

Artistes de rap sénégalais en mobilité : performer des appartances au cours de l'événement muscial

Autor(en): **Navarro, Cécile**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Tsantsa : Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft = revue de la Société suisse d'ethnologie = rivista della Società svizzera d'etnologia**

Band (Jahr): **23 (2018)**

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1007220>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ARTISTES DE RAP SÉNÉGALAIS EN MOBILITÉ

Performer des appartenances au cours de l'événement musical

Texte: *Cécile Navarro*

Mots clés: *mobilité, événement, appartenances, performance, rap, Sénégal*

Keywords: *mobility, events, belongings, performance, rap, Senegal*

La réappropriation de la musique rap, passée des block parties des rues du Bronx aux scènes internationales et à différentes scènes locales, a fait l'objet de nombreuses recherches, qui ont notamment montré la construction, par la musique rap, d'appartenances transnationales, faisant dire au sociologue de la musique Tony Mitchell que le rap était devenu «un vecteur d'affiliation global pour les jeunes et un élément global pour retravailler les identités locales» (Mitchell 2001: 1).

Mon étude sur le rap sénégalais, menée dans le cadre d'un doctorat, souhaite aller au-delà de la question de l'appropriation pour comprendre comment cette pratique, à son tour, s'inscrit dans différents territoires, au travers des mobilités de ces artistes. À travers ses processus de reterritorialisation et de déterritorialisation, le rap sénégalais sert de focale à travers laquelle étudier l'affirmation d'appartenances locales, tout en médiatisant un rapport au monde, dans le cadre de flux de personnes, de richesses et de marchandises inégaux et multidirectionnels. L'objectif est d'explorer le rôle des mobilités dans les constructions et transformations de pratiques culturelles dites «locales».

L'article commencera par contextualiser brièvement la pratique du rap au Sénégal à partir d'un terrain principalement réalisé dans différents sites de la ville et de la région de Dakar.

Puis, à partir d'une approche par l'événement développée par Salzbrunn (2007), chercheuse dont les études ont pris pour objet la mise en scène d'appartenances au cours d'événements religieux et festifs, je rends compte de deux concerts ayant eu lieu à Paris et à Munich, et auxquels ont pris part des artistes de rap sénégalais.e.s, pour illustrer comment différents registres d'appartenance peuvent émerger de la performance d'un rap défini comme «sénégalais» dans différents contextes.

Naissance et évolution d'un rap «sénégalais»

Adopté dès la fin des années 1980 par une élite socio-économique sénégalaise, la pratique du rap s'est peu à peu muée en forme d'expression localisée, qui se réalise aujourd'hui majoritairement en wolof¹ (Charry 2012). Cette localisation s'est notamment effectuée par des artistes revendiquant une appartenance à «la banlieue²». Cette référence territoriale à «la banlieue» devient, à partir de la fin des années 1990 et suite au succès de groupes comme le Rap'adio et le BMG 44, une marque de légitimité par opposition aux artistes de «la ville» qui dominaient jusque-là la scène rap. «Ville» et «banlieue» opposent ici les quartiers centraux de Dakar, siège du pouvoir économique et politique, aux quartiers éloignés des centres décisionnaires,

¹ Langue parlée au Sénégal et en Gambie.

² Pour une discussion sur la réappropriation par les acteurs du rap sénégalais de cette référence territoriale adaptée du contexte français, voir Moulard-Kouka (2009).

perçus dans les représentations collectives comme délaissés par les pouvoirs publics et caractérisés par l'insalubrité, l'insécurité et la précarité. Ces artistes de rap contribuent à la définition d'un rap dont l'objectif serait d'exprimer les problèmes de ces populations ignorées par les autorités. Si ces artistes, qui se qualifient de «*hardcore*», ont toujours coexisté avec d'autres artistes plus intéressés par le divertissement, la mobilisation d'artistes de rap durant les élections présidentielles de 2000³, puis celles de 2012⁴ ont pesé dans l'identification du rap sénégalais en tant que musique «engagée», aux yeux des observateurs, chercheurs y compris, comme aux yeux des artistes.

De concert avec une notoriété locale grandissante, de plus en plus d'artistes rap sénégalais.e.s ont l'occasion de voyager dans un grand nombre de pays (en Europe, aux États-Unis, en Afrique, au Japon). Comme il apparaîtra à travers les deux cas présentés, ces voyages à l'étranger s'effectuent fréquemment grâce aux relations tissées par les artistes avec des institutions culturelles et des associations de la société civile mais aussi avec des universitaires et des artistes Hip Hop en-dehors du Sénégal.

Poser l'«empreinte» du rap sénégalais à l'étranger

Avril 2017, plus de 30 groupes de rap sénégalais doivent se produire sur une scène parisienne. L'événement est organisé par une boîte d'événementiel sénégalaise qui s'occupe régulièrement de la venue d'artistes sénégalais renommés à Paris tel que les stars Youssou Ndour et Baaba Maal. Censé se dérouler sur deux dates de concert, une à Dakar et une à Paris, le projet est monté en réaction à la remarque d'un rappeur français d'origine sénégalaise qui, de passage à Dakar, avait déclaré «le rap sénégalais c'est comme le rap polonais, il n'est pas connu» (Gaye 2016). Le concert à Paris ainsi que son slogan «je pose mon empreinte» signifie 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»⁵ et ainsi contredire les affirmations du rappeur français. Or, le projet s'est heurté à de nombreux obstacles. En premier lieu, le concert à Dakar a été annulé par les autorités sénégalaises

en réaction à une manifestation organisée par le mouvement *y'en a marre* contre la politique du Président Macky Sall. En deuxième lieu, les artistes ont rencontré de nombreuses difficultés pour obtenir les autorisations nécessaires à leur voyage à Paris. Des refus et des retards dans les délivrances de visas ont mené beaucoup d'artistes à ne pas pouvoir embarquer à bord des vols prévus. En conséquence, des artistes, attendus par le public mais qui avaient déjà eu l'occasion de se rendre à l'étranger, ont renoncé à leur voyage pour permettre à d'autres artistes de pouvoir profiter de cette exposition. Conséquence de ces contretemps, le concert prévu a été annulé et remis au lendemain. Changement de salle, changement de date, annulation de la venue de certains artistes, absence de promotion à Paris et mauvaise communication auprès du public ont émaillé l'organisation de l'événement, dont le succès se trouvait compromis. Le concert a finalement bien eu lieu avec la présence d'une vingtaine d'artistes ainsi qu'un public, majoritairement sénégalais venu des quatre coins de la France et de pays frontaliers. À cause de ces problèmes organisationnels et de l'importance de l'événement comme symbole de la réussite du rap sénégalais à l'étranger, les organisateurs du concert ont pris soin de mettre en scène la bonne tenue de l'événement en organisant une rediffusion en direct sur internet. L'animateur de la soirée a préparé le public avant le filmage de la séquence en les appelant à «faire du bruit» pour donner tort «à tous ceux qui pariaient sur l'échec de l'événement». D'autre part, la présence de symboles nationaux – drapeaux, nourriture sénégalaise et proclamation de l'hymne national – inscrivait l'appartenance nationale au cœur du dispositif scénique. Les sujets politiques d'actualité ont en outre été évités au profit d'un discours sur le rôle joué par les artistes 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:

Artiste: Ça a pas été facile, autant pour vous, pour l'organisation, que pour nous

Public: Degg la [c'est vrai]

Artiste: Vous savez qu'est ce qui nous unit ici ce soir ?

Public: Le Hip Hop

Artiste: Ouais le Hip Hop

Public: Le Sénégal

³ Les élections de 2000 se caractérisent par des mobilisations, notamment de la part de rappeurs, qui visent à éviter la réélection d'Abdou Diouf, président sortant, au pouvoir depuis 1981 et successeur de Léopold Sedar Senghor. Les élections se soldent par la victoire de Me Abdoulaye Wade, et représentent la première alternance démocratique après près de 40 ans de mainmise du parti socialiste.

⁴ En 2012, des rappeurs 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.

⁵ Référence à l'expression anglaise «*put my city on the map*» utilisée familièrement pour indiquer l'acte de rendre quelque chose célèbre.

Artiste: Oui merci mon frère, c'est le pays, c'est le Sénégal. Ici je vois des gens qui se connaissent peut-être pas tous, ici y'a des gens qui se sont jamais vus mais qui partagent tous une même chose c'est l'amour de la patrie [...].

La prestation scénique a servi ici de support ponctuel à la construction du rap sénégalais comme lieu d'expression d'un lien national qui s'étend par-delà les frontières du Sénégal. Loin d'être une évidence, la mise en perspective de ce concert avec une autre prestation révèle au contraire la pluralité des registres d'appartenance possibles.

«Le rap est le même partout» : un rap «sénégalais»?

En mars 2015, trois rappeurs sénégalais et l'organisateur d'un festival de Hip Hop sénégalais se sont rendus à Munich. La soirée décrite ici devait clôturer une semaine d'«échange culturel» (selon les termes du programme) avec un groupe de rap munichois⁶. Ce soir-là, une conférence, au cours de laquelle les artistes ont répondu à des questions au sujet du rap sénégalais, puis un concert, ont eu lieu. La venue des artistes sénégalais et le concert étaient programmés en lien avec la présentation d'une plateforme internet dont l'objectif est d'aider le développement d'une industrie musicale africaine, financée par deux organisations allemandes ayant pour point commun de promouvoir la culture et les échanges culturels. Ces deux partenaires, en tant qu'institutions culturelles soutenues par l'Etat allemand, participent des nouvelles lignes directrices de la politique africaine du gouvernement. Ces lignes directrices, décidées en 2014 et dédiées à renforcer une collaboration longtemps inexistante entre les pays africains et l'Allemagne, illustrent bien 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 lequel 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: l'organisateur de festival sénégalais avait ainsi choisi les artistes conviés en partenariat avec le directeur de la salle de spectacle, auprès duquel il avait effectué un stage de deux mois.

Les rappeurs invités à cet événement saisissaient ainsi une nouvelle opportunité professionnelle et financière et ne manifaient aucune motivation particulière à construire un dis-

cours sur le «rap sénégalais», «Je réponds juste aux questions», m'a confié l'un d'eux. Pourtant, face à des discours – portés par les représentants des organisations et dans les questions posées aux artistes par le modérateur de la conférence – qui ont insisté sur la portée politique du rap sénégalais, un rappeur a préféré souligner l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes «moins politique» et une nouvelle réflexion sur l'entrepreneuriat et le rôle de l'artiste dans la société sénégalaise. 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:

Rappeur 1: Hey [nom du DJ] 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.

Rappeur 2: Yes, sir

Rappeur 1: Get prepared. Get prepared. That's the jungle in all the sense of it.

Rappeur 2: A beautiful jungle

Rappeur 1: A very beautiful jungle, a warm jungle, a colourful jungle

Rappeur 2: Friendship jungle

Rappeur 1: But a dangerous jungle anyway

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 (Fourcault 2000), le «ghetto» et le «hood» américain (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

⁶ 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.

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).

Conclusion: performer le Sénégal en contexte de mobilité

L'analyse de prestations scéniques dans différents contextes m'a permis d'observer comment le «rap sénégalais» était performé devant divers publics. En d'autres termes, à ces occasions, les artistes ont, non pas simplement 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. Dans les prestations envisagées, les discours des artistes au public ont eu pour effet de construire des sentiments collectifs d'identification, à la patrie dans le premier exemple, ou à un collectif Hip Hop dans le deuxième cas. La performance comme ce qui est «mis en spectacle» donne alors à voir des mises en scène d'appartenance et de processus de «*boundary making*» (Wimmer 2013) par lesquels sont créés 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 deux 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». Tandis qu'à Munich, il s'agissait d'être reconnu comme des rappeurs «comme les autres», il s'agissait à Paris d'être reconnu en tant qu'artistes de rap, sénégalais, qui investissent une scène internationale.

Les deux événements présentés dans cet article montrent aussi plusieurs modalités de mobilité par des artistes de rap sénégalais. Le concert à Paris a mis en exergue les difficultés importantes rencontrées par les artistes pour mettre en place un concert à l'étranger. Organisé par une boîte d'événementiel pourtant expérimentée, le concert n'a pu avoir lieu que grâce à l'appui de dernière minute des autorités françaises au Sénégal et des autorités sénégalaises en France, sous l'insistance des rappeurs invités les plus connus. Dans le deuxième cas, la venue des artistes s'est déroulée dans des conditions privilégiées (logement à l'hôtel, paiement des billets d'avion, prestation rémunérée). Pour ces acteurs déjà reconnus, l'événement a permis de consolider des réseaux professionnels

existants. Pour un des rappeurs dont la carrière «début⁷», le concert a été l'occasion de vendre des copies de son premier album qui sortait au Sénégal le lendemain.

En sus d'illustrer les différentes conditions matérielles des séjours et la diversité des réseaux institutionnels, professionnels et personnels impliqués dans les mobilités artistiques, les deux événements confirment le rôle joué par les voyages à l'étranger dans le développement des carrières artistiques (Le Menestrel 2012) tout en soulignant l'agentivité des artistes pour tirer parti, au mieux, de ses opportunités.

⁷ S'il a commencé à pratiquer le rap à un très jeune âge, ce n'est qu'en 2010 qu'il a commencé à être connu au Sénégal.

RÉFÉRENCES

Askew Kelly. 2002. *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago: University of Chicago Press.

Dowdy Michael. 2007. «Live Hip Hop, Collective Agency, and «Acting in Concert». *Popular Music and Society* 30(1): 75-91.

Charry Éric. 2012. *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*. Bloomington: Indiana University Press.

Forman Morgan. 2000. «Represent: Race, Space and Place in Rap Music». *Popular Music* 19(1): 65-90.

Fourcault Annie. 2000. «Pour en finir avec la banlieue». *Géocarrefour* 75 (2): 101-105.

Gaye Malick. 2016. «Booba: «Le rap sénégalais est comme le rap polonais, il n'est pas connu». *Le Quotidien*, octobre 2016 (repris par Seneweb.com) http://seneweb.com/news/People/booba-laquo-le-rap-senegalais-est-come-_n_196827.html, consulté le 10 novembre 2017.

Hugon Philippe. 2010. «Les nouveaux acteurs de la coopération en Afrique». *International Development Policy / Revue internationale de politique de développement* 1: 99-118.

Le Menestrel Sara. 2012. *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*. Paris: Hermann.

Mitchell Tony. 2001. *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*. Middleton: Wesleyan University Press.

Moulard-Kouka Sophie. 2009. «Le rap à Dakar. Mise en perspective du local et du global dans une culture populaire urbaine au Sénégal», in: Raibaud Yves (dir.), *Comment la musique vient aux territoires*, p. 153-163. Bordeaux: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.

Salzbrunn Monika. 2017. «Musique, religion, appartenances multiples: une approche de l'événement». *Sociétés Plurielles 1, Les sciences humaines et sociales à l'épreuve de l'événement*. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01509683>, consulté le 20 août 2017.

2007. *Localising Transnationalism: Researching Political and Cultural Events in a Context of Migration*. Working paper 18, COMCAD (Centre on Migration, Citizenship and Development), ZiF (Zentrum für interdisziplinäre Forschung), Universität Bielefeld.

Wimmer Andreas. 2013. *Ethnic Boundary Making: Institutions, Power, Networks*. Oxford. New York: Oxford University Press.

AUTEURE

Titulaire d'un Master spécialisé dans l'étude des migrations et de la citoyenneté à l'Université de Neuchâtel, **Cécile Navarro** est doctorante doc.ch avec une bourse FNS, à l'Université de Lausanne, pour mener une recherche sur les mobilités (des acteurs et actrices, des images et des objets) traversant la «scène musicale» rap sénégalaise

cecile.navarro@unil.ch

*Université de Lausanne
Institut des sciences sociales des religions
Anthropole 5073
CH-1015 Lausanne*