

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

10 : 2 | 2014

Composer avec le monde

Le rap prédicateur islamique au Sénégal : une musique « missionnaire »

Islamic Preaching Rap in Senegal: a “Missionary” Music

Abdoulaye Niang



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/4053>

DOI : [10.4000/volume.4053](https://doi.org/10.4000/volume.4053)

ISSN : 1950-568X

Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2014

Pagination : 69-86

ISBN : 978-2-913169-35-7

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Abdoulaye Niang, « Le rap prédicateur islamique au Sénégal : une musique « missionnaire » », *Volume !* [En ligne], 10 : 2 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4053> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4053>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Le rap prédicateur islamique au Sénégal : une musique « missionnaire »

par

Abdoulaye Niang

Université Gaston Berger, Saint-Louis du Sénégal

Résumé : La dynamique du rap sénégalais qui clame son aptitude à « parler de tout » semble tout naturellement la préparer à une rencontre inévitable avec l’islam – religion localement majoritaire – doté d’une logique fortement totalisante, et qui « s’occupe de tous les aspects » de la vie de l’individu ainsi que de la communauté. Contre-nature et inopportune ou salvatrice selon différentes conceptions, cette cohabitation a pourtant toujours été présente, mais la nouveauté réside surtout dans la proportion remarquable qu’elle prend. Au-delà du rapport dialogique entre hip hop « Galsen » et « international », de cette hybridité entre sacré et profane, la présence montante du « rap prédicateur islamique » – lui-même traversé par diverses tendances – illustre non seulement l’ancrage du hip hop dans la trame locale des rapports sociaux, mais permet également de procéder à une relecture du rôle du *MC* et même de la musique plus généralement dans le façonnement des opinions.

Mots-clés : *Rap prédicateur – Islam – hip hop – société sénégalaise – identités hybrides.*

Abstract: The Senegalese rap tends to voice loudly and readily its ability “to speak about everything”. This posture seems to prepare it for an inevitable meeting with Islam – the dominant local religion – characterized by a very strong identity logics, and which above all “handles all aspects” of the life of the individual as well as the community. Unnatural and inconvenient or beneficial according to various conceptions, this cohabitation was always present even though the novelty lies especially in the remarkable proportion which it takes. Beyond the dialogical relation between “Galsen” (Senegalese) hip hop and “international” hip hop, of this hybridity between sacred and profane, the rising presence of “Islamic preaching rap” – itself crossed by different trends – illustrates not only the rooting of local hip hop in the local cultural models. It also allows us to reevaluate the role of the *MC* (Master of Ceremony) and more generally the role of music in the shaping of opinions.

Keywords: *Preaching Rap – Islam – hip-hop – Senegalese society – hybrid identities.*

Arrivé au milieu des années 1980, le hip-hop est aujourd'hui largement implanté au Sénégal, surtout à Dakar, la capitale. Il a fait cependant l'objet d'un fort rejet, notamment de la part des adultes qui le considéraient comme une imitation ridicule de l'Occident¹. Si, depuis ses origines, le hip-hop sénégalais a été marqué par une prédilection pour des thèmes comme le hip-hop lui-même, la pauvreté, la politique, la débrouillardise des jeunes, etc., depuis quelques années, la religion y est plus présente. À partir d'une enquête que j'ai menée en 2008-2009 auprès de 175 rappeurs basés à Dakar², il apparaît qu'elle fait partie des 10 thèmes les plus évoqués (Niang, 2010b : 141-147). C'est l'emploi de cette thématique islamique dans les *tracks* (morceaux) de rap que je propose de désigner sous l'expression *rap prédicateur*. Hormis le fait que la dimension prédicatrice soit présente dans d'autres contextes nationaux, comme en France³ ou aux États-Unis⁴, et en plus des interrogations habituelles qui se posent au hip-hop, le développement du *rap prédicateur* pose d'autres questions, plus particulières, au Sénégal.

Quels sont les rapports entre l'islam et le rap – voire plus globalement la musique – comme forme de diffusion de messages et plateforme d'expression de la créativité des jeunes urbains qui se posent en « co-auteurs » (Rouilleau-Berger, 1999 : 154) de l'historicité? Cette question est essentielle parce qu'elle dévoile non seulement les contours mitigés d'une incursion des *bboys*⁵ et de la créativité artistique dans le champ surprotégé du sacré et de l'orthodoxie religieuse⁶, mais aussi les luttes de légitimité qui se mènent autour des mécanismes de façonnement des opinions sur un autre fonds

d'opposition entre aînés et cadets sociaux (Janson, 2010). En outre, tout en posant directement la question de la porosité des tracés entre le sacré et le profane, et en rappelant la dimension religieuse et institutionnelle de la musique (Merriam, 1978), une telle problématique pousse également à réinterroger les manières dont une pratique artistique cherche à baliser son chemin en recomposant les pièces éclatées d'identités hybrides situées aux carrefours de la culture hip-hop et sénégalaise (Niang, 2008b, 2009a, 2009b). Les identités des jeunes qui s'y structurent défient les caractérisations habituelles entre enfance, jeunesse et adultéité (Epstein, 2009 : 285), dont les bornes s'étirent et/ou se rétractent.

Le *rap prédicateur* présente ainsi un intérêt pour la compréhension de la société sénégalaise, à plusieurs titres. D'abord, il met en scène la rencontre de deux dynamiques qui structurent cette société. Il y a, d'un côté, la montée d'une spiritualité comme recours et recentrage pour une frange importante de la jeunesse soumise à une forte crise identitaire (Niang, 2006 : 176). De l'autre côté, se voit une forte adhésion à la culture hip-hop qui s'explique aussi largement par l'envie d'y trouver des réponses existentielles, des modèles et modes de vie qui seraient alternatifs.

Les interrogations suscitées sont multiples, mais je vais m'intéresser ici en particulier à des questions touchant aux rapports entre la sécularisation du sacré via le rap prédicateur, et l'ancrage de la dynamique créative dans ce qui est considéré comme le local. Je me pencherai parallèlement sur les préoccupations de marketing, ainsi que les tentatives d'ajustements difficiles entre business

et engagement. Mais, avant même d'en venir au cadre théorique, un détour sur le contexte d'émergence du hip-hop en général et du rap prédicateur en particulier permettra de mieux appréhender la problématique développée dans ce texte.

Émergence du Hip-Hop au Sénégal

Si, aux États-Unis et en France, il est nettement établi que le hip-hop a été le produit d'une frange de la jeunesse majoritairement issue dans le premier cas des communautés *blacks* et *latinos*, et dans le deuxième, des communautés migrantes vivant dans les « cités », au Sénégal par contre, ce sont certes toujours des jeunes, mais d'extraction bourgeoise, qui ont été les premiers à l'adopter. Cela s'explique aisément par le fait que les canaux de diffusion et de réception de la culture hip-hop, les cassettes VHS, les magazines spécialisés et, plus tard, les CD, n'étaient accessibles qu'à cette classe sociale. Les débuts ont été marqués fortement par une logique de reproduction et d'imitation bâtie dans un contexte de valorisation de ce qui vient du dehors, estampillé du sceau distinctif de l'*original* et du *branché*. Le *Smurf*, un des nombreux styles de *danse debout* (dite *Topdance*), en sera le support de prédilection. Mais l'implantation du hip-hop, à travers d'abord le DJing et la danse se déroulent également à une période durant laquelle le Sénégal expérimente la dureté du coût social des programmes d'ajustement structurels qui conduit une « génération sacrifiée » à l'« avenir crucifié » dans une spirale de désillusions (Pee Froiss *et al.*, 1999). Ce contexte particulièrement difficile auquel s'ajoute une meilleure connaissance du contenu potentiel-

lement contestataire du hip-hop, ont mené entre autres à une réorientation philosophique et thématique du mouvement. C'est ainsi que l'insouciance et la dimension « strass et paillettes », sans être totalement remises, vont passer au second plan, pour laisser place à un focus sur l'engagement. Aussi bien la fermeture des collèges, des lycées et des universités à cause d'une année blanche en 1988 qui laisse plus de temps libre aux jeunes, que l'émergence de médias privés qui vient briser le monopole du média d'État qu'est la RTS⁷, vont aussi contribuer à l'implantation du mouvement qui en profite pour gagner en visibilité, se populariser et devenir ainsi beaucoup plus accessible aux jeunes issus de classes moins nanties. Et au début des années 1990, les danseurs *branchés* vont commencer à se muer en rappers. Dans un premier temps, ils se contenteront de reprendre tels quels des textes venus de leurs pairs d'Occident, surtout des États-Unis et de France, en recourant aux *faces B* des disques, avant de commencer à écrire leurs propres *lyrics*, en français, anglais et surtout en langues nationales, sans oublier les formes argotiques locales⁸. Ces instrumentaux sont vendus dans des marchés comme celui de Sandaga (au centre-ville de Dakar), sous forme de cassettes analogiques enregistrées. En quelques années d'intense consommation d'albums américains et français, de diffusion à travers des médias locaux de produits du hip-hop, les *hip-hoppeurs* locaux gagnent en maturité musicale et prêtent plus attention au contenu des textes, en même temps que le hip-hop se diffuse auprès des jeunes des classes populaires, grâce à une plus grande accessibilité de ses produits. La première moitié des années 1990 verra la formation d'une

bonne partie de la première vague de la *old school* (la première génération) locale.

La signature d'un contrat de PBS avec Island Records en juillet 1994, suivie par celle de Daara J à peu près deux ans plus tard, donne au mouvement un premier cachet d'officialité, renforcée par l'acte légitimant qu'a été l'audience accordée par le président Diouf au PBS en février 1997. Ce qui n'était qu'imitation et amateurisme aux yeux des Sénégalais accède à un autre niveau de considération sociale. Il s'y ajoute que l'ancrage des textes par rapport au vécu, leur caractère de critique incisive habilement libellée par une tchatche et une gouaille qui ne laissent pas indifférente une population attachée à la puissance évocatrice et performative du verbe, vont contribuer à réduire la résistance du bastion notamment adulte, globalement toutes classes sociales confondues. En abordant des thématiques (politique, religion, économie, culture...) qui intéressent différentes composantes (générations, classes sociales, etc.) du pays, et en adoptant une forme de discours beaucoup plus soucieuse de se faire comprendre du milieu extra-hip-hop, les jeunes adeptes du *rap prédicateur* ont ainsi élargi considérablement leur audience. Le fait que les contenus des textes mais aussi les comportements des artistes soient plus ou moins conformes aux normes valorisées localement a été aussi un plus dans cette adhésion croissante au discours du *rap prédicateur*.

Je ne voudrais cependant pas trop simplifier, car ces mêmes adultes ont aussi été particulièrement gênés par la verve mordante des *hip-hoppeurs*, perçus, ne l'oublions pas, comme des cadets sociaux qui mettaient à mal les règles de bienséance en foulant aux pieds les principes sacrés du *masla*⁹.

Ainsi, tout en admettant que « pourtant, les enfants [les rappeurs], disent vrai¹⁰ », ils ont été moins séduits par la forme du discours dans une société où il est de bon ton de considérer que « la parole doit être « habillée » pour être décente¹¹ ». Une partie significative des *hip-hoppeurs* sera sensible à une plus grande inscription dans les valeurs locales. Dans tous les cas, les débuts de reconnaissance sociale ont été subséquemment liés à un recadrage formel des discours. Conscients ainsi de l'importance à s'ajuster face à des débuts d'acceptation sociale conditionnée, les *hip-hoppeurs* vont renégocier les rapports qui les lient à ce *dehors proche*, en retravaillant le phrasé de manière à ce qu'il soit plus compréhensible par les non-initiés, en ralentissant le flow, en utilisant moins l'argot et les termes dérangementants, du moins pour les textes ou les portions de textes qui incluent le grand public dans son audience.

In fine, et en un sens, le rap prédicateur procède de cette « tropicalisation de la culture hip-hop », dans le sens où il manifeste un retour aux sources, étant entendu que l'Islam se poserait ici comme un *intérieur réapproprié*¹².

Le caractère « sacré » de leur « mission », allant jusqu'à l'usage même de la métaphore prophétique pour certains (Yat-Fu, Maxi Krezy...), ainsi que la volonté montante de mener de plus en plus cette mission en se basant sur les réalités locales davantage valorisées nourrissent le développement du *rap prédicateur*. En somme, tout en étant moulés culturellement à la fois dans un cadre local qui magnifie la puissance du religieux et dans le cadre de la culture hip-hop qui partage elle-même aussi, en un certain sens, cet *imaginaire vaticina-*

teur, le rap prédicateur s'est posé comme un trait d'union réconciliant entre *Zaïr* et *Baatin*¹³, c'est-à-dire entre le profane et le sacré, dans une double tentative de « dé-ghéttoisation » du hip-hop et de mise en accessibilité du message religieux. De fait, cette dualité du sacré et du profane se donne à voir comme une permanence à travers les problématiques soulevées dans le cadre théorique.

Cadre théorique

Émile Durkheim concevait le sacré comme une variable à part qui « ne se définit que par son opposition avec le profane » (Durkheim, 1907 :7). Cependant, le sacré est ambivalent : synonyme d'absolu, de transcendance, il est aussi conçu comme source de salut et de succès (Caillouis, 1950 : 24-25). Le sacré ne se réduit pas au fait religieux *stricto sensu*, il est une qualité applicable dans des domaines autres comme le social.

Cependant le modèle durkheimien ne permet pas de saisir la dualité continue de ces deux sphères. En fait, Durkheim reconnaît plus ou moins cette dualité, mais il y introduit une disjonction suscitée par sa conception fonctionnaliste. S'il est vrai qu'il peut y avoir discontinuité, il me semble qu'elle serait plutôt à rechercher dans les moments, les manifestations, les intensités des états de la foi qui se nourrissent du sacré et du profane. La foi est susceptible d'évolutions, voire est réversible. Elle se place dans une dynamique « situationnelle » aux regards d'une vision pragmatique qu'émet une large frange des jeunes (Masquelier, 2007 : 251-252), mais aussi des moins jeunes (Soares & Otayek, 2007).

Même si elles vont à l'encontre de cette hypothèse forte sur la nature « inaliénante » de la « vraie foi » qui s'opposerait à celle des « faux croyants¹⁴ », de telles manifestations d'incertitude dans le champ du religieux peuvent se comprendre. Mais elles ne cessent de se heurter à la vision idéalisée de la foi dans laquelle le pur, la certitude, la constance sont les types de valeurs acceptées. Et celles-ci s'étaient sur une base sacrée qui ne se négocie pas. Le « jeu de négations » qui serait possible et présent dans le sacré religieux, et qu'évoque Albert Piette (2003), est une tentative d'intégration de cet impur récusé dans le champ du religieux et du sacré.

À ce propos, la perspective « mixte¹⁵ » et « systémique » (Dubois, 2006) bâtie à partir de « l'interrelation et de l'interpénétration » (*ibid.*) du sacré et du profane, répond mieux à l'orientation du présent article. En prenant l'exemple du Sénégal, il s'agit bien de faire ressortir une telle congruence entre ces deux éléments, étant donné que deux des trois degrés de lecture acceptent conditionnellement l'idée que la musique puisse être permise par l'Islam¹⁶ (Qardawi, 1960).

Au final, la disjonction entre le profane et le sacré ne peut être absolue dans le cadre du Sénégal où se produisent des intrusions de l'un dans l'autre. Malgré cette portée duale du sacré et du profane, qui pourrait laisser supposer une plus grande acceptation de champs connexes au champ religieux, l'observation de la société sénégalaise, qui n'échappe pas à ce schéma du couplage, manifeste la subsistance d'une certaine méfiance par rapport au profane.

Le « retour » à la spiritualité dans la créativité musicale marque une « tactique » de l'acteur face aux flux massifs d'un « système-monde » (de Certeau, 1990 : XLIV-XLVIII) dont les apports possibles doivent faire l'objet d'une sélectivité. C'est en partie une opération de contre-acculturation, mais qui évite de tomber dans les rets de l'enfermement communautaire qui guette le sujet (Touraine, 1997 : 79). Le renouveau de la religion islamique dans des sociétés en crise, qui rend compte de « nouvelles manières d'être musulmans » (Soares & Osella, 2010 : 17-19), illustre en Afrique ou ailleurs (Shahabi, 2006; Nilan, 2006) comment différents acteurs (prédicateurs, rappeurs, etc.) tentent de répondre à la crise évoquée en se basant sur le caractère totalisant du religieux (Vallet, 2006).

La sécularisation du sacré à travers l'extension de l'autorité (« polynuclearisation ») et des lieux (« polytopie »)

À côté de la prédication religieuse classique, la musique prédicatrice, partant le *rap prédicateur*, se pose comme une sécularisation du sacré à un triple point de vue. D'abord, en ce qu'il décentralise la parole sacrée traditionnellement dévolue aux érudits vers un artiste (le MC), ce qui pose des enjeux de redistribution du pouvoir. Ensuite, parce qu'il se met en scène dans des lieux réservés à d'autres pratiques (lieux de performance musicale). Enfin, parce qu'il est porté par un support inhabituel et qui serait opposé au religieux, la musique rap.

De mes différents entretiens, et de l'observation simple, il est ressorti le constat suivant : les enquêtes considèrent que le *rap prédicateur* est plus efficace en termes de sensibilisation que la prédication classique. Plus généralement, les Sénégalais ne se contentent pas de recevoir cette musique prédicatrice. Ils en font l'évaluation selon un principe de réflexivité d'autant plus apte à être pris en compte que les rappeurs, depuis qu'ils se professionnalisent plus ou moins, font plus attention aux feedbacks des « publics » qui s'énoncent à travers la « question de la réception » et de « l'audience » (Breton et Proulx, 2006 : 244-249). Ici se construit une herméneutique de la réception des messages provenant du *rap prédicateur*, par l'auditeur, et qui est à comprendre selon une dynamique de la transmission médiante basée sur des « expressions chronotopiques » qui incluent fondamentalement le lieu et le moment du message (Côté, 1998 : 12). Les messages sont contextualisés, en se basant sur des images et des références (figures héroïques, religieuses... locales) actualisées. C'est une transmission médiante qui se fait sur la base d'une perspective du lieu et du temps, de façon à ce qu'elle soit décodable dans le langage du récepteur qui partage le même horizon référentiel.

C'est en cela que le *rap prédicateur*, par cette mise à niveau et cette adaptation qui l'éloignent de l'érudition classique, trouve preneur dans des audiences qui se retrouvent plus volontiers dans la mise en perspective historico-temporelle locale, mais aussi dans la simplification et le caractère non extrême des consignes religieuses par ce médium inhabituel. Il n'est pas qu'une marchandise culturelle de plus, une « production unifiée » (Adorno

Le rap prédicateur islamique au Sénégal

& Horkheimer, 2012 : 15), symptomatique « de la disparition de l'énergie créatrice » (*ibid.* : 21) dans une industrie culturelle capitaliste telle que l'affirme la théorie critique (Mattelart et Mattelart, 2002 : 40-46). Le *rap prédicateur* met en jeu une alternative à la communication religieuse classique, comme il l'a fait face aux textes dithyrambiques d'une large partie du *mbalax*¹⁷ remplacés par des *lyrics* qui aspirent à représenter la « voix des sans voix ». D'une prédication savante et intraitable, on passe à une autre prédication, modulée aux réalités présentes d'une pratique religieuse graduellement accommodante qu'on a pu nommer « islam mondain » (Soares & Osella, 2010 : 12).

Cette mue, qui est de plus en plus acceptée par le Sénégalais moyen comme noté plus haut, se pose pour diverses raisons. D'un côté, il apparaît que les individus semblent être plus réceptifs à un message décodable, sécularisé, dilué et plus accessible, tel que le délivre le *rap prédicateur*. C'est en cela que la musique prédicatrice se pose en général comme une médiatisation séculière entre le message islamique qui n'est plus exposé dans sa forme originale mais qui fait l'objet d'une reformulation et d'une intermédiation plus ou moins réussies. De plus, le manque de crédibilité et de reconnaissance sociale jadis attachées au métier de musicien connaît une évolution, ce qui concourt à une plus



Figure 1 : Une artiste (du groupe ALIF) qui profite d'une pause lors d'un séminaire de l'AMS (Association des métiers de la musique du Sénégal) en octobre 2007, pour prier. On remarque le stylo et les feuilles posés à sa gauche et qui lui servent pour la prise de note lors du séminaire de formation. Source : Auteur

grande respectabilité de la musique et des musiciens (ci-dessous, image d'une artiste en prière) enhardis par ce rapport plus étroit entre discours et actes (Niang, 2008a : 102).

Ainsi, un islamologue interviewé déclare-t-il que le rap :

« Actuellement, est en train de faire un travail très important pour nous conscientiser. Parce qu'il y a eu tout un changement, le rap a changé d'aspect. [...] Ils [les rappeurs] ramènent les gens sur la bonne voie. »

D'un autre côté, on constate que la manière dont le message est délivré par les prédicateurs classiques est de plus en plus critiquée. Jugée excessivement austère, voire hautaine quelquefois, les enquêtés récuse ceux qui, selon eux, auraient dérogé à une règle capitale en stratégie communicationnelle : se mettre au niveau du vis-à-vis pour une compréhension mutuelle qui est une condition préalable à une adhésion au discours. Une personne interrogée souligne que :

« Les gens sont plus réceptifs par rapport au musicien pour la bonne et simple raison que, ce n'est pas eux tous certes, [mais] d'habitude les musiciens sont plus souples, leurs paroles passent mieux parce qu'ils font passer par l'amusement, par la joie ce qu'ils essayent de te dire. Par contre les prédicateurs, Allah me pardonne, ce n'est pas tout le monde, mais certains d'entre eux semblent croire que les clés du Paradis ou de l'Enfer leur appartiennent, à cause de la manière dont ils parlent. »

Une autre enquêtée exprime la même idée à peu de choses près :

« Les prêches, généralement, [...] ils te font peur, te disent des choses qui ne passent pas bien... moi, je préfère écouter ça par la musique, tirer une leçon par moi-même que d'écouter un prêche qui est comme une menace. »

Cet aspect est revenu très souvent dans les réponses. Il apparaît à terme, d'après toujours ces entretiens et même en observant aussi ce qui se passe dans les médias de masse, que les Sénégalais sont plus attentifs à la prédication lorsqu'elle met en jeu une *bonne communication*. De fait, en dehors même du *rap prédicateur*, les prédicateurs les plus appréciés aujourd'hui par le grand public sont des gens comme *Oustaz Alioune Sall* et *Oustaz Iran Ndao*, qui sont souvent cités comme modèles parce que non seulement ils actualisent leurs discours en l'indexant à des situations connues et présentes, mais ils représenteraient en outre l'image de personnes qui, bien que savantes (*ay borom xamxam*), resteraient des personnes *normales*, qui aiment ce qu'aime les Sénégalais moyens, sans tomber dans les excès. Par rapport à une bonne frange des prédicateurs classiques qui donnent l'impression de diaboliser la jouissance de biens et de plaisirs terrestres, c'est une nette démarche de rupture.

Généralement, ici, la priorité est donnée à l'utilité et à l'efficacité du message, que le support utilisé soit « classique » (prédication par les oulémas) ou musicale (prédication par les MC). Les MC sont également conscients que l'accueil favorable fait à leurs productions par une bonne partie du public est un feu vert qui les conforte dans leurs positions. Et ils ne se privent pas de cette reconnaissance. Une reconnaissance qui va jusqu'à une certaine idolâtrie pour l'artiste lui-même. La crise des modèles d'identification, la présence envahissante de la musique, la starisation de certains musiciens ont fait de certains d'eux des idéalisés, des « divinités » d'un genre nouveau, qui sont plus écoutées que certains prédicateurs classiques. Cette dyna-

mique de changement social se met en place selon un véritable processus de « désubstantialisation du sacré » (Rivière, 1997 : 23). Dans cette veine, Jean Baubérot rappelle à raison l'urgence d'adopter une « démarche d'objectivation » pour dépasser les limites du « langage courant » qui « a toujours tendance à substantialiser » l'immatériel (Baubérot, 2010 : 1).

La notion de « polytopie » obéit à une logique assez similaire de sécularisation. L'on y fait abstraction de la nature discutable du lieu (par exemple un podium, une boîte de nuit) en matière de religion, comme cela s'est fait avec le support musical, pour se concentrer sur l'objectif et le résultat (faire en sorte que les gens soient des musulmans pieux, les ramener à Allah). Si le message passe bien, même à travers des lieux normalement réprouvés par l'islam, on peut s'en féliciter. Ses défenseurs évoquent, en se référant à la *sunna* même, la justification islamique d'aller rencontrer les égarés dans leurs lieux d'égarément pour les ramener sur le droit chemin comme l'affirme M.M., islamologue.

J'ajouterai que les Sénégalais d'aujourd'hui sont, généralement, d'un point de vue idéal-typique, des « hommes pluriels » marqués par le cosmopolitisme, le multiculturalisme, l'interculturalité. Les musulmans sénégalais baignent dans un environnement au sein duquel il serait illusoire de voir des valeurs purement islamiques. Régis par des lois à dominante laïque, adeptes d'un mode de vie urbain imprégné de valeurs occidentales, ils sont certes musulmans mais influencés par d'autres références socialisatrices qui modèlent leurs personnalités, tel que cela apparaît à travers le discours de ce jeune enquêté proche de la confrérie tidiane :

« Même nos chants religieux sont de la musique [...] un Doudou Kenda Mbaye [interprète de chants tidiane] qui chante, c'est comme si cela me transportait ailleurs. C'est la même chose avec un Method Man [rappeur américain, membre du Wu-Tang Clan] qui chante, cela me touche, pareil pour un Youssou Ndour [chanteur de *world music*]! Tout comme un imam qui récite bien le Coran [*tasjuit*], c'est de la musique! »

Pendant, comme déjà évoqué, la religion au Sénégal est un pilier identificateur primaire. Référence vitale, elle se manifeste dans différents champs de la vie quotidienne, selon une forte intrication entre le sacré et le profane.

Cette forte présence est aussi une des raisons qui explique qu'elle permette des opérations de marketing musical. Il est remarquable, en outre, de souligner que le rappeur n'est plus seul à s'appuyer sur l'aura du *Serifin* (marabout), et qu'en retour, ce dernier aussi pourrait bénéficier du succès de l'artiste en en tirant symboliquement le mérite. Le marketing n'est plus forcément à sens unique¹⁸.

Le rap prédicateur entre marketing musical, business et engagement

Bien des productions se sont posées comme de véritables défis à la toute-puissance maraboutique¹⁹. Néanmoins, il devient assez fréquent de voir des musiciens, rappeurs comme *mbalaxmen* (encore plus ces derniers), faire des hymnes à la gloire d'un marabout. Les raisons peuvent être très différentes bien entendu. Mais le rap s'est d'abord distingué sur ce point en critiquant vertement des pratiques de la communauté islamique sénégalaise, telles

que les fêtes religieuses célébrées à des dates différentes, ou l'idolâtrie à l'endroit de guides religieux (Le Cagoulard, 2009). Le morceau « 100 commentaires » est sûrement le son le plus emblématique de cette tendance critique. Voici un extrait qui en dit long sur la crudité que peuvent prendre les *lyrics* :

« La communauté musulmane semble presque déjà éclatée, avec ses oppositions et ses membres refusant toute conciliation. Je me demande si finalement leur foi n'est pas qu'un manteau dont ils se drapent. Parce qu'aujourd'hui, c'est comme si tu n'avais pas la même perception d'Allah avec celui qui n'a pas le même marabout que toi. Même ton propre ami ; [c'est aberrant] qu'il y ait deux *korité*, deux *tabaski*, et deux *tamkharit*! [...] Ils osent négliger Allah et la foi, alors qu'ils se feraient tuer pour leur confrérie. Il y a beaucoup, beaucoup de gens qui seront damnés et lorsqu'ils se feront punir, je peux jurer au nom d'Allah que ce sera à cause de leur marabout. [...] Aies le courage d'accepter la damnation de ton marabout (quand on le bastonnera, on te bastonnera aussi) et là-bas [le monde de l'au-delà] il n'y aura ni intercession, ni rémission. » (Iba et Makhtar Le Cagoulard, 1998)

Un autre morceau qui va dans le même sens affirme ainsi que « l'islam certes est Kumba amul ndey, les confréries étant Kumba am ndey²⁰ » (Keur Gui, 2004).

De fait, au Sénégal, il serait extrêmement difficile de parler de *rap prédicateur* ou de religion sans prendre en considération les confréries. L'observation de la scène musicale sénégalaise montre en effet l'usage presque systématique de la « fibre maraboutique » pour gagner l'adhésion du public que l'on sait sensible à ces référents. Souvent lors des concerts, l'on fait appel à cette formule habituelle : « Que celui qui croit en Serigne Touba lève

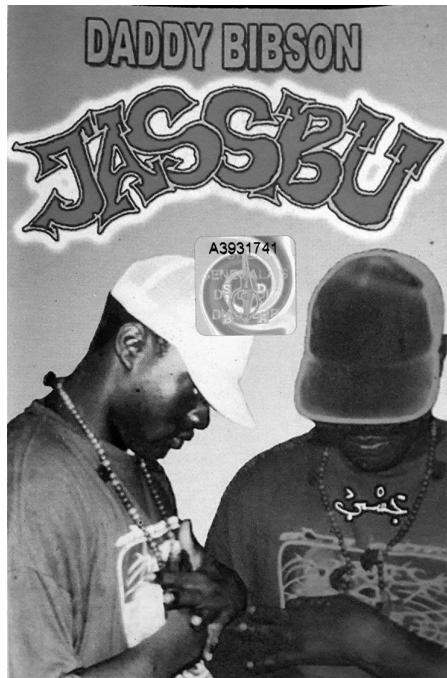
les bras, que celui qui croit en Aladj Malick lève les bras²¹. » On n'entendra certes pas dire : « Que celui qui croit en Dieu. »

Ce phénomène plus observable dans le *mbalax* l'est aussi dans le rap, à un moindre degré. C'est ce que je définis comme une stratégie de marketing qui conforte les musiciens dans leurs choix de s'appuyer sur l'aura maraboutique pour tenir leur public et le marché. Mais ce faisant, le hip-hop se soumet à de nouvelles conditionnalités qui réduisent sa liberté d'expression proclamée à souhait.

Cependant, un contre-mouvement, constitué en majorité de *hip-hoppeurs* qui n'ont pas fait acte d'allégeance à un marabout, développe un discours critique qui entend garder pour le rap sa liberté en ne ménageant aucune composante de la société sénégalaise, fut-elle maraboutique, politique ou autre. C'est dans cette tendance que se remarquent des textes qui clouent au pilori les alliances prédatrices des élites politico-religieuses au Sénégal et qu'elle dénonce. La jaquette de la cassette « Politichien » l'illustre assez explicitement (Niang, 2010a : 6-7; Niang, 2010b : 224-225).

Ainsi, tout comme le rap en général qui renferme des tendances internes et qui l'englobe, le *rap prédicateur* recèle des visions différentes à propos du traitement que le MC peut faire de la thématique religieuse : chanter les louanges d'un guide religieux (le *serin*) pour le rappeur disciple, ou l'attaquer lorsqu'il se présenterait comme un prédateur pour le peuple, que ce marabout s'associe à un politicien ou pas (Makhtar Le Cagoulard, 2009), etc. Dans le premier cas, il est plus question de marquer ainsi fortement son ancrage local thématiquement

Le rap prédicateur islamique au Sénégal

**BIBSON:**

Remerciements : Yallah, Yonent bi, Cheikhou Tidjane, Baye Niass, Cheikh Mamour ak bepp Moukhadams Paybi, Yokk lène gnane, la famille Lam, Mbaye de Guédiawaye, Nigga Drk, Kopiko (Gambie Lamine Ngom et famille (Gambie), Dj Oulèye (Sud Fm Gambie), Billy Boy, Ousmane Diop (Thies), Maka, Podiou, Bougouma, Menda, Marième (Wa Sipres 5), Cap des biches, Cité Ndèye Mali, Pape Samb, Serigne Modou (Thiaroye), Wa Bmg 44, Ngoné Diouf et ses soeurs, Birame Sow, Toba Sow, Aby, Awa, Mbarkédji, Khadim, Diop B. Mama (Yeumbeul), Wa Studio bois sacré, Touty Aidara et filles, Ama Diop, Gaston, Cheikh Séye, Pipo et Chon mes frères, je vous aime, Wa Médina Baye Niass, Underground P.A, Youssou (Capleton) et Balla, PinaïGang, Tigrimbi, Khouman, Fatim Sy, Professeur, Kopa, Prèzy, Ayoba (Bnp), Diaspora G (KL), Aliou Diawara et Famille Cheikh ak Mor, Bilal, Drk, Arona Diop (Diamiyatou Mouhtacimina Bihabil Lahi), Maguette et Ndeus, Assane Niass, Awa Diop Yeumbeul, Djeynaba Bibson, Sidy Dia, Goumba Lam, Séga Music, Tonton Zaki, Boubou Ndour, Mc Souaré, Kassé, Djiby, wa Kamb Gui, Omar Faye boutique mbague Cheikh Rapadio, Paul, Nguédé Guissé, Khassé, Mère Ndèye Mar (Thies), Omar Touré ak Tivaouane, Ibou Samb Atakhana ak Bijou Diarra ak Birima Sarr Macoumba (Thies Athie Diagne, Bana, Alou, Khadim Nging, Coumba Cissé Thiot : Ndoumbéland Staff (530 18 35) S. Modou, Ndoye taxi (Thies) Thiaroye Bialfa, Fan's Club Abattoir Kl (Bass) Latyr (Politicien Thies) Fan's Club Yeumbeul (Khadim ak Diop) ak Fan's Club Bambilor (Aida Mbène) Fan's Club Bagdad, Fan's Club Thies Ousmane Diop (Mbarga soukouss), Ben Abdoulaye Niass, Ass, Hady (Médina Baye), Boubou Thiam ak Aliou Diouf (Sokone) Ismaïla (man to man) Kl ak ngeup... (mention spéciale à Serigne Mahdy Niass)

Figures 2 & 3 : pochette du maxi « Jassbu » de l'artiste Daddy Bibson, un talibé (disciple) de Baye Niass, l'une des figures les plus reconnues du Tidianisme au Sénégal. Baye Niass est aussi connu pour ses nombreux talibés au Nigeria, voire au-delà. À gauche, on peut remarquer le chapelet passé autour du cou de l'artiste. À droite, intérieur de la pochette de « Jassbu ». On y remarque en tête des remerciements habituels, ceux dédiés à Allah, au prophète puis aux marabouts du rappeur. Source : [Auteur]

comme personnellement, avec comme référent dominant *la culture sénégalaise*; dans le deuxième, le pôle universaliste s'affirme plus fortement dans le sens où le MC marque ainsi son adhésion à la liberté inconditionnelle proclamée par *la culture hip-hop*. Mais dans tous les cas, le développement croissant d'un *rap prédicateur* s'inscrit dans la même veine de

conscientisation, qu'elle soit préjudiciable à l'image sacralisée du marabout ou pas.

Le glissement vers cette montée de la spiritualité n'est en rien incongru, surtout au regard de la nature du mouvement très moralisateur, et de l'importance du fait religieux incrusté dans les rapports sociaux dans ce pays.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le hip-hop est à la fois, pour les jeunes qui y adhèrent, un espace d'enracinement aux valeurs locales, d'affirmation différentielle et d'ancrage à une ouverture à l'autre, marquant par cette hybridité, leur volonté d'appartenance à une culture monde apprivoisée, qui n'annihilerait pas leurs attaches identitaires locales. Les jeunes *hip-hoppeurs* sénégalais s'évertuent à promouvoir les valeurs universelles du hip-hop comme culture tout en prônant leur africanité, leur « sénégalité » qui se donne à voir également dans une mise en exergue ostentatoire du fait religieux. Dans cette affirmation du soi et cette valorisation d'une localité ouverte, le slogan est devenu désormais : *Rap Jolof mo raw* (« Le rap sénégalais est premier »). La démarche consiste à privilégier le *Galsen* (« Sénégal ») tout en étant à l'écoute attentive des nouveautés dans la MAO (Musique assistée par ordinateur) ou d'un *chopped and screwed*²² des États-Unis, des nouvelles variantes des techniques de phrasés, de *punch line*, de *next level*, etc.²³. En outre, la volonté d'en faire un métier pour s'insérer sur le plan socioprofessionnel limite la marge de manœuvre des *hip-hoppeurs* qui sont de plus en plus obligés d'intégrer les goûts du public.

Le désintéressement relatif du début cède la place à une dépendance plus grande des artistes par rapport aux publics. Ce qui n'enlève en rien (concernant les animateurs du mouvement) à leur volonté réaffirmée de « représenter » les leurs. Ce qui est remarquable avec le hip-hop, c'est qu'il mobilise un anticonformisme qui s'associe en quelque sorte à un autre conformisme ou, tout au moins, à une adhésion à des valeurs locales. Si, de fait, les *hip-hoppeurs* affirment leurs différences dans une

contestation de la culture du *masla* qui serait une des sources du mal-être sénégalais ambiant, mais aussi leur inscription dans le hip-hop universel, ils placent leur possible réussite sous le sceau d'une satisfaction de valeurs bien sénégalaises (réussir pour soutenir financièrement leurs familles, les rendre frères, etc.) parfaitement visible dans ce recentrage créatif qui magnifie les références du local sans s'y dissoudre. Déchirés entre la quête de l'authenticité, du respect des pairs et des *heads* (inconditionnels du hip-hop), et les pressions d'un *business-plan* (s'il existe) conciliant pour s'intégrer dans une société en mutation au sein de laquelle les désargentés ont de moins en moins de place, les MC sénégalais reformulent leur participation à un mouvement global et à une citoyenneté active et locale. En effet, adossés au slogan *Rap Jolof mo raw*, ils sont en passe de faire transiter les jeunes – majorité démographique – d'un stade de minorité sociologique à celui d'acteurs écoutés dans une société à tendance relativement gérontocratique. Ce qui pose un enjeu de pouvoir considérable. La dénonciation de l'intrusion du rap dans le religieux a souvent plus à voir avec la défense d'un espace de pouvoir par les prédicateurs classiques que l'orthodoxie religieuse en soi.

Le rap prédicateur n'est néanmoins qu'une tendance parmi d'autres. Le hip-hop au Sénégal est pluriel, traversé par différents courants. Il reste cependant, à l'instar du mouvement hip-hop au Mali²⁵, au Burkina Faso (Künzler, 2006), au Niger (Masquelier, 2010), en Guinée (Dunn, 2006), foncièrement engagé sur le plan politique, social et culturel au-delà de ces variations de genres.

Conclusion

Les rapports entre la musique rap et l'islam donnent lieu à des appréciations globalement mitigées. Cette pluralité de vues reflète une construction sociale aux pôles diffus qui secrète des tentatives d'appropriations et d'adaptations permanentes face à un monde dont la grande *changeabilité* est devenue telle qu'elle a pu faire dire qu'il serait « liquide » (Bauman, 2000), et au sein duquel l'individu cherche son chemin entre « différence » et « similarité » (*ibid* : 168-172). Le rap prédicateur s'inscrit tout à fait dans ces tendances contradictoires de la sécularisation.

Plus largement, il permet de revisiter les relations entre arts et société que les prémices de la sociologie de l'art, à travers l'esthétique sociologique des premières heures avait pris comme objet de prédilection (Heinich, 2004 : 16-25). Il repose aussi le débat sur l'innovation en contexte de crise sociétale. Le rap prédicateur est une plateforme d'études privilégiée qui dévoile les dessous de mécanismes osés de re-stylisation de la foi venant s'entrechoquer avec les stratégies de marketing d'artistes, conscients des opportunités qu'offre cette capacité à arrimer la création artistique à un référentiel local fortement représentatif. Mais il serait simpliste de n'y voir que cette « manipulation » supposée de l'opinion pour engranger des gains de sympathie et des gains tout court. L'accentuation de la rhétorique de l'enracinement chez les *hip-hoppeurs* sénégalais révèle plus subtilement un démenti quant à leur extraversion radicale qui serait symptomatique

de leur égarement, de leur désocialisation. À travers le rap prédicateur, se met en scène l'affirmation montante du versant de la « sénégalité » sur le versant international de la culture hip-hop, quant aux références textuelles, symboliques, axiologiques.

Cette question se présente globalement comme une réaffirmation des antinomies dans les mouvements de constructions identitaires en général. La société sénégalaise fortement ébranlée par les incertitudes d'une modernité très « mouvante », se débat entre une volonté d'ancrage (social, culturel...) jurant d'avec l'intrusion de valeurs et modèles externes quelquefois mal digérés, à des degrés divers, tant au-dedans qu'en dehors de la communauté hip-hop. Il s'y ajoute les effets d'un processus de professionnalisation qui amène à redéfinir le rapport que le *bboy* entretient avec sa société et son art devenu aussi métier, et la manière dont ceci impacte les *créations* de l'artiste.

Loin de l'image de l'artiste désocialisé, et tout aussi loin de l'idée d'un quelconque déterminisme, il me semble que le rap prédicateur réaffirme cependant la constance d'un « conditionnement structurel » (Archer, 1998 : 11) qui va de pair avec cette liberté conditionnelle de tout agent ou sujet ; mais surtout l'ancrage profondément socioculturel de la créativité musicale, dut-elle se présenter sous les formes les plus apparemment extraverties. Il pose enfin la question délicate de ce que l'on peut aujourd'hui, dans un contexte de très forte circulation et accessibilité des modèles culturels, considérer comme relevant du *dedans* et/ou du *dehors*.

Bibliographie et discographie

- ADORNO T. & HORKHEIMER M. (2012), *Kulturindustrie. Raison et mystification des masses*, Paris, Allia.
- ALISSOUTIN R. L. (2008), *Les défis du développement local au Sénégal*, Dakar, CODESRIA.
- ARCHER M. 1998, « Théorie sociale et analyse de la société », *Sociologie et sociétés*, XXX/1, p. 1-14.
- BAÏRE J. (2006), *Yoon wi*, Vision Production.
- BARNES S. L. (2008), « Religion and Rap Music: An Analysis of Black Church Usage », *Review of Religious Research*, 49/3, p. 319-338.
- BAUBÉROT J. (2010), « Sécularisation, laïcité, laïcisation », Conférence inaugurale au Colloque *L'Afrique des laïcités. État, Islam et démocratie au sud du Sahara*, Bamako, Publislam/ANR/AIRD/ISH.
- BAUMAN Z. (2000), *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- BENGA N.A. (2002), « Dakar et ses tempos. Significations et enjeux de la musique urbaine moderne (c.1960-années 1990) », in M.-C. Diop (ed.), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, p. 289-308.
- BRAND Nubian (1993), *In God we trust*, Elektra.
- BRETON P. & PROULX S. (2006), *L'explosion de la communication. Introduction aux théories et aux pratiques de la communication*, Paris, La Découverte.
- CAILLOIS R. (1950), *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard.
- CASCO J.A.S. (2006), « The Language of the Young People: Rap, Urban Culture and Protest in Tanzania », *Journal of Asian and African Studies*, 41/3, p. 229-248.
- CÔTÉ J-F. (1998), « La société de communication à la lumière de la sociologie de la culture : idéologie et transmission de sens », *Sociologie et Sociétés*, 30/1, p. 1-16.
- DAARA J. (2002), « Weurngeul », *Esperanza*, BMG Publishing.
- DE Certeau M. (1990), *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- DUBOIS J-J. (2006), « Système et socio-anthropologie religieuse : essai », *en ligne*, disponible : www.unites.uqam.ca/religiologiques/no2/dubois.pdf (accès le 31 mars 2006).
- DUNN M. (2006), *Ça va pas, mais ça va changer. Guinean hip hop : A Postcolonial History*, Master Thesis on International Development Studies, University of Amsterdam.
- DURKHEIM E. (1907), « Cours sur les origines de la vie religieuse », in *Les Classiques des sciences sociales*, Chicoutimi, Édition électronique.
- EPSTEIN I. (2009), « Globalization and Youth: Evolving Understandings », *Comparative Education Review*, 53/2, p. 285-293.
- GUÈYE D. (2006), *Gangsta Kamilane*, Dakar, non publié.
- HEINICH N. (2004), *La sociologie de la culture*, Paris, La Découverte.

Le rap prédicateur islamique au Sénégal

- HOLDER G. (2010), « Les *Ançars* de la République. Entre serment de reconnaissance prophétique et serment d'obéissance califale, bay'a et citoyenneté au Mali », Communication au Colloque *L'Afrique des laïcités. État, Islam et démocratie au sud du Sahara*, Bamako, Publislam/ANR/AIRD/ISH.
- IBA & MAKHTAR LE CAGOULARD (1998), « 100 commentaires », *Dkill Rap*, Fitna Produktion.
- LE CAGOULARD Makhtar (2009), « 101 commentaires », *Séné Mafia*, Under Kamouf Records.
- JANSON M. (2010), « The Battle of the Ages: Contests for Religious Authority in the Gambia », in L. Herrera & A. Bayat (eds.), *Being Young and Muslim. New Cultural Politics in Global South and North*, New York, Oxford University Press, p. 95-111.
- KEUR Gui (2004), « Liye raam », *Liye raam*, Origines SA.
- KRS-ONE et al. (1999), « 5 boroughs », *The Corruptor soundtrack*, Jive Records.
- KÜNZLER D. (2006), « Hip-Hop-movements in Mali and Burkina Faso. The local Adaptation of a Global Culture », *Paper presented at the XVI ISA World Congress*, Durban, ISA.
- LUNATIC (2000), « Avertisseurs », *Mauvais œil*, 45scientific-Warner Music France.
- MASQUELIER A. (2007), « Negotiating Futures: Islam, Youth, and the State in Niger », in B. Soares & R. Otayek (eds.), *Islam and Muslim Politics in Africa*, New York, Palgrave Macmillan, p. 243-262.
- (2010), « Kaidan Gaskiya : Hip hop, islam et vérité chez les jeunes du Niger », Communication au Colloque *L'Afrique des laïcités. État, Islam et démocratie au sud du Sahara*, Bamako, Publislam/ANR/AIRD/ISH.
- MATTELART A. & MATTELART M. (2002), *Histoire des théories de la communication*, Paris, La Découverte.
- MERRIAM A. P. (1978), *The Anthropology of Music*, Chicago, Northwestern University Press.
- MİYAKAWA F. M. (2005), *Five Percenter Rap. God Hop's Music, Message, and Black Muslim Mission*, Bloomington, Indiana University Press.
- NIANG A. (2006), « Hip hop culture in Dakar, Sénégal », in P. Nilan et C. Feixa (eds.), *Global youth? Hybrid identities, plural worlds*, Londres & New York, Routledge, p. 167-185.
- (2008a), « Aspects socioculturels de la construction du fait musical au Sénégal », in S. Ndour (ed.), *L'industrie musicale au Sénégal : essai d'analyse*, Dakar, CODESRIA, p. 75-114.
- (2008b), « La révolution par le bas: l'intrusion du mouvement hip hop au Sénégal. Quand les jeunes donnent le la, pour qui sonne le glas? », *Le Quotidien*, 1706, p. 9.
- (2009a), « Preaching Music and Islam in Senegal. Can the secular mediate the religious? The case of rap and mbalax music », *African Communication Research*, 2/1, p. 61-84.
- (2009b), *A Methodological Approach of Hip hop in Senegal: or How to « Catch the Move » with a Socio-Anthropological Perspective*, Saint-Louis, non publié.
- (2010a), « Le rap prédicateur et les nouvelles

- “voix” de l’Islam au Sénégal : une intrusion du laïc dans le religieux ou du religieux dans le laïc? », Communication au colloque *L’Afrique des laïcités. État, Islam et démocratie au sud du Sahara*, Bamako, Publislam/ANR/AIRD/ISH.
- (2010b), *Intégration sociale et insertion socioprofessionnelle des jeunes bboys par le mouvement hip hop à Dakar*, Saint-Louis, Thèse de doctorat.
- (2010c), « Hip hop, musique et Islam : le rap prédicateur au Sénégal », *Cahiers de recherche sociologique*, 49, p. 63-94.
- NILAN P. (2006), « The Reflexive Youth Culture of Devout Muslim Youth in Indonesia », in P. Nilan & C. Feixa (eds.), *Global Youth? Hybrid Identities, Plural Worlds*, Londres & New York, Routledge, p. 91-110.
- PEE FROISS *et al.* (1999), « Génération sacrifiée », in *Li mak moss... ah simm !!*, Makodek Recordz.
- PIETTE A. (2003), « Et si la religion était un jeu de négations! », *Ethnographiques*, 4, p. 1-20.
- QARDAWI Y. (1960), *Le licite et l’illicite en islam*, Ziguinchor, Agence des musulmans d’Afrique.
- RIVIÈRE C. (1997), *Socio-anthropologie des religions*, Paris, Armand Colin.
- ROULLEAU-BERGER L. (1999), « Pour une approche constructiviste de la socialisation des jeunes », in M. Gauthier & J-F. Guillaume (eds.), *Définir la jeunesse? D’un bout à l’autre du monde*, Laval, PUL/IQRC, p. 147-161.
- SAMSON F. (2012), « La mélodie divine du Mouvement Mondial pour l’Unité de Dieu : entre musique religieuse locale (Sénégal) et musique pour le monde (world music) », in E. Olivier (ed.), *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*, Sampzon, Delatour, p. 77-90.
- SHAHABI M. (2006), « Youth Subcultures in Post-revolution Iran », in P. Nilan & C. Feixa (eds.), *Global Youth? Hybrid Identities, Plural Worlds*, Londres & New York, Routledge, p. 111-129.
- SOARES B. & OSELLA F. (eds.) (2010), *Islam, Politics, Anthropology*, Chichester, Wiley-Blackwell/JRAI.
- SOARES B. & OTAYEK R. (2007), « Introduction: Islam and Muslim Politics in Africa » in B. Soares & R. Otayek (eds.), *Islam and Muslim Politics in Africa*, New York, Palgrave Macmillan, p. 1-24.
- THIEUF (2006), « Adouna », *Wassila, 2STV/Origines SA*.
- TOURAINÉ A. (1997), *Pourrons-nous vivre ensemble? Egaux et différents*, Paris, Fayard.
- VALLET O. (2006), « Les religions : coexistence pacifique ou affrontement? », *Conférence UTLS, Paris, UTLS/CERIMES*.
- WARE R. (2004), « Youth, Gender and Islam : The Politics of Hip hop in Senegal », Paper Presented at the *Annual Meeting of ASA*.
- WOMACK Y. (2007), « A Christmas Story », in K. Jasper & Y. Womack (eds.), *Beats, Rhymes and life. What we love and hate about hip hop*, New York, Harlem Moon, p. 130-147.
- YATFU (2000), « Yonentu rap bi », *Yonentu rap bi*, KSF distributions.

Notes

1. Cette opposition au hip-hop s'est également retrouvée ailleurs en Afrique, comme en Tanzanie (Casco, 2006 : 232) et au Niger (Masquelier, 2007 : 245, 248).
2. Ces 175 rappers sont répartis en 94 groupes tirés d'une base de sondage de 546 groupes. Mais l'essentiel des données d'analyse provient d'enquêtes qualitatives sur des unités toutes musulmans, en se basant sur la diversification interne (rappers sans confrérie, d'autres répartis dans diverses confréries que sont les tidjane, mouride, khadre; rappers de la banlieue, rappers de Dakar; « old school », « new school ») et la diversification externe (musiciens de *mbalax*; femmes et hommes non membres de la communauté hip-hop; adhérents de groupements religieux et non adhérents; âgés de moins de 35 ans, et 35 ans et plus; exerçant une activité liée à la religion comme la prédication ou l'animation de conférences religieuses, l'imamat, ou d'autres types de profession). Les entrevues se sont déroulées à Dakar, essentiellement durant les mois d'août et septembre 2007. Des données complémentaires ont été recueillies par la suite à partir de l'année 2008. À ce jour, la collecte est toujours en cours. Je souligne que cet article est une version actualisée et enrichie d'une autre publication sur le sujet (Niang, 2010c). Un autre article élargit l'étude au *mbalax* (Niang, 2009a).
3. Comme le morceau « Avertisseurs », véritable hymne à la foi (Lunatic, 2000), surtout au début de la partition d'Ali.
4. Plusieurs références, musulmanes (Brand Nubian, 1993; Miyakawa, 2005) comme chrétiennes (KRS-ONE & al., 1999; Womack, 2007; Barnes, 2008), peuvent être évoquées. Si on prend le cas du Sénégal, les références sont également multiples (Baïre, 2006; Thieuf, 2006; Guèye, 2006; Ware, 2004; Daara, 2002; Yat-Fu, 2000).
5. Le *bboy* est un sympathisant ou un membre pratiquant de l'une des branches au moins du mouvement hip-hop. L'expression *hip-hoppeur* est aussi en usage au Sénégal. Parfois, le terme *bboy* est cependant limité aux danseurs.
6. Samson évoque elle aussi cette relation problématique, selon une certaine orthodoxie, entre musique et Islam dans son étude sur la « Mélodie divine » du marabout Modou Kara Mbacké, au Sénégal (Samson, 2012 : 79).
7. Radiodiffusion Télévision Sénégalaise.
8. Le wolof, l'idiome de la population majoritaire et langue véhiculaire par excellence, deviendra dominant dans les *lyrics*.
9. Voir Alissoutin (2008 : 56). Le *masla* est une négociation, une attitude conciliatrice qui consiste principalement à l'évitement des conflits et à leur gestion s'ils surviennent malgré tout, afin de préserver une certaine harmonie sociale. Il peut également désigner en particulier la patience que l'individu doit déployer pour arriver intelligemment à ses fins en évitant de se laisser emporter par sa fougue, son impatience. Les jeunes générations, sans le disqualifier totalement, estiment souvent que son usage exagéré a exposé le Sénégal à un laisser-aller. Puisque les individus peuvent, par anticipation, s'attendre à ce que des actes qui devraient être punis bénéficient de cet excès de négociation, cette pratique serait en quelque sorte devenue un encouragement pour ne pas respecter ses obligations envers autrui.
10. *Pourtant xaale yi wax na ñu dëgg.*
11. *Wax dañ koy solal tubëy.*
12. « Il est considéré que l'Islam, même s'il vient d'Arabie, est un "bien" universel qui n'appartient à aucune race ou peuple en particulier. Et il est tellement bien intégré quelquefois dans les imaginaires qu'on le considère comme un élément identitaire fondamentalement constitutif d'identités locales, et non une religion venue d'ailleurs. » (Niang, 2010c : 66)
13. Cette expression est d'ailleurs utilisée comme un nom de scène pour un groupe de rap de Dakar.
14. Les variations possibles de la foi ne sont pas tout à

- fait récusées. C'est sur leur possibilité que se fondent les actions consistant à ramener celui qui serait égaré. Mais leur «normalité» n'est pas vraiment toujours reconnue.
15. Ce modèle associe le systémisme, la complexité et les théories socio-anthropologiques du fait religieux avec Émile Durkheim et Anthony F. C. Wallace.
 16. Et aussi des extraits d'interviews que j'ai menées avec des guides religieux (Niang, 2010c).
 17. Le *mbalax* est une musique de type polyrythmique, pratiquée à l'origine surtout par les Wolof qui constituent plus de 40% de la population sénégalaise. Les premiers groupes de *mbalax* se sont constitués au milieu des années 1950, à une période où la musique afro-cubaine était prédominante (Benga, 2002 : 293).
 18. On peut donner l'exemple de la photo largement médiatisée représentant un groupe sénégalais qui a eu un prix continental en fin 2012 et son marabout. Ceci aurait été difficilement imaginable au début du mouvement.
 19. Un morceau de Bambino, critiquant ouvertement le marabout Modou Kara Mbacké qui est aussi un leader politique dirigeant du PVD (Parti pour la vérité et le développement), a été retiré de la compilation *Politicien* en 2000. Son auteur avait reçu des menaces de mort qui avaient poussé sa famille à « l'exfiltrer » en Angleterre, pour le soustraire à la colère des talibés.
 20. Kumba am ndey et Kumba amul ndey sont des demi-sœurs, personnages d'un célèbre conte sénégalais. Kumba amul ndey, textuellement « Kumba qui n'a pas de mère » subit des sévices de toutes sortes de la part de sa belle-mère surtout. Tandis que Kumba am ndey, littéralement « Kumba qui a une mère » fait l'objet de toutes les attentions. Dans cette parabole de Keur Gui, l'islam serait l'orpheline, les confréries seraient la fille gâtée. Une manière de dire que les particularismes prendraient le pas sur ce qui devrait unir les musulmans.
 21. Aladji Malick et Serigne Touba sont deux guides religieux dont les descendants actuels sont à la tête des deux principales confréries au Sénégal (Tidiane et Mouride).
 22. Inventé par DJ Screw, représentant du *Dirty South* (un sous-genre venu du Sud des États-Unis et dont l'origine est à lier aux *dancefloors*), décédé. Le *chopped and screwed* est un ralentissement des sons qui sont très souvent des remixes.
 23. Le *punch line*, le *next level* sont des techniques de ver-sification dans le rap.
 24. Par exemple, l'on peut se référer à l'album « Rien ne va plus » de Tata Pound. Gilles Holder a aussi présenté au colloque « L'Afrique des laïcités » de Bamako (2009), une étude de la *bay'a* (engagement) avec l'association « Ançar dine », dans laquelle il a évoqué une présence de *hip-hoppeurs* (rappeurs et *slameurs*).