

Amy Niang
Abdoulaye Niang

LE RAP AU SÉNÉGAL ENTRE POSITIONNEMENT SOCIOPOLITIQUE ET STRATÉGIES DE MÉDIATISATION: UNE ESTHÉTIQUE DE LA CONTESTATION AU PRISME DES ORDRES PRÉÉTABLIS

Rap in Senegal between socio-political positioning and media coverage strategies: an aesthetic of protest through the prism of pre-established orders

RESUMÉ: Les rappers sénégalais se définissent comme une « caméra cachée » qui expose au grand jour ce que les médias tairaient, ou déformeraient. Le but de cet article est d'analyser, à travers une perspective sociohistorique et sociologique, la posture mitigée de ces artistes. Cette dernière oscille entre la critique de la marginalisation dont les rappers seraient victimes sur le plan médiatique, et la remise en question que ceux-ci font des tableaux narratifs qui émanent des médias dits « classiques ». En questionnant les catégories de « non-représentation » et de « mal-représentation », nous examinons comment, tout en collaborant avec les médias, les rappers ont recours à des pratiques alternatives d'occupation de l'espace public, à vocation correctives et complémentaires. Une telle clé de lecture dévoile les dimensions esthétique et politique du mouvement hip-hop engagé dans une quête de progrès social en faveur du « peuple ».

MOTS-CLÉS: Sénégal; Hip-hop; Rappers; Représentation; Médias; Visibilité.

ABSTRACT: Senegalese rap artists define themselves as a “hidden camera” that exposes in broad daylight what the mainstream media would conceal or distort. This article aims to analyze, through a socio-historical and sociological perspective, the ambiguous stance of Senegalese rap artists. The latter ranges from criticizing their supposed marginalization in the media, to questioning the narratives that emanate from the so-called “classical” media. By critiquing the categories of “non-representation” and “misrepresentation”, we examine how, while collaborating with the media, rappers resort to alternative practices that are both corrective and complementary. Such an analytical key reveals the aesthetic and political dimensions of the hip-hop movement committed to a quest for social progress in favor of the “people”.

KEY WORDS: Senegal; Hip-hop; Rappers; Representation; Media; Visibility.

Editor Geral

Ivaldo Marciano de França Lima
ivaldomarciano@gmail.com

LE RAP AU SÉNÉGAL ENTRE POSITIONNEMENT SOCIOPOLITIQUE ET STRATÉGIES DE MÉDIATISATION: UNE ESTHÉTIQUE DE LA CONTESTATION AU PRISME DES ORDRES PRÉÉTABLIS

Amy Niang ¹Abdoulaye Niang ²

Introdução

Pour les jeunes africains, l'ensemble des pratiques esthétiques et culturelles qui sont devenues plus largement les « cultures urbaines » fournissent des formes appropriées dans lesquelles, et à partir desquelles ils écrivent, peignent, chantent, dansent et communiquent ce qu'est être jeune en Afrique, voire dans le monde. Pour ces jeunes africains et plus précisément sénégalais auxquels nous nous intéressons dans cet article, une entrée dans le monde du hip-hop équivaut à une entrée dans la communauté du « conscient », à partir de laquelle se décline leur projet d'élaboration d'un nouvel ordre social.

Du fait de la dépendance des mouvements sociaux de l'exposition médiatique pour maximiser leurs effets, une grande partie de leur stratégie a à voir avec la manière dont ils peuvent atteindre et mobiliser le plus large éventail d'adhésion des communautés, mais aussi avec la manière dont leurs opinions, visions et objectifs pourraient être adéquatement représentés et/ou amplifiés dans les médias.

Toutefois, loin de se limiter à laisser faire les médias dominants, les hip-hoppeurs sénégalais se présentent eux-mêmes sur la scène publique comme des chroniqueurs du quotidien, sous la double casquette d'acteurs sociaux directement impliqués et de narrateurs qui en rendent compte. Ils sont très soucieux de s'atteler à remédier aux oublis et aux abîmes d'un récit trop linéaire, d'établir l'authenticité de leurs histoires en fournissant à leurs publics, autant que possible, des matériaux de première main, non contaminés par le « traitement » qu'en fait la sphère médiatique qui retravaille systématiquement et transforme les données brutes originelles.

L'une des postures hip-hop dominantes jusque dans la décennie actuelle, portée par des artistes « engagés », est donc qu'en matière de « représentation » du peuple, il est extrêmement important que les messages qui expriment des sensibilités, états d'âmes et vicissitudes soient délivrés à leurs manières, sans censure, selon des styles et médiums tout aussi différents qui respectent tout de même l'exigence fondamentale de l'engagement. Cela crée un cadre d'actions, dans lequel, en d'autres mots, les rappeurs adoptent des démarches qui, tout en étant assimilables

¹ Amy Niang est politiste, Associate Professor à l'Université Polytechnique Mohammed VI de Rabat et Ben Guérir, au Maroc.

mutatis mutandis à celles des médias classiques, cherchent à garder une marge de manœuvre « libertaire » qui s'est d'abord voulue non négociable.

Dans ce sens, de façon métaphorique, les hip-hoppeurs sénégalais se définissent eux-mêmes volontiers comme une « caméra cachée » qui expose au grand jour ce que les médias classiques ou professionnels tairaient. Ou ce que ces médias feraient voir mais de manière tendancieuse ou déformée à leurs yeux. Les hip-hoppeurs se présentent ainsi comme les caisses de résonance des voix aphones de l'underground, la « voix des sans voix » qui corrige le déséquilibre tendancieux des « unes » et des gros titres des médias trop souvent déployés à l'avantage des privilégiés du « système ».

D'un autre côté, ils seraient ceux qui pointent inlassablement du doigt les impairs de ce système au point que lesdits médias ne puissent plus les éluder. En d'autres mots, selon qu'ils poussent les professionnels des médias à réajuster leurs lentilles supposées déformantes ou qu'ils se substituent eux-mêmes à ces derniers, les hip-hoppeurs sénégalais se présentent souvent comme des médiateurs sociaux et culturels qui visent à rétablir l'équité du traitement de l'information, dussent-ils pour cela s'impliquer directement en initiant des formes d'action inédites. Bref, il apparaît que tout en s'en méfiant, les hip-hoppeurs sont très intéressés par la possibilité que leur offrent les médias d'être visibles, de rendre visibles leurs récits, et donc les récits du « peuple ».

Cet article s'appuie essentiellement sur l'observation de la scène rap, des productions médiatiques qui en rendent compte, ainsi que sur une étude de contenus récents disponibles dans le web. Dans nos recherches, nous nous sommes aussi appuyés sur des entretiens avec des rappeurs, des animateurs et des DJs.³

Le but de cet article est d'analyser, à travers une perspective sociohistorique et sociopolitique, les contours de cette posture mitigée qui oscille entre la critique de la marginalisation dont les hip-hoppeurs sénégalais seraient victimes et la remise en question que ces mêmes hip-hoppeurs font de la représentation de leurs réalités, en un mot, entre ce que nous désignerons dans ce texte comme la « non-représentation » et la « mal-représentation ». La question de la non-représentation a été au centre du combat contre ce que les hip-hoppeurs ont caractérisé comme une marginalisation de la part des médias. Cette quête de visibilité s'est donnée beaucoup à voir. Elle est très liée à l'autre question qui est celle de la mal-représentation.

² Abdoulaye Niang est sociologue, maître-assistant à l'UGB de Saint-Louis, au Sénégal

³ Nous avons commencé à nous intéresser ensemble à ces aspects à partir de 2012, après une rencontre sur le terrain lors d'un événement hip-hop à Pikine. Nous avons ensuite présenté deux communications ensemble à Johannesburg (NIANG; NIANG, 2012) et à Ouagadougou (NIANG; NIANG, 2013).

Ce travail est organisé en trois grandes sections, principalement pour des raisons de commodité organisationnelle de la présentation étant donné que lesdites parties ne sont pas distinctement séquentielles et sont fortement imbriquées ; et que les aspects que nous mettons le plus en exergue pour chaque partie, respectivement, ne sont pas exclusifs.

La première section de notre article porte sur la manière dont les rappeurs sénégalais se sont positionnés en tant qu'acteurs sociaux afin de se rendre plus visibles dans l'espace public en tissant un partenariat tendu avec les acteurs des médias. Cette quête a été particulièrement vivace dans la période qui succède aux tout-débuts du mouvement hip-hop au Sénégal et qui correspond globalement aux années 1990 et à la première moitié des années 2000.

La deuxième section s'intéresse davantage aux pratiques alternatives d'occupation de l'espace public telles que mises en avant par les rappeurs sénégalais pour nouer un rapport plus direct avec différents publics. Les plateformes occupées et les conditions d'interactions connaissent une évolution significative à l'aune des possibilités accrues introduites par les supports et espaces numériques à partir de la deuxième moitié des années 2000 notamment.

Nous concluons notre analyse par une réflexion sur l'importance des dimensions esthétique et politique du mouvement hip-hop dans l'engagement substantiel des jeunes dans la quête de progrès social à travers la représentation de la voix des laissés-pour-compte d'un système accusé par ces jeunes d'être de plus en plus « capitulard ».

Section 1: Historique et contexte du rap au Sénégal

Au début des années 1970, le hip-hop est sorti des ruines du Bronx dans un contexte d'anomie sociale profonde et de grande marginalisation des jeunes de l'*inner-city* composés en majorité par des Noirs issus du passé esclavagiste de l'Amérique ainsi que des Latinos venus s'y établir principalement par le biais de vagues migratoires successives. Alors que les gangs de jeunes ont assiégé les rues, que l'Amerikkka (EMBRICK, 2015) ou l'« Amérique des entreprises » semblait indifférente aux cris de détresse des *low classes* nichées dans les habitats délabrés et ségrégués des grands centres urbains, les premiers *bboys*⁴ se sont frayés un chemin vers la création de nouvelles formes artistiques regroupées sous le titre de hip-hop. Mais, rendus difficilement visibles par les médias traditionnels plus intéressés par les thèmes politiquement corrects, la culture des *block parties* initiée par DJ Kool Herc et conjointement popularisée par Afrika Bambaata ainsi que Grandmaster Flash, s'est immiscée dans les interstices de la ville en conquérant des territoires et en impulsant des célébrations alternatives dans les espaces publics.

Le hip-hop se construit comme un médiateur de performativité et d'agencité pour ces jeunes insérés dans des rapports sociaux qui les inscrivent en marge de la société et de la culture dominantes.

Pourtant, en Afrique de l'Ouest, le hip-hop s'établit dans un premier temps comme un mouvement jouissif porté par des jeunes des classes moyennes et supérieures. Cela s'explique par le fait que ces jeunes étaient dans des réseaux qui leur permettaient d'accéder aux produits culturels en provenance de l'Europe (notamment de la France) et des Etats-Unis. Mais ce qui ne semblait être qu'une lubie ou une mode passagère s'est transformé en un mouvement d'expression sociale, culturelle et politique du fait de plusieurs facteurs qu'on pourrait résumer.

Au Sénégal, des jeunes des quartiers de classe moyenne habitants des SICAP⁵, des HLM⁶, de Fann Hock, Point E, entre autres, ont été à l'origine de l'introduction du hip-hop⁷. Les *posses* ou groupes de danse les plus populaires qui ont eu les premiers à porter le mouvement sur le plan national, voire sous-régional, ont évolué en groupes de rap qui se sont produits sur des lieux de performance ouverts appelés des « podiums » et dans des collèges et lycées, à l'occasion notamment des FOSCO (les Foyers socio-éducatifs). Tout au long des années 1980 et du tout début des années 1990, le hip-hop sénégalais a été pour l'essentiel une adaptation et une répétition des styles populaires de danse et de rap américains. En effet, le mouvement a été marqué par une forte tendance à l'imitation, la capacité à s'approprier la culture américaine jeune, notamment celle produite par les afro-américains, étant une indication de *nandité* (quelqu'un qui est un « branché », qui est un « initié »). Comme Keyti, l'un des précurseurs du mouvement l'a admis un jour, « nous faisons quelque chose de nouveau, mais nous ne savions pas vraiment ce que nous faisons ».

Si la branche hip-hop qu'est la danse debout, qui en a été la première forme d'expression la plus présente, s'est constituée ainsi autour de motivations essentiellement jouissives, le contexte des années 1980 va déplacer petit à petit le centre d'intérêt vers un certain engagement dans le discours (NIANG, 2015). En effet, cette période est marquée par une austérité socioéconomique que vivent les ménages de plusieurs pays africains malmenés par les politiques d'ajustement structurel censées amener de nouveaux équilibres macroéconomiques mais dont les conséquences ont été catastrophiques pour la société en général. Il s'y ajoute qu'au Sénégal, un contexte de crise politique profonde s'installe à la suite d'élections contestées qui entraînent des

⁴ Le terme *bboy* était utilisé auparavant pour désigner les hip-hoppeurs.

⁵ Société Immobilière du Cap-Vert.

⁶ Référence à la SNHLM, Société Nationale des Habitations à Loyer Modéré.

⁷ Les SICAP, tout comme les HLM sont des quartiers qui étaient classés dans le moyen standing, les conditions socioéconomiques s'y sont par la suite assez dégradées, à la suite justement des plans d'ajustement structurel.

perturbations majeures dans le secteur de l'éducation en 1988; l'année scolaire et universitaire est alors déclarée « année blanche », c'est-à-dire qu'elle sera tout simplement annulée. Cela conduit à un abandon massif des écoles et des universités par beaucoup de jeunes.

En conséquence, des centaines de milliers de jeunes se retrouveront dans la rue, désœuvrés et désabusés. Certains d'entre eux, afin de combattre ce risque d'apathie et d'oïveté qui les guettaient mais aussi pour s'ériger contre les méfaits des politiques d'abandon d'un Etat démissionnaire, adoptèrent la musique rap comme un exutoire pour porter leurs griefs. Ainsi, passée la toute première période festive et imitative, assez tôt, la contestation devint un marqueur de la culture hip-hop au Sénégal qui se constituait peu à peu comme un porte-étendard des « victimes du système », parmi lesquels figurent en bonne place des catégories sociales telles que les jeunes, les enfants, les pauvres, autrement dit la majorité de la population sénégalaise, incluant les rappeurs eux-mêmes.

Ce qui peut être défini comme une montée en popularité laborieuse a été un processus rendu d'autant plus ardu par le rejet de la culture hip-hop par la société dominante, en particulier une grande partie de la classe sociale adulte qui considérait certains aspects de la culture hip-hop, tels que le *swagger*⁸, le « *boul falé* » (t'occupe pas, laisse béton), les tenues inhabituelles comme étant non sénégalais et irrévérencieux. Compte tenu de la nature conservatrice de la société sénégalaise, l'émergence du hip-hop a constitué un tournant quasiment révolutionnaire, notamment en raison de cette esthétique audacieuse qui a introduit une série de ruptures visibles dans l'adoption de la casquette de baseball inversée, des tenues surdimensionnées, des formes particulières de versification entre autres. Cette créativité tapageuse, exprimée par ailleurs dans des codes linguistiques identificatoires (KIHM, 2000, p.5), tend à créer des barrières avec la société dominante.

En un mot, les aspects les plus visibles de la culture hip-hop auxquels l'opinion publique pudique va assimiler le mouvement tout entier, à savoir l'habillement, l'agressivité ritualisée et les manières extraverties, ont fait l'objet de critiques sévères et ont conduit, au tout-début, à un rejet du hip-hop comme genre musical crédible ou digne d'intérêt.

Les premiers témoignages médiatiques qui seront produits sur le hip-hop mettront donc assez peu l'accent sur la complexité du mouvement qui cristallise plusieurs facettes, à savoir une langue musicale, une gestualité, une culture et une démarche nouvelle, et vont privilégier un regard minimisant sur une forme culturelle qui vient remettre en question l'ordre idéologique hégémonique (HEATH, 2006). Comme Oliver et Maney l'expriment en fait, « les médias

⁸ Le *swagger* renvoie au fait d'avoir du style, de l'assurance etc. mais il est autrement perçu comme de l'arrogance, surtout selon des personnes qui sont peu au fait des modèles du hip-hop.

d'information ne sont pas des enregistreurs neutres et non sélectifs des événements. De fait, les médias d'information font partie de la politique et de la protestation, le tout étant inextricablement lié aux événements en cours » (OLIVER e MANEY, 2000, p. 464). Les hip-hoppeurs ont en partie réussi à inverser les tendances en initiant de nouveaux modes d'expression qui finiront par inciter les médias traditionnels à réagir, et qui attireront le grand public *in fine*.

Toutefois, ce n'est qu'à partir du milieu des années 1990 que le hip-hop s'enracine graduellement lorsque les rappeurs commencent à évoquer les réalités sénégalaises en langues locales, en wolof notamment. Par exemple, la compilation Dakar 92 (100% Dakar) a été marquée par le sceau du local, exprimé plus explicitement dans la chanson « Bagn bagn beug » de PBS (Positive Black Soul) qui a annoncé, en termes clairs, la « mission » du hip-hop sénégalais comme genre de contestation, par excellence, et comme une voie ouverte vers l'auto-redécouverte de soi de ces jeunes sénégalais insérés dans un contexte urbain cosmopolite.

La forte implantation du hip-hop dans les centres urbains du Sénégal a encouragé la concurrence dans la production de qualité et a façonné l'engagement social des jeunes. Si le Sénégal était devenu le troisième pays hip-hop en termes de nombre de groupes après les Etats-Unis et la France, c'est le résultat de la persévérance de la jeunesse face à l'incertitude, la marginalisation et la stigmatisation.

Les artistes du rap ont adapté une forme d'expression globalisée pour le contexte local. Cette glocalisation s'est donnée à voir à travers une re-stylisation qui fera davantage recours, sur le plan formel, à une instrumentation plus ouverte aux sonorités locales, tout en ralentissant le rythme de leur phrasé et en utilisant un langage moins codé. Ce changement est très important si l'on veut comprendre le processus difficile de (re)négociation des termes du rapport social, c'est-à-dire le difficile parcours de l'illégitimité artistique, sociale et culturelle à la légitimation populaire, et l'acceptation du hip-hop dans la société sénégalaise dominante. Cette dernière, pendant longtemps, aura même fait peu de distinction, si ce n'est aucune, entre différentes écoles, sous-genres ou même plus simplement branches du hip-hop (principalement le *DJing*, le *MCing*, les graffiti, la danse) résumés en une catégorie simpliste dite des « rappeurs ».

Cette période a été suivie d'une deuxième période d'« émancipation » partielle par rapport à l'influence de la culture hip-hop américaine. Ayant été façonnés durant leur socialisation primaire dans des codes linguistiques, dans un contexte historique et, pour le dire généralement, dans des cadres culturels différents, les rappeurs sénégalais ont retravaillé le hip-hop global par une relecture de son histoire, de ses aspirations. Même s'il apparaît, à partir d'une perspective comparative élargie exprimée dans la théorie des échanges interculturels diasporiques (GILROY,

1993), que des caractéristiques récurrentes telles que celles de la rédemption, des imaginaires prophétiques et des discours d'aspiration au changement sont communes au hip-hop aux États-Unis et à certaines tendances au Sénégal, des disparités significatives s'y sont également construites.

En tout état de cause, l'ambivalence, la tension qui caractérise cette inscription dans un mouvement à la fois global et local demeure un défi quotidien pour les pratiquants de la culture hip-hop. Le hip-hop est ancré dans cette transculturalité et les rappeurs sénégalais pratiquants ou partisans de la culture hip-hop cherchent à vivre selon un modèle identitaire alternatif, ouvert à un monde global, tout en restant ancrés dans ce qu'ils perçoivent comme des valeurs locales positives, parmi lesquelles les valeurs islamiques (NIANG, 2010, p. 77) ou, plus rarement, chrétiennes. En ce sens, l'exemple sénégalais est loin d'être unique. Si les résistances s'énoncent ici en face d'un ordre social dominé par des règles de séniorité, ailleurs elles proviennent de la production d'espaces racisés (LOVE, 2013) ou hégémoniques (CUTLER; RYNELAND, 2015; OSUMARE, 2012) qui laissent peu de place à une forme d'expression culturelle conçue comme fondamentalement transgressive des « normes ». Ainsi, s'il y a une culture hip-hop « sénégalaise » dont on pourrait parler, ce serait celle qui s'inscrit dans un cadre pluraliste d'hybridité fondée sur des références aussi multiples que la ferveur religieuse et les idéaux panafricains autour de la reconstruction d'une Afrique malade de ses leaders politiques.

Concernant ce dernier aspect qui devient fondamental, aujourd'hui, dans la branche dite « consciente » ou du « rap politique », d'une part, il y avait une pression pour que les hip-hoppeurs donnent une « personnalité africaine » (IRELE, 2008, p. 117-118; KI-ZERBO, 2011) au hip-hop, et pour qu'ils s'affirment tout en contribuant de façon créative au mouvement transnational qu'est le hip-hop (NTARANGWI, 2009). Il y a eu la prise de conscience, parmi les hip-hoppeurs africains, que des artistes américains comme Public Enemy, KRS-ONE ou Digable Planets préconisaient en partie, par un militantisme aspirant à l'éveil d'une conscience noire, le retour à une africanité (BINET, 2000, p. 87). L'africanité était astucieusement utilisée comme concept stratégique de mobilisation au-delà des frontières artificiellement tracées par les colons et maintenues après les indépendances. Ainsi, cette réaffirmation de la fierté de représenter un continent et une « race » déconsidérés, se donne à voir comme une posture politique forte, qui alimente idéologiquement l'affirmation d'un soi collectif (l'Africain/e) que le rappeur « représente ».

D'autre part, cette quête du retour ou de la reconnaissance de leurs racines africaines a fait prendre conscience à certains artistes africains que pendant qu'ils essayaient de « ressembler aux Américains », certains jeunes rappeurs américains essayaient parallèlement de retrouver leurs

racines africaines. Cela a conduit, au moins en partie, à faire remodeler le discours autour d'une prise de conscience, également, qu'un tel « retour en Afrique » (ou à l'Afrique) nécessiterait la contextualisation du discours hip-hop pour mieux saisir la réalité sociale à l'œuvre dans les sociétés du continent.

Les enjeux qui entourent cette évolution au travers de l'accentuation du discours sont multiples mais ils ont fort à faire avec la volonté de démontrer que le hip-hop n'était ni une simple « mode » ni l'expression d'une crise momentanée et encore moins le signe d'une socialisation ratée des jeunes sénégalais. Plus important encore, il était impératif de démontrer que la culture hip-hop, malgré son exotisme apparent (utilisation d'un langage agressif, gestuelle, tenue vestimentaire) n'avait rien d'étranger par rapport à la culture sénégalaise, voire africaine. L'enjeu n'était pas en ce sens de renoncer à un ordre pour le remplacer avec un autre.

La tactique consistait plutôt à s'inscrire dans la culture dominante locale, sans perdre les traits qui ont fait du hip-hop une nouvelle forme culturelle, un nouveau genre transnational, à adapter, i.e. à « tropicaliser » comme le dit Didier Awadi, un des MC's du Positive Black Soul (STAYCALM, 2008).

Le processus de reconstruction de l'identité dite « africaine » du hip-hop est un phénomène qui émane à la fois de la volonté de se démarquer stylistiquement du « hip-hop US » et de travailler à construire un mouvement plus pertinent, davantage ancré. Cela explique la récurrence d'affirmations différentielles de rappeurs sénégalais, et africains en général, défenseurs d'un « hip-hop conscient » par rapport à leurs pairs américains (surtout). Les rappeurs sénégalais étaient très tôt préoccupés de « rapper pour le peuple », d'être « la voix des sans-voix », pour reprendre certaines de leurs expressions favorites. Les textes ont donc beaucoup évoqué des thèmes tels que l'indigence économique, le chômage endémique des jeunes, les inégalités sociales, la mal-gouvernance.

Ce « rap conscient » a trouvé un terreau fertile dans une Afrique, marquée notablement, à partir des années 1990, par des rues en effervescence, lieux d'un engagement politique incisif, de la part surtout des jeunes, et qui pourrait être considéré comme le précurseur des « printemps arabes ».

Cela a eu un effet considérable dans la prégnance du discours de sensibilisation sociale, culturelle, et politique qui va se propager dans la musique rap, au Sénégal comme dans d'autres pays africains, à un point tel que le hip-hop en est venu à être considéré comme le canal antipolitique et antisystème par excellence.

Compte tenu des débuts difficiles du hip-hop en butte à une faible légitimité, ce virage a donc joué un rôle déterminant dans la capacité du mouvement à produire un discours plus

mobilisateur, adossé aux quotidiens des populations. Poussant contre un discours démotivant sur la « génération perdue » (O'BRIEN, 1996), la poésie musicale a donné aux jeunes l'occasion de s'extraire partiellement d'espaces de frustration exaspérée et de dignité meurtrie. Avec la professionnalisation qui se met en place à partir du milieu des années 1990, le respect et la tolérance graduelle vis-à-vis du rap s'est mis en place, quoique cela soit une acceptation conditionnelle de la culture hip-hop dans la société sénégalaise dominante. Mais ces débuts de reconnaissance, mêmes timides, ont ouvert la voie à plus de visibilité dans l'espace public. Les collaborations avec les artistes d'autres genres musicaux localement plus légitimés à l'époque, tels que le mbalax, leur ont aussi permis d'avoir des publics encore plus larges, naguère rétifs à la musique rap.

Toutefois, au bout du compte, malgré ce début de reconnaissance, les messages du rap au Sénégal ont rarement trouvé un écho favorable dans les médias traditionnels.

L'émergence vigoureuse d'artistes hip-hop comme figures de proue du mouvement de contestation sociale a, certes, atténué les stigmates communément associés à la culture hip-hop. Mais l'acceptation populaire du hip-hop a toujours été partielle et le mouvement hip-hop aura longtemps été vu comme un genre fondamentalement dissident. Le rap en particulier a été fondamentalement associé à la contestation et à la « révolution ».

Une évaluation de la contribution du hip-hop au débat politique et à la transformation sociale en Afrique, en rapport à la médiatisation, pourrait être appréhendée sous deux angles.

D'une part, dans la tentative de transformation de la protestation en processus médiatisé qui permet aux rappeurs d'avoir une tribune plus large pour définir ce qu'ils sont et ce qu'ils font ; ce qui dénote d'une volonté chez les artistes de hip-hop d'atténuer en quelque sorte la tension entre la performance de la résistance sociale et sa représentation par les « médias traditionnels » plus conventionnels, de l'autre.

D'autre part, le recours à ces médias plus accessibles au grand public, en « *peopolisant* » le rap, risquerait de lui enlever ce qui ferait sa substance, c'est à dire son caractère de mouvement social sensiblement contre-culturel. Les rappeurs sont enserrés dans la situation ambivalente de porter le désir d'être mieux médiatisés et de courir le risque de représentations erronées que produirait cette médiatisation. Ces rappeurs veulent davantage être vus, perçus avant tout comme des citoyens respectables de leurs pays, des Sénégalais, des Africains fiers de leurs cultures, mais aussi parallèlement comme des membres d'une culture contestataire transnationale et transculturelle qui déborde leur pays et leur continent.

Section 2 A la conquête des espaces de médiatisation

L'articulation du hip-hop désireux d'être perçu comme genre respectable, crédible, a été incarnée avec force dans la re-esthétisation du statut du MC qui se dit investi d'une mission sacrée. L'approche adoptée comporte évidemment un certain degré d'idéation, une négociation rendue difficile par l'importance des remises en question portées par ce nouveau mouvement. Ceci est vrai pour le Sénégal, mais également pour d'autres pays où le rap est devenu un genre florissant. Comme souligné plus haut, le rap est perçu comme un genre intrinsèquement dissident. Le potentiel discursif et actanciel de l'art dissident est l'une des caractéristiques fondamentales à partir de laquelle cet art aspire à donner une voix aux sans voix, aux « opprimés » (Price 2007, p. 19), c'est-à-dire servir de médiateur qui porte les griefs des laissés-pour-compte d'une manière qui résonne avec les sensibilités et les désirs d'émancipation (GOODWIN et al. 1999).

Le rôle et la place du MC ont été revisités par des formules métaphoriques qui dénotaient le « noble but de sa mission » qui était d'être un porte-parole des « gens de peu » (SANSOT, 2009). En fait, les plus inspirés parmi ces porte-parole ont tendance à compter fortement sur un idéal de rédemption, de « renaissance », de « lumière », de « bonne voie », pour accomplir leur « mission sacrée ». Ainsi, l'adoption de la double tactique de « vigile » de l'action politique et de défenseur d'un ordre moral souvent réaffirmé par exemple dans les chansons de prédication, associée à des tactiques de positionnement artistique avec des déclinaisons symboliques et économiques, permet de penser le hip-hop comme un cadre d'action qui engendre plus de complexité que ce qui est généralement reconnu.

La réarticulation du rôle d'orateur du MC témoigne en ce sens d'un débat très stratégique sur le statut de la personne qui est habilitée à s'exprimer dans les espaces publics et dans les médias. L'élévation du MC comme « porte-parole » qui parle au nom d'une section de la jeunesse, d'abord, puis de toute une population, s'est heurtée à la hiérarchie sociale établie dans la société sénégalaise qui affirme l'autorité des aînés sur les cadets sociaux (*ndaw topp mag*), des parents, notamment, du père, sur les enfants (*doom topp bay*), et des hommes sur les femmes (*jigeen topp goor*)⁹. Cette perturbation de la structure patriarcale de transmission des valeurs et

⁹ La présence féminine dans le hip-hop au Sénégal reste, démographiquement, assez faible en général. Même si, récemment, des initiatives telles que l'association Genji Hip-Hop créée en 2017, essaient de conquérir plus d'espaces d'expressions et d'affirmations pour les femmes du hip-hop au Sénégal. Genji est le verlan du terme wolof « *jigeen* » (femme). Genji hip-hop a mis en place depuis 2019, le festival « *Waxal suñu bopp* » (parler pour nous), qui est « 100% féminin ». Le mémoire de master en cours de réalisation (« Les femmes dans le hip-hop au Sénégal », Institut Supérieur des Arts et de la Culture/Université Cheikh Anta Diop de Dakar) de Moustapha Tall porte sur ces questions.

d'encadrement de l'autorité crée une arène qui cristallise des tensions sur la légitimité de leader, en tant que l'affirmation des rappers sur la scène publique remet en question le statut privilégié des parents et des aînés sociaux comme principaux fournisseurs des orientations morales de la société sénégalaise.

Ce faisant, les rappers, en tant qu'acteurs sociaux et médiateurs de mouvement, tentent de s'ériger en producteurs de « cadres » moraux qui entendent restructurer les logiques actanciennes de leurs concitoyens. En tant que tels, ils se conçoivent comme des médiateurs sociaux de premier plan chargés d'une mission particulière, d'où le langage messianique prévalant dans leur texte (NIANG, 2010), et leur « présentation de soi » (GOFFMAN, 1973) sur la scène publique.

Ce sont les médias classiques qu'ils vont cibler en premier pour servir leur projet de redéfinition de la société sénégalaise. Que cela soit avec les journaux, la radio ou la télévision, les rappers ont essayé d'établir un pont médiatique afin de parler au nom de la communauté, de faire parler d'eux, et du sens de leur engagement, dans un contexte où ils se sont sentis à la fois négligés et incompris. De fait, le groupe médiatique étatique de l'époque, la Radiodiffusion Télévision Sénégalaise (RTS), leur a accordé peu d'attention. Pendant longtemps, les artistes du hip-hop se sont battus pour une place à la RTS, une lutte qui a culminé avec une « marche des rappers » en 2003 pour exiger d'être insérés dans les grilles programmatiques de la chaîne nationale. Mais ce combat n'aura apporté que peu de changement dans la « censure » dont les rappers disaient être victimes. Ce que l'on a pu constater de fait, c'est que la RTS était très soucieuse de ne pas être la plateforme à partir de laquelle des jeunes artistes allaient s'en prendre au pouvoir politique en prônant le dédagisme.

C'est avec l'arrivée des médias privés, dits « indépendants », que la donne évolue notablement. De fait, la pluralisation du paysage médiatique remet en question le statut quasi monopolistique que la RTS détenait jusqu'alors. À côté des nouvelles radios, les journaux tels que Sud Quotidien et Wal Fadjri offrent des alternatives roboratives aux artistes étiquetés « rebelles ».

La consolidation du hip-hop comme genre populaire et comme commentaire social a donc bénéficié de l'émergence de stations de radio privées comme Sud FM et Walf FM à partir de la première moitié des années 1990. Ces dernières, à côté des journaux émanant en général des mêmes entreprises, ont fourni des espaces dans leurs colonnes, ainsi que du temps d'antenne moins censuré au rap jusqu'alors crédité de peu de légitimité. La libéralisation de la presse écrite et des médias audiovisuels aura dans ce sens contribué à l'existence d'une plate-forme plus diversifiée.

Or, justement, entre des rappers confrontés à une censure médiatique et de nouveaux groupes médiatiques désireux de se positionner comme des porteurs de « ruptures » dans la couverture des affaires de la cité, les intérêts étaient assez concordants dans les grandes lignes du moins. Mais le compagnonnage entre groupes privés médiatiques et mouvement hip-hop, du reste toujours à l'ordre du jour, laisse entrevoir, parallèlement, d'autres formes de jeux d'acteurs entre ces alliés circonstanciels. Si les médias tentent d'être les interfaces privilégiées entre les artistes et les publics, selon une rhétorique journalistique et un formatage qui se constituent en une véritable entreprise de « traduction » d'une culture jeune, cela les amène finalement à être des porte-paroles (les médias) de porte-paroles (les artistes rappers). Or, ces derniers, tout en ayant intérêt à ce que leurs voix soient entendues par le biais de ces médias, tiennent beaucoup à ce que les significations, les symboles dont ils pensent être les porteurs, ne soient pas dévoyés à travers cette intermédiation. Cela explique dans une large mesure, les nombreuses mises au point de la part des rappers, à la suite d'interviews et d'articles de presse dont ils constituaient les focus.

Après la première avancée introduite par l'arrivée des « médias indépendants », la situation évolue encore plus du fait de l'arrivée d'Internet qui commence à se populariser un peu plus dans les années 2000. Du côté des rappers, cette évolution fera sens en ce qu'elle contribuera à élargir leurs possibilités de visibilité. Mais loin de se limiter à cette visibilité, cette nouvelle situation pose aussi un autre cadre de pluralisation des plateformes d'expression. Si les médias indépendants ont permis aux rappers d'échapper en partie au monopole de la RTS, les outils d'Internet constituent tout autant une opportunité de ne pas échapper à un monopole pour tomber dans un autre (celui des médias indépendants). Mais, surtout, l'Internet naissant va se constituer peu à peu comme un dispositif de renouvellement du cadre d'actions en réduisant le niveau de la dépendance par rapport à l'intermédiation « externe au mouvement » que constituent les groupes médiatiques. Ce tournant se met en place en recourant beaucoup à des plateformes comme les blogs qui servent à retracer la biographie des artistes, à expliquer le sens de ce qu'ils font autrement qu'à travers des lyrics, de communiquer directement avec leur *fanbase*.

Sur leurs blogs, les artistes de rap proposent des échantillons de leur musique et ils commentent aussi ces chansons. Les blogs leur offrent une plate-forme pour expliquer la substance de leur engagement en faveur du changement social. A côté de ce qu'ils font avec les médias traditionnels, les blogs viennent alimenter l'image de l'artiste engagé qui associe la description du sort des gens ordinaires confrontés à des problèmes tels que les inondations, l'insécurité, les difficultés liées à la santé publique, le coût de la vie à l'art « authentique » et au « vrai » hip-hop (« *real hip-hop* »).

Les questions renouvelées autour de la relation entre l'esthétique et le pouvoir sont ainsi posées. Des artistes redéfinissent la sphère publique comme étant le site, par excellence, d'un engagement culturel qui transforme le scripturaire et le visuel en un langage multiforme qui expérimente la culture et la politique comme différents aspects de la même socialité.

En ce qui concerne le style, les billets de blogs sont généralement écrits à la troisième personne et dans un style plutôt impersonnel. Ainsi, tant dans la structure que dans leur forme, les billets sont présentés d'une manière qui reprend délibérément le modèle du compte-rendu journalistique qui serait ainsi objectif. Sous cette forme, les artistes de rap voient leur rôle comme celui de chroniqueurs alternatifs qui rendent audibles les tribulations quotidiennes des gens ordinaires.

Ainsi que le note Ferree et al. (2002), l'émergence de diverses formes de pouvoir constitue un défi pour les médias traditionnels en tant qu'acteur hégémonique, car les usagers des médias sont équipés d'outils sophistiqués qui leur permettent de manier les médias d'une manière détournée, pour laquelle ils n'ont pas été conçus originellement. Étant donné que les médias sont généralement considérés comme faisant partie intégrante du champ politique qu'ils débordent par leur approche totalisante, même si c'est de manière indirecte, il est possible de les incorporer dans une « structure des possibilités discursives » plus large qui englobe toute la gamme des formes politiques, sociales, économiques et médiatiques (FERREE et al., 2002). Les rappers sénégalais ne cherchent peut-être pas explicitement à manipuler les médias, mais ils se sont efforcés de les reconfigurer de manière à mieux refléter les exigences de la « révolution » dont ils se veulent porteurs.

L'idée dominante était qu'en matière de « représentation » du peuple, il était important que les différentes sensibilités, états d'âmes et vicissitudes de celui-ci soient exprimés sans « censure » (laquelle « censure » bien que moins présente chez les médias indépendants n'en seraient pas absente), selon des styles et médiums tout aussi différents qui respectent tout de même l'exigence fondamentale de l'engagement des artistes en faveur d'un changement social.

Ce qu'il faudrait préciser, c'est qu'à un autre niveau, en se posant comme des représentants des classes populaires, les hip-hoppeurs estiment que les problèmes liés à leur quête de visibilité adéquate impactent négativement leur « mission » à l'égard de ceux dont ils estiment être les « députés », c'est-à-dire « le peuple ». En d'autres mots, les conséquences de cette non-représentation ou mal-représentation irait bien au-delà de leur propre cas singulier.

Les rappers adoptent des démarches qui, tout en étant assimilables mutatis mutandis à celles des médias classiques, cherchent à garder le plus possible une marge de manœuvre qui leur ferait conserver leur « authenticité » malgré la médiatisation du mouvement. Les espaces

parallèles que sont les blogs, entre autres, ne sont pas seulement des compléments, ils sont tout autant des espaces alternatifs de reformulation moins médiatisés par le prisme de la « traduction » journalistique.

C'est ce souci constant de « mal-représentation » que l'on va retrouver de manière plus aigüe dans la trame qui se noue par rapport à l'ambition chez le rappeur de se poser comme son « propre reporter ».

Section 3: Etre son propre reporter ou la médiatisation entre objectivisation et négociation

Même si les rappeurs sénégalais se montrent partiellement sceptiques sur l'aptitude des médias dits classiques à représenter leurs actions de manière adéquate, ils ne s'en sont pas affranchis jusqu'ici. Et il n'est d'ailleurs pas dit qu'ils veuillent s'en écarter radicalement. L'option semble davantage être orientée vers un infléchissement de ces médias de manière à ce que leurs préoccupations spécifiques d'acteurs sociaux, en tant que défenseurs de cultures urbaines devenues très populaires, soient mieux intégrées. Cela va engendrer la création d'émissions de hip-hop dédiées spécifiquement à la culture de « rue ». Amorcée dans le tournant des années 2000, la vague se renforce dans la première moitié des années 2000.

Des émissions sur le hip-hop vont se mettre en place à la radio comme à la télévision, sur différentes temporalités, journalières (Juke Box International sur la chaîne Nostalgie FM, Blah Blah Rap sur MCM¹⁰), hebdomadaires (Rap o' Clock sur Dunyaa FM, Vision Hip-hop et Freestyle Flow sur Walfadjri FM) ou, plus rarement, mensuelles. Même la RTS, on ne peut plus récalcitrante, s'est vue prise dans ce mouvement général de programmation d'émissions spécialisées¹¹. Par ailleurs, le mouvement, lancé sur les chaînes FM nationales et régionales à partir de Dakar gagne les régions (par exemple l'émission « Représente » sur la Radio Saint-Louis FM).

Cette démarche de spécialisation s'est construite autour de deux pôles à la fois complémentaires et concurrents et qui révèlent, une fois de plus, les tensions soulignées entre le besoin omniprésent d'être médiatisés, observé chez les rappeurs, et celui de l'être de certaines manières.

¹⁰ C'est une chaîne étrangère qui se positionnait alors au Sénégal avec la venue du câble.

¹¹ La RTS avait dans sa grille des émissions mensuelles telles que « Hip-hop » ou « Boulevard du rap ». A vrai dire, ce n'était pas la première fois que la RTS avait une émission dédiée, mais précédemment, lorsque Awadi, l'un des pionniers du rap en Afrique, avait été l'animateur d'une émission, l'aventure avait tourné court (entretien avec Awadi en janvier 2020).

Le premier pôle se constitue lorsque, de plus en plus, dans ces émissions qui sont promues, les rappeurs vont appuyer l'idée de faire appel désormais, pour une meilleure représentation supposée de ce qu'ils sont et font, à des journalistes plus spécialisés (les « journalistes culturels » qui sont d'ailleurs peu nombreux) et à des animateurs dits « animateurs hip-hop » pour rendre compte de ce qui se passe avec le mouvement.

C'est dans le sillage de cette dynamique montante qui voit à la fois la création de nouvelles chaînes privées attributaires de fréquences (FM notamment) obtenues moins difficilement avec la gouvernance « libérale » du gouvernement de Abdoulaye Wade¹² sur le plan économique, et la multiplication des émissions de hip-hop sur les fréquences que va se constituer dans la deuxième moitié des années 2000 le CPAU, i.e. le Comité pour la Promotion des Arts Urbains. Le CPAU était constitué d'un pool d'une vingtaine d'animateurs influents, dont certains étaient eux-mêmes des rappeurs (Xuman, Fou Malade, Bambino¹³, Keyti entre autres). Mais, de façon générale, le Comité enregistre davantage de participation de la part d'animateurs de hip-hop qui n'étaient pas des artistes. L'une des vocations du CPAU était officiellement, ayant estimé que les produits hip-hop souffraient d'un manque de promotion médiatique, malgré la reconnaissance accrue du genre musical, de créer un cadre qui assurerait le maillage médiatique grâce à un procédé que nous définirions de « matraquage médiatique » tout simplement. En effet, il s'agissait de faire tourner le produit en promotion (single, album, maxi) dans un réseau d'une vingtaine d'émissions animées par les membres du CPAU. Il s'y ajoutait que le CPAU était en partenariat avec quelques magazines (par exemple 221, Lu Xew) qui participaient également à la promotion médiatique.

Nous pouvons voir ici comment des acteurs singuliers, en évoquant l'ouverture démocratique induite par leurs groupes médiatiques d'affiliation, et en se basant sur des besoins réels de promotion des artistes, créent des espaces parallèles de valorisation économique portée par une « organisation informelle » qui semble se mouvoir en parallèle, avec la direction commerciale et du marketing dont les règles de fonctionnement sont librement redéfinies par les acteurs. Ici également, c'est le pragmatisme qui domine dans ce désir de mettre en avant les formes artistiques urbaines qui sont nécessairement pratiquées dans un champ médiatique (classique) relativement concurrentiel (MBANZA, 2018).

En outre, cet exemple très instructif, donne à voir l'implication grandissante des rappeurs eux-mêmes dans la médiatisation de leur mouvement, non plus seulement en faisant usage de

¹² Le président Abdoulaye Wade, leader du PDS (Parti Démocratique Sénégalais), ancien adversaire de Léopold Sédar Senghor, puis du successeur de ce dernier, Abdou Diouf, a remporté les élections de 2000 qui consacrent la première véritable alternance politique au Sénégal, depuis l'accès à l'indépendance en 1960.

¹³ Entretiens multiples avec Bambino, entre 2008-2009.

dispositifs alternatifs tels que les blogs, mais en devenant plus largement des acteurs directement insérés dans les groupes médiatiques. Plus récemment, la mise en place d'un journal télévisé rattaché à l'initiative du rappeur Xuman, a donné une suite logique à l'ambition des rappeurs d'avoir une prise directe sur les moyens de véhiculer à la fois la culture hip-hop et d'en faire un outil de lecture alternative de l'information. Cette stratégie a valeur de conquête, davantage, de l'espace public tout en permettant aux rappeurs d'épaissir leur message dans la position de « journalistes » improvisés avec tout ce que cela recouvre comme prestige et « objectivité », et comme lieu d'énonciation d'une parole directe.

Tableau: Exemples d'émissions actuellement existantes

Type de média	Titre de l'émission	Structure	Animateurs
Télévision	Aaru mbed	2STV	Pape S. Fall
	Happy Time	DTV	Fatim de Wa BMG 44
	Hip-hop Style Jolof	Sen TV	DJ Paco
Radio	Tal Rek Show	Vibe Radio	DJ Tal
	Real One	RFM	DJ Kals
	Hip-hop Flava	Sénégal FM	DJ Mef
Internet/YouTube	Journal Télévisé Rappé	Chaîne YouTube	Xuman & Keyti ¹⁴
	Senerap TV	Chaîne YouTube	Awadi

Le fait que des rappeurs actifs ou d'anciens rappeurs soient eux-mêmes des animateurs (Paco, Fatim, Xuman, et Keyti étant des exemples représentatifs) peut nous amener à nous poser différentes questions parmi lesquelles l'une qui nous semble très essentielle est le rapport de subjectivité qui peut entourer cette situation dans laquelle les conflits d'intérêt peuvent être présents.

De fait, si cette situation permet d'avoir des acteurs « du dedans » d'une part, d'autre part, elle pose par contre une question de possibles traitements tendancieux vis-à-vis d'artistes concurrents avec des animateurs eux-mêmes, dont le reproche qui leur était le plus communément adressé était d'être à la fois juges et parties, et d'être insérés dans des réseaux d'alliance, de conflits, et de tendances diverses. Non seulement, en ce qui concerne l'artiste animateur lui-même, mais aussi, plus indirectement par rapport à ses affinités, les mésententes ou inimitiés qu'il peut entretenir avec d'autres artistes dans le mouvement. En somme, autant de situations très communes que l'on retrouve dans le mouvement hip-hop marqué par des rivalités à l'interne.

¹⁴ Ils sont, fréquemment, accompagnés de rappeurs invités. Le programme est en « veille » actuellement.

Au-delà, ce que l'on peut observer ici, en réinterrogeant l'exemple du CPAU, c'est que même si la dimension militante du hip-hop va être encore présente, notamment avec deux émissions de hip-hop dites « thématiques » à travers lesquelles des discussions plus ouvertes sur les caractéristiques du mouvement peuvent être menées, c'est le volet du marketing des produits musicaux qui prend le dessus. C'est indicatif de la réorientation du mouvement hip-hop vers la professionnalisation qui exige une prise en compte plus réaliste des « lois du marché », nonobstant toute la dimension « révolutionnaire » ou politique qui se rattacherait au rap au Sénégal.

Mais comme nous le mentionnions dans la section précédente, l'investissement des rappeurs autour d'un ensemble de « causes » qui manifesterait les obligations liées à leur « mission » ne saurait être limité à cet aspect militant, il peut être davantage mis en lumière lorsqu'on y associe les préoccupations économiques qui se rattachent à un métier exercé à titre professionnel. Autrement dit, l'engagement citoyen s'accompagne de visées de rentabilisation de la pratique artistique. Cette pression permanente donne à voir les constantes tentatives de ces artistes de se forger une image qui ne laisserait pas entendre que ce qu'ils font serait motivé par l'argent, là où, tout de même, il apparaît que cette dimension économique ne saurait être éludée. Dans le rap au Sénégal, le fait de gagner de l'argent comme motivation pour rapper a été un sujet tabou jusqu'à ce que des rappeurs de la deuxième génération, puis, plus concrètement des rappeurs de la troisième génération, y fassent référence de manière de plus en plus explicite.

De fait, la deuxième moitié des années 2000, tout en étant productrice d'un rap dit conscient et engagé, soucieux de porter une image militante, va parallèlement être caractérisée par l'ouverture d'espaces différentiels visibles à travers le succès grandissant d'un rap plus édulcoré, plus sujet à promouvoir la belle vie. Ce rap se développe avec des sous-genres tels que la DK South, et plus tard, la Trap. Les images qui vont le plus être mises en avant vont se rapporter davantage à une sorte de retour aux débuts du mouvement marqués fortement par les références états-uniennes. Les clips, devenus beaucoup plus présents, du fait de l'explosion du numérique, et possiblement réalisés même avec des ressources financières modiques et du matériel d'amateur, de débrouille pour ainsi dire, infusent des images qui expriment le droit des jeunes de rêver à une vie meilleure.

De manière plus générale, en revenant au contexte du développement de la technologie, les avancées notées sont multiples, à la suite de l'arrivée d'Internet au Sénégal, mais surtout à sa popularisation. Les débuts des années 2000 sont marqués par l'essaimage des cybercafés qui sont des espaces communs de connexion payante, suivant des tranches de temps variables (30 minutes, 1 heure, à la base). L'origine de cette « explosion du numérique » mentionnée supra, est

à la fois l'arrivée de la technologie 3G en 2010 puis de la 4G en 2016 couplée à la démocratisation des smartphones et à la réduction des crédits de connexion. L'implantation de groupes concurrents à la Sonatel¹⁵ tels que le groupe Sudatel (Expresso) et Millicom (Tigo) y est pour beaucoup.

Du point de vue pratique, rapportée à notre objet de recherche, une telle situation donne lieu donc à différentes dynamiques dans le rapport que le hip-hop, précisément le rap ici, entretient avec les médias. Cela se fait voir dans les usages que les artistes mettent en œuvre à partir du développement des réseaux sociaux (Facebook, WhatsApp, Instagram, Twitter principalement), de certains sites et plateformes numériques (chaînes YouTube, sites d'écoute et de téléchargement gratuits ou payants tels que Reverbnation avec ainsi des possibilités de streaming etc.).

Si les mêmes outils sont globalement utilisés, réserve faite d'une distinction interne qui fait apparaître un usage plus diversifié et plus poussé par les jeunes générations de rappeurs, les usages ne vont pas dans les mêmes orientations.

De fait, la tendance dite plus engagée du mouvement essaye, elle, de rester « constante » sur le choix de faire du rap une arme de représentation politique.¹⁶

Dans ce cadre, le militantisme s'appuie sur ces médias qui permettent d'avoir des interactions plus directes, plus fréquentes entre les artistes et leur *fanbase*, entre artistes et sympathisants de leur « cause ». Ces dispositifs médiatiques sont donc mobilisés pour différentes raisons ayant trait à la fois à des engagements citoyens (annonces et invitations de participation à des marches de protestation, vidéos pour critiquer une décision ou une situation politique quelconque) et à des stratégies de marketing (annonces de concerts, téléchargement gratuit et payant entre autres).

Dans le cas des « *entertainers* » (rappeurs qui seraient plus intéressés par le caractère jouissif du rap), il s'agira davantage, avec ces mêmes outils, de bâtir un réseau qui servira à faire passer des annonces, et à construire une image et un personnage convertibles en un capital économique.

Par ailleurs, le recours croissant à des rappeurs pour participer à des publicités dénote le changement de perception attaché aussi bien au rappeur devenu « starisé » et influenceur social, qu'au rap en général qui entre dans une dynamique de « commodification », d'insertion accrue dans les circuits économiques, autrement dit de normalisation, en quelque sorte. C'est qu'il faut noter la reconnaissance graduelle d'une culture urbaine articulée autour du hip-hop qui crée une

¹⁵ La société, créée en 1985, a été en situation de monopole au Sénégal jusqu'en 2004.

¹⁶ Ce qui n'exclut pas pour autant des préoccupations de marketing.

certaine cohérence entre présence dans le champ social, présentation et construction de sens (GUNNER 2008, p.29).

Le propos n'est pas, du tout, de tracer une ligne de démarcation catégorique entre « rap conscient » et « rap *bégge* »¹⁷ mais de mettre en exergue le fait que chaque tendance met l'accent sur tels aspects plutôt que sur d'autres. Et, partant, pour ce qui nous intéresse le plus, comment ces positionnements sont constitutifs d'une volonté de se présenter d'une certaine manière aux publics, selon un jeu d'images distinctives qui se nourrissent de ces nouveaux médias afin d'affirmer une identité particulière, assumée; elle-même élément tactique de négociation dans les jeux d'acteurs des rappeurs.

Pour autant, cette montée en puissance de nouvelles plateformes d'expression ne consacre pas la disparition des médias dits « classiques » qui se sont eux-mêmes lancés dans des pratiques hybrides qui combinent de plus en plus les deux. Toutefois, la situation semble créer moins de dépendance et permet aux artistes de mieux juguler à la fois les questions de la « non-représentation » et de la « mal-représentation ».

Conclusion

Le hip-hop au Sénégal, le rap en particulier, a toujours été un mouvement marqué par de multiples tensions. Il prospère de fait sur ces tensions sociales, culturelles et politiques. Il est apparu comme une culture de contestation qui se *performe* à travers un ensemble de conventions qui comprennent un code vestimentaire, un système linguistique, et un phrasé particulier entre autres, des procédés considérés comme obscurs par la majorité de la population, créant ainsi une image d'incompréhension de la part de ces populations non impliquées dans le mouvement. Les caractéristiques transnationales et transculturelles du hip-hop au Sénégal l'inscrivent dans un militantisme mondial de la jeunesse contre les systèmes culturels dominants, et manifestent ainsi leur accès à une forme de globalité. Toutefois, ces caractéristiques sont entremêlées avec un enracinement traduisible dans l'attachement manifesté à un ensemble de principes comme le *jom* (sens de l'honneur et de l'estime de soi) et le *fitt* (courage). Le recours à des références culturelles multiples n'est pas réductible à une contradiction; il peut en effet se concevoir comme la manifestation d'une perspective syncrétique qui ne découle ni d'un a priori ni d'une production culturelle définie de manière tranchée (BHABHA, 1994, p. 51).

¹⁷ *begge*, mot wolof qui signifie « célébrer », glorifier ou rendre hommage.

Plus largement, la diffusion d'actions sociales, de remises en question, via le hip-hop, des principes dominants établis articulée autour de modèles contre-culturels et/ou alternatifs (PACOM, 2001, p. 93) est devenue une tactique commune parmi les jeunes africains dans leur tentative de se frayer un chemin à travers des structures sociales qui ne font pas facilement place à des formes culturelles «étrangères». En se constituant comme pourvoyeurs de médias et chroniqueurs du quotidien, les artistes du mouvement hip-hop se sont efforcés de créer des stratégies de contournement de la censure des médias traditionnels, à pénétrer dans les champs publics qui leur étaient inaccessibles auparavant. Contrairement à beaucoup d'autres genres, le hip-hop en général, et le rap en particulier, a assez bien réussi à conquérir la capacité et la responsabilité de porter des messages au nom de la communauté. Ces messages consistent à essayer de libérer les jeunes d'abord, les populations plus généralement, qui seraient enserrées dans un carcan forgé par les pouvoirs politiques en place qui n'auraient pas réussi à remettre les sociétés africaines sur les rails dans la suite des politiques d'ajustement structurel désastreuses.

Il est intéressant de noter que malgré le discours de contestation et de résistance, les artistes hip-hop n'ont pas fondamentalement remis en question la base des normes sociales. En d'autres termes, à la fois comme commentaire politique et critique sociale, le hip-hop est encadré dans le champ délimité par un ensemble de valeurs, de conduites normatives et de signes subjectifs qui sont clairement attachés à la perception dominante de la personnalité sénégalaise. En conséquence, même si cela peut sembler paradoxal, il y a un grand degré de conformisme dans le registre contestataire du hip-hop.

Toutefois, malgré les ajustements du point de vue de l'identité africaine du mouvement, c'est le caractère en apparence extraverti qui va être l'image la plus communément rattachée au hip-hop. Cette situation doit beaucoup aux incompréhensions soulignées plus haut et qui se sont constituées autour des codes culturels hip-hop distinctifs, qu'elles soient liées au langage (GUMPERZ, 1982, p. 53) ou à d'autres productions culturelles comme le code vestimentaire. Ainsi, quoique le hip-hop au Sénégal ait commencé à évoluer significativement en l'espace de quelques années, ce premier regard va continuer à alimenter les critiques à son égard comme mouvement déraciné.

Les rappeurs ont donc déployé de larges efforts afin de donner une autre image publique à leur mouvement, en s'appuyant sur les médias afin de s'ériger contre, d'une part, la « non-représentation » qui nécessitait la conquête d'espaces médiatiques. D'autre part, il s'est agi de faire de sorte que cette représentation conquise de haute lutte ne soit pas synonyme de « mal-représentation », autrement dit qu'elle ne débouche pas sur des images non conformes à celles

qu'ils ont essayé de faire admettre comme étant les plus fidèles à leurs identités, à leurs pratiques.

Ce qui a été au centre de notre propos, c'est comment, tout en étant jaloux d'une certaine « liberté de parole », le rap s'est trouvé obligé de négocier des espaces de médiatisation afin d'accéder à de plus larges audiences, d'expliquer le sens de ses actions, de s'adosser dès lors aux supports classiques pour simplement faire admettre le mouvement dans le champ médiatique (lutte contre la « non-représentation »). Et de dire que derrière cette volonté de reformatage de l'exposition médiatique, il y a également toute une entreprise non seulement de garder le contrôle sur la manière de définir ce que le hip-hop représenterait réellement (lutte contre la « mal-représentation ») mais aussi un engagement tenant à restaurer l'image et l'identité du citoyen sénégalais appelé à se réinventer (le NTS ou nouveau type de sénégalais promu par les rappers de Y' En a Marre par exemple). Cette dimension de leur engagement est très loin d'être négligeable.

Il y a ici un effort conscient pour proposer des alternatives, pour chroniquer le quotidien et le banal d'une manière hétérodoxe et transgressive. Mais certains rappers se sont rendu compte que ces transgressions, portées à un certain niveau de radicalité, étaient de nature à les isoler des catégories sociales qu'ils voulaient faire adhérer. Cela a amené, dans le sillage de la révolution numérique, une pluralité de formes d'expressions davantage ajustées aux contextes de l'énonciation et aux acteurs rattachés à ces contextes et milieux (concerts, émissions de télévision, réseaux sociaux par exemple). En lieu et place d'une sorte d'exclusivité des supports, nous avons donc ici des usages multiples, différenciés, mettant en jeu aussi bien les médias « classiques » que ceux dits « alternatifs », et qui essayent de se compléter mutuellement, afin de servir des desseins tout aussi multiples (combat sociopolitique, marketing culturel etc.).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

BHABHA, Homi K. **The Location of Culture**. London: Routledge, 1994.

BINET, Stéphanie. « Dakar, du Griot au Rappeur ». **Art Press**, hors-série, p. 82-87, 2000,

CUTLER, Cecelia and Ryneland, Unn. "Where the *fuck am* I from? *Hip-hop youth* and the (re)negotiation of language and identity in Norway and the US". In Jacomine Nortier and Bente A. Svendsen (eds.). **Language, youth and identity in the 21st century: linguistic practices across urban spaces**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 139-164.

EMBRICK, David G. "Two Nations, Revisited: The Lynching of Black and Brown Bodies, Police Brutality, and Racial Control in 'Post-Racial' Amerikkka". **Critical Sociology**, v.41, n.6, p. 835-843, 2015.

FERREE, Myra Marx, Gamson, William A., Gerhards, Jürgen, and Rucht, Dieter. "Four models of the public sphere in modern democracies". **Theory and Society**, v.31, p. 289-324, 2002.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

GOFFMAN, Erving. **La mise en scène de la vie quotidienne**. Paris: Les Editions de Minuit 1973.

GOODWIN, Jeff and Jasper, James. "Caught in a Winding, Snarling Vine: The Structural Bias of Political Process Theory". **Sociological Forum**, v.14, n.1, p.27-54, 1999.

GUMPERZ, John J. **Discourse Strategies**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

GUNNER, Liz. "Jacob Zuma, the Social Body and the Unruly Power of Song". **African Affairs**, v.108, n. 430, p. 27- 48, 2008.

IRELE, Francis A. **Négritude et condition africaine**. Paris-Amsterdam: Karthala, 2008.

KIHM, Christophe. « Préface: territoires du hip-hop ». **Art Press**, hors-série, p. 5-9, 2000.

KI-ZERBO, Lazare. « Le Panafricanisme, exemple et horizon indépassable de l'indépendance africaine: Illustration à partir des Républiques Noires (Haïti, Libéria, Éthiopie) ». **Africultures**, v. 83, n.1, p.178-183, 2011.

LOVE, Bettina L. **Hip-hop's Li'l Sistas Speak: Negotiating Hip-hop Identities and Politics in the New South**. New York: Peter Lang, 2012.

MBANZA, Egar Charles. « Les « enjailleurs branchés ». Formes récréatives ordinaires et médias dans les marges urbaines d'Afrique ». **Socio-Antropologie**, v.38, p. 65-74, 2018.

NIANG, Abdoulaye. « Hip-hop, musique et Islam: le rap prédicateur au Sénégal ». **Cahiers de recherche Sociologique**, v. 49, p. 63 - 94, 2010.

NIANG, Amy. "Dialectics of Subversion: Protest Art and Political Activism in West Africa". In Paul Ugor and Lord Yevugah (eds.). **African Youth Cultures in a Globalised World: Challenges, Agency and Resistance**. London: Ashgate, 2015, p.149-164.

NIANG, Amy and NIANG, Abdoulaye. "Changing Notions of Political Engagement: Hip-hop, Media, Communication Strategies, and Resistance", paper presented at **Beyond Normative Approaches/Everyday Media Culture in Africa** Conference. Johannesburg: University of the Witwatersrand, 2012.

NIANG, Amy and NIANG, Abdoulaye. "Windows to the World: Virtual Styling and Cultural Re-writing", Conférence "Comment la mobilité transnationale transforme-t-elle la production culturelle? Informalité et remédiation dans les cultures populaires africaines ». Ouagadougou: Point Sud Centre de recherche sur le savoir local/Centre National Paul Zoungrana, 2013.

NTARANGWI, Mwenda. **East African Hip-hop: Youth Culture and Globalization**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2009.

O'BRIEN, Donald C. "A Lost Generation? Youth Identity and State Decay in West Africa." In Werbner, R and Ranger, T, (eds.). **Postcolonial Identities in Africa**. London: Zed Books, 1996, p. 55-74.

OLIVER, Pamela E., MANEY, Gregory M. "Political Processes and Local Newspaper Coverage of Protest Events: From Selection Bias to Triadic Interactions." **American Journal of Sociology**, v.106, p. 463-505, 2000.

OSUMARE, Halifu. **The Hiplife in Ghana: West African Indigenization of Hip-Hop**. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

PACOM, Diane. «La recherche sur les jeunes: au-delà du réductionnisme positiviste ». In Madeleine Gauthier et Diane Pacom (dir.). **Regard sur la recherche sur les jeunes et la sociologie au Canada**. Laval: Les éditions de l'IQRC, 2001, p.85-105.

PRICE, Emmett. **Hip-hop Culture**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2007.

SANSOT, Pierre. **Les gens de peu**. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

SCOTT HEATH, R. "True Heads: Historicizing the Hip_Hop "Nation" in Context". **Callaloo**, v. 29, n.3, p. 846-866, 2006.

TALL, Moustapha. **Les femmes dans le hip-hop au Sénégal**. Dakar : Institut Supérieur des Arts et de la Culture/Université Cheikh Anta Diop (non publié).

DOCUMENTS DIVERS

STAYCALM Productions. **Fangafrika. La Voix des Sans Voix**. DVD, Staycalm productions, 58 mns, 2008.

Recebido em: 07/10/2020
Aprovado em: 13/12/2020