénaire, reprenant ainsi un « classement » établi en 1996 par le Washington Post[8]. Ce terme est également cité par le président Natsagyin dans un discours télévisé pendant lequel il qualifie Genghis Khan de star de la nation. On retrouve des marques de vodka au nom de Genghis Khan, de Temujin (le nom de jeune homme du futur khan), de Kubilai (son petit-fils, sous le règne duquel la puissance mongole

[7] Jean-Christophe Rufin, « Vulnérable Mongolie », *Le Monde diplomatique*, août 2004.
[8] Georges Pierre, « Genghis et Gutenberg », *Le Monde*, 06 janvier 1996.

atteint son apogée). Le souvenir du conquérant est ravivé à chaque Naadam, la fête nationale, lors de laquelle sont organisés des compétitions de lutte, des courses de chevaux et des concours de tir à l'arc. Le gouvernement débat de l'idée de déplacer la capitale à Karakhorin, qui, sous le nom de Karakorum, était le siège du pouvoir impérial. En 2002, pour marquer le 840e anniversaire de la naissance du génie tutélaire, la première pierre d'un mémorial géant est posée à Ulaan Baatar. Un monument y est également érigé en 2006 afin de commémorer les 800 ans de la fondation de l'empire. A cette occasion de nombreux évènements et cérémonies sont organisés dans l'optique de faire revivre les épopées genghiskanides, qui sont d'ailleurs de plus en plus utilisées comme un argument de promotion touristique. Un film est en outre tourné, en co-production avec le Japon, afin de raviver le souvenir du mythique empereur.

La participation des rappeurs à la redécouverte de l'histoire mongole

Les rappeurs mongols s'inscrivent dans ce mouvement de renaissance et les costumes arborés par Lumino en constituent une première indication. Au début des années 2000, un autre groupe, Har Sarnai (connu également sous le nom anglais de Black Rose), offre un premier hommage rap à Genghis Khan. Son leader arbore la coiffure des guerriers mongols et revêt leurs habits lors des concerts. Ses chorégraphies mélangent des figures de danse hip-hop à d'autres empruntées à la danse traditionnelle. Quant au groupe Tatar, il reprend un nom qui, dans sa première acception, désigne un ancien peuple, voisin et ennemi des Mongols et absorbé par eux dans les premières années du règne de Genghis Khan. Ce peuple a fourni par la suite une partie importante des combattants des conquêtes européennes, si bien qu'en russe le terme de Tatar désigne l'ensemble des populations d'origine mongole qui dominèrent la Russie du XIIIe au XV-XVIe siècle. Le groupe Tatar fait également ressurgir des personnages des conquêtes mongoles et les représente en s'inspirant de la technique et de l'esthétique des graffitis (figure 3). Ce recyclage n'est pas l'apanage des rappeurs dans le paysage musical mongol. Dans les premières années de l'indépendance, un groupe de rock se baptise Genghis Khan et proclame dans une de ses chansons : *Pardonne-nous Chinggis de ne pas avoir osé murmurer ton nom* (Tschinag, 2005).

Figure 3 : Représentation de guerrier mongol utilisée par le groupe Tatar (www.tatar.mn)

Plusieurs autres éléments utilisés par Lumino font revivre l'histoire pré-communiste de la Mongolie. Sur la couverture intérieure de l'album, on constate, en plus de la répétition du logo « Parental advisory » que nous avons déjà commenté, des inscriptions en alphabet mongol. A la calligraphie du nom Lumino dérivée du graffiti, répond une calligraphie profondément ancrée dans l'histoire du pays. Adoptée à l'époque de Genghis Khan et empruntée aux Ouïgours, peuple turc de la haute Asie, l'écriture traditionnelle se lit verticalement de gauche à droite. Dans les années 1940, Staline entreprend d'unifier non seulement tous les alphabets des républiques soviétiques, mais également celui de la République populaire mongole. Le cyrillique, en usage en URSS, est imposé comme écriture officielle. Dès lors, le gouvernement tente d'éradiquer l'alphabet traditionnel et celui-ci n'a plus droit de cité dans les écoles jusqu'en 1990, où le renouveau nationaliste tente de le restaurer. Le Parlement demande en 1994 le retour à l'écriture mongole, mais cette volonté se heurte à des obstacles pratiques et économiques. Actuellement, la grande majorité de la population ne maîtrise pas cette calligraphie. Seuls la connaissent certains jeunes ou des personnes âgées cultivées.

Le titre de l'album fait allusion aux fondements religieux (le bouddhisme tibétain qui est apparu après le règne de Genghis Khan) d'une société mongole également empreinte de chamanisme. « Lamba guian Nulims » signifie les larmes de Monsieur Lamba. Il s'agit d'un jeu de mot faisant référence à un livre très populaire dans les années 1920 intitulé « Lambugain Nulims » : les larmes d'un moine. Cette allusion contraste avec les sévères répressions antireligieuses de la période stalinienne. Sous les ordres du maréchal Tchoibalsan, environ 700 monastères sont détruits et les purges touchent en premier lieu les moines et autres religieux, qui sont exécutés par milliers entre 1937 et 1952. L'allusion coïncide avec le mouvement de renaissance du bouddhisme qui se développe dès le début des années 1990.

Certaines chansons de Lumino constituent des adaptations de thèmes qui sont des tout-venant dans le hip-hop diffusé par les chaînes de télévision commerciales. D'autres participent en revanche à la renaissance du passé mongol. C'est le cas de la première par son titre (« Ih

guren », soit grand empire) et par son mélange entre musique hip-hop et éléments plus conventionnels (refrain de chant de gorge, instruments traditionnels). A noter également que, certains vers dans la chanson « Freeztyle » mis à part, toutes les paroles sont scandées en mongol. Le mélange entre éléments importés de l'Occident et sonorités classiques se retrouve chez les groupes Black Rose et Ice Top qui combinent parfois musique mongole et textes rappés.

Les liens entre le local et le global s'articulent par l'intermédiaire de différents réseaux. Il y a tout d'abord ceux qui ont permis l'implantation du hip-hop en Mongolie et qui révèlent le pouvoir de diffusion de la culture de masse exercé par certains médias (on peut citer Internet et les chaînes musicales à audience mondiale comme MTV). Ce réseau correspond à un modèle diffusionniste, les flux partant des centres – où apparaissent les innovations – en direction des périphéries – qui fonctionnent par adaptation. De manière générale, les flux d'influence (que l'on peut mesurer par les ventes de disques, les concerts, etc.) dans le hip-hop partent des Etats-Unis vers le reste du monde (Rérat, 2006). Quasiment aucun contre-flux n'est observé.

Néanmoins, d'autres réseaux transnationaux sortent de ce premier schéma et tendent à complexifier le fonctionnement de ce phénomène de culture de masse. Ils mettent en exergue l'appropriation du hip-hop par les acteurs mongols de ce mouvement et confèrent un caractère plus actif au local. Il y a tout d'abord le réseau du monde musical asiatique qui permet au rap mongol de se diffuser à son tour, d'irriguer d'autres marchés et de toucher d'autres régions du monde. Lumino et Tatar ont donné des concerts en Chine, au Japon et en Corée du Sud. En outre, le prochain album de Tatar sera produit par une grande maison de disques japonaise. La diaspora constitue un réseau supplémentaire. Ainsi, Lumino a fait une tournée aux Etats-Unis, où le public n'était pas composé d'aficionados hip-hop mais de jeunes d'origine mongole.

En Mongolie, le phénomène rap est d'abord apparu dans la capitale. Il s'est ensuite diffusé dans le reste du pays. Si la plupart des groupes sont d'origine urbaine, le hip-hop touche désormais également la jeunesse rurale. Ce succès a toutefois fait l'objet de critiques de la part des défenseurs de la culture traditionnelle qui voient dans le hip-hop une intrusion de pratiques artistiques mais aussi de valeurs et de comportements étrangers au contexte mongol.

Le hip-hop comme révélateur de la Mongolie actuelle ?

Comme l'ont montré les propos ci-dessus, le hip-hop mongol n'est pas réductible à la simple adoption d'un modèle enraciné dans la culture afro-américaine et devenu global par sa diffusion et son audience. L'analyse du dernier album de Lumino et de sa couverture met en exergue l'articulation entre le global et le local. Le hip-hop tend à s'ancrer localement tout en conservant des liens avec ses formes d'origine. Aux côtés d'éléments appartenant à l'imagerie rap (le graffiti, le logo « Parental advisory », l'attitude de « bad boys »), d'autres éléments participent à la reconfiguration d'une identité nationale et à la renaissance de l'histoire d'un Etat qui était, il y a huit siècles, à la tête d'un empire s'étendant de l'océan Pacifique à la mer Noire.

Si le hip-hop participe au renouveau nationaliste de la Mongolie, il convient néanmoins de souligner l'émergence d'une autre dimension de nature politique. Le hip-hop commence à représenter pour la jeunesse un vecteur de revendications et de messages contestataires à l'instar ce qui est observé dans de nombreux pays (Mitchell, 2001). Le groupe Tatar aborde

par exemple des problèmes auxquels est confrontée la société mongole tels que le chômage, la pauvreté ou l'alcoolisme. Plus récemment, Ice Top a dénoncé la corruption qui gangrène le monde politique dans sa chanson « Nos 76 » (76 étant le nombre de membres du Parlement).

L'image de couverture de l'album de Lumino et de manière plus générale les caractéristiques de la scène hip-hop apparaissent comme une métaphore de la Mongolie actuelle. S'ils remettent en valeur leur passé et de leurs traditions, les Mongols sont pourtant de moins en moins en mesure de vivre selon le genre de vie nomade. La population se paupérise et se sédentarise de plus en plus, la capitale connaît une croissance anarchique où l'étalement urbain prend la forme de quartiers de yourtes, la crise économique semble endémique et ceci d'autant plus que le pays fait face à des températures inhabituellement basses depuis 2000, entraînant la mort du bétail et amplifiant le regroupement d'anciens nomades dans les villes. Dans cette phase tumultueuse de transition, la Mongolie, tout en s'ouvrant vers l'extérieur, tente de puiser dans son passé les moyens de se redéfinir et de se réinventer. Dans ce cadre, Genghis Khan incarne la force, l'unité, l'ordre ; il est le souverain qui parvint à unifier les différentes tribus malgré leurs rivalités et leurs antagonismes. Ses exploits tendent à distiller un sentiment de fierté : il est le symbole de l'époque où les cavaliers des steppes régnaient sur la moitié du monde connu.

Ce culte est par ailleurs critiqué par certains intellectuels tels que l'écrivain Galsan Tschinag, qui parle du *bon recyclage d'un mythe* et pour qui Genghis Khan occupe désormais la place qui était celle de Lénine il y quelques années. *A présent, on tâche d'inculquer* [au peuple mongol] *les moindres faits et gestes de Genghis Khan. Tandis que les historiens hésitaient, autrefois, sur la date de naissance de l'empereur, les écoliers peuvent en citer aujourd'hui le mois, le jour et l'heure*. L'écrivain poursuit en affirmant qu'*exalter la gloire du passé permet d'oublier un quotidien difficile. L'intérêt de l'Etat mongol pour revitaliser le mythe de Genghis Khan n'est évidemment pas dénué de toute arrière-pensée. (…) Ce culte fait office de religion et d'ersatz pour tout ce qui manque. Plutôt que de nourrir le peuple, dans un pays où plus d'un habitant sur trois vit sous le seuil de pauvreté, c'est une façon commode de séduire avec des rêves* (Tschinag, 2006).

Les difficultés et les hésitations de ce pays à l'économie exsangue, coincé entre la Russie et la Chine, se reflètent dans la renaissance de ses mythes fondateurs et de son chef charismatique. Genghis Khan devient le symbole de la reconstitution d'une identité, une source de certitude et de stabilité dans une période de confusion. En faisant référence à l'histoire de la Mongolie, à son personnage tutélaire, à ses fondements religieux, à son alphabet traditionnel, l'album de Lumino, semble offrir une émulsion de la quête de la Mongolie : parallèlement tournée de plus en plus vers le monde occidental et vers son histoire nationale.

Bibliographie

Bazin, H., 1995, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer.

Béthune, Ch., 1999, *Le Rap: une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement.

Cachin, O., 1996, *L'offensive rap*, Paris, Gallimard.

Fernandes, S., 2003, "Fear of a Black Nation: Local Rappers, Transnational Crossings, and State Power in Contemporary Cuba", *Anthropological Quaterly*, 76, p. 575-608.

Guibert, G., 2004, "Commentaires de l'ouvrage Global Noise dirigé par Tony Mitchell", *Copyright Volume: autour des musiques populaires*, 2, p. 150-152.

Guibert, G., Parent, E. (dir.), 2004, "Sonorités du hip-hop : logiques globales et hexagonales", *Copyright Volume: autour des musiques populaires*, 2, numéro spécial.

Kahl, J., 2006, "Die Mongolei im Bann von Dschingis Khan : Jubiläumsfeiern lenken von mannigfachen innenpolitischen Problemen ab", *Neue Zürcher Zeitung*, 157, p. 5.

Lévy, C., 2001, "Rap in Bulgaria: Between Fashion and Reality" dans *Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the USA*, dirigé par Tony Mitchell, Middletown, Wesleyan University Press, p. 134-148.

Miliani, H., 2002, "Culture planétaire et identités frontalières. A propos du rap en Algérie", *Cahiers d'Études Africaines*, 168, p. 763-776.

Mitchell, T. (dir.), 2001, *Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press.

Rose, T., 1994, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown, Wesleyan University Press.

Rubin, Ch., 2004, "Le rap est-il soluble dans la chanson française?", *Copyright Volume: autour des musiques populaires*, 4, p. 29-42.

Rérat, P., 2006, "Détournement des codes postaux : une pratique du hip-hop pour revendiquer son appartenance à un lieu", *EspacesTemps.net*, www.espacestemps.net/document2044.html

Tschinag, G., 2006, "Du bon recyclage du mythe", *Géo-Magazine*, 1, p. 92-93.

Urla, J., 2001, ""We are all Malcom X!" Negu Gorriak, Hip-Hop, and the Basque Political Imaginary" dans *Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the USA*, dirigé par Tony Mitchell, Middletown, Wesleyan University Press, p. 171-193.

Whiteley, S., 2004, "Rap and Hip Hop: Community and Cultural Identity", dans *Music, Space and Place*, dirigé par S. Whiteley, A. Bennet et S. Hawkins, Aldershot, Ashgate, p. 8-16.