

**Numéro 40 - décembre 2020 Hip-hop monde(s)**

## **Constructions et expressions transculturelles du rap *Galsen* : analyse à partir des cas de Keur Gui Crew et Fou Malade**

Abdoulaye Niang

### **Résumé**

Cet article cherche à élargir la réflexion autour de la manière dont, en reconsidérant plus généralement l'évolution du hip-hop au Sénégal aujourd'hui, les pratiques de rappers qui se posent en « entrepreneurs de morale » puisent dans des répertoires transculturels, des registres multiples. Surtout, il interroge comment ces pratiques, symboliquement et concrètement, se négocient entre des limites fluides. Les rappers essaient de concilier, entre autres, et non sans mal, expression débridée inspirée du hip-hop global et acceptation locale de leurs attitudes, « identité » ou « authenticité » hip-hop, enjeux de carrière et légitimité socioculturelle, toutes choses inscrites dans des dynamiques négociées de co-construction de sens. Une telle perspective d'analyse nous met au défi de réinterroger ces constructions et expressions du hip-hop dans le contexte du Sénégal en dialogue avec le monde. mots-clés : Hip-hop, rap Galsen, Keur Gui, Fou Malade, transculturel.

### **Abstract**

Transcultural constructions and expressions of rap Galsen : an analysis based on the cases of Keur Gui Crew and Fou Malade This article seeks to reconsider the evolution of hip-hop in contemporary Senegal, broadening the reflection to examine how the practices of rappers that present themselves as “moral entrepreneurs” draw on transcultural repertoires and multiple registers. Above all, this article analyses how these practices are symbolically and concretely negotiated between fluid limits. Rappers are trying to reconcile, although not without difficulty, an unbridled expression of globally-inspired hip-hop and local acceptance of their attitudes, hip-hop « identity » or « authenticity », their career issues and socio-cultural legitimacy, all of this being the result of a co-construction of meaning. This analytic perspective invites us to re-examine these constructions and expressions of hip-hop in the context of a Senegal that is in dialogue with the world. keywords : Hip-hop, Galsen rap, Keur Gui, Fou Malade, transcultural.

URL: <https://www.ethnographiques.org/2020/Niang>

ISSN : 1961-9162

### **Pour citer cet article :**

Abdoulaye Niang, 2020. « Constructions et expressions transculturelles du rap

Galsen : analyse à partir des cas de Keur Gui Crew et Fou Malade ». *ethnographiques.org*, Numéro 40 - décembre 2020 Hip-hop monde(s) [en ligne]. (<https://www.ethnographiques.org/2020/Niang> - consulté le 15.01.2021)

*ethnographiques.org* est une revue publiée uniquement en ligne. Les versions pdf ne sont pas toujours en mesure d'intégrer l'ensemble des documents multimédias associés aux articles. Elles ne sauraient donc se substituer aux articles en ligne qui, eux seuls, constituent les versions intégrales et authentiques des articles publiés par la revue.

# Constructions et expressions transculturelles du rap *Galsen* : analyse à partir des cas de Keur Gui Crew et Fou Malade

Abdoulaye Niang

## Sommaire

- Être à la fois « Sénégalais » et « hip-hop »
- « Désaméricaniser le rap sénégalais » ou comment bâtir un référentiel identitaire pluriel ?
- Socio-culturellement incorrect
- Entre « *hip-hop attitude* » et négociations dans un creuset de mondes pluriels
- Conclusion
- Notes
- Bibliographie

## Être à la fois « Sénégalais » et « hip-hop »

Dans cet article, je m'appuie principalement sur les cas du Keur Gui Crew [1], et du rappeur Fou Malade pour analyser la complexité de constructions et d'expressions du hip-hop dans le contexte du Sénégal, à travers l'une de ses branches, le rap *Galsen*. Si son prénom Malal est parfois utilisé, ce musicien est toutefois plus connu sous le AKA (pseudonyme) de « Fou Malade » popularisé par les publics eux-mêmes et directement inspiré du titre de la chanson qui a considérablement contribué à lancer sa carrière [2]. La situation de ces artistes, activistes déclarés et reconnus [3], explique qu'ils font l'objet d'une cristallisation de l'attention de la part des médias, des gouvernants, et des publics qui s'intéressent de près à eux.

L'analyse vise à mettre en lumière les tensions liées aux constructions et expressions identitaires, transculturelles, qui caractérisent ces acteurs sociaux. J'utilise le terme « transculturel/le(s) » dans le sens où je mets en avant une acception composite des identités qui se construisent en continu. Il n'y a pas, ici, de présupposition concernant l'existence d'identités qui initialement, dans une conception essentialiste, auraient été « pures » avant d'entrer en contact avec d'autres communautés culturelles. J'insiste sur le caractère dynamique des cultures, des identités. Ces constructions identitaires s'expriment à travers une *hip-hop attitude* fortement teintée de ce qui est appelé, en résonance avec les rappeurs, une « sénégalité » hip-hop s'inscrivant dans une construction négociée. Les analyses portées à partir de ces cas ne sont pas à prendre au titre de généralisations qui seraient valables pour tout le rap au Sénégal, qui est caractérisé par une certaine diversité [4]. Il est plutôt question de travailler dans la logique de l'exemplification.

Je me base sur des matériaux tirés d'observations et d'entretiens entamés dans la deuxième moitié des années 1990, qui viennent en appont à la présente étude de cas conduite principalement entre 2018 et 2020 [5]. L'objectif est de contribuer à élargir la réflexion sur la manière dont les pratiques de ces « entrepreneurs de morale » (Becker 1985 : 171-188) que sont les rappeurs puisent dans des répertoires culturels et des registres multiples. Au-delà, il s'agit d'interroger comment ces pratiques, se négocient entre des frontières perméables et des limites étroites, dans une mise en dialogue sous tension des contextes locaux et globaux. De fait, ces acteurs s'évertuent à concilier, entre autres, et non sans mal, *street credibility* et respectabilité, expressions débridées inspirées des canaux du hip-hop global et acceptation locale de leurs attitudes. Ils tentent de faire cohabiter une « identité hip hop » assortie d'un engagement politique, et leur « sénégalité ». En somme, cet article analyse comment les rappeurs sénégalais tentent d'être à la fois « hip-hop » et « Sénégalais » [6] en négociant la combinaison de traits culturels issus de ces différents univers.

Pour répondre à cet objectif de recherche, la première section analyse les dynamiques de constructions et d'expressions transculturelles du rap *Galsen* qui se nourrissent de réappropriations qui font s'interpénétrer ce qui est désigné en général, par commodité, comme étant le « local » et le « global ». L'entremêlement de ces derniers, observable dans l'étude du rap au Sénégal, montre bien à quel point il peut être ardu de les séparer catégoriquement. J'aborde, dans une deuxième section, le dialogue tendu entre des notions comme l'« identité hip-hop », l'« attitude hip-hop », la « constance » et, parallèlement, la situation contraignante dans laquelle se

retrouvent les rappeurs, de négocier leurs postures et leurs modèles en faisant cohabiter des éléments partiellement diffluents issus des univers culturels hip-hop et sénégalais.

### « Désaméricaniser le rap sénégalais » ou comment bâtir un référentiel identitaire pluriel ? [7]

Comme le disent Francesc Hernandez et Francesc Mercade, l'on peut admettre que « le concept "d'identité" est un des moins transparents de ceux utilisés dans les écrits scientifiques ». Ces derniers produisent des « définitions diverses et parfois contradictoires » (Hernandez et Mercade 1989 : 1) qui témoignent de la complexité de cette catégorie analytique [8] dont il est pourtant très difficile de se passer (Glissant 2007 : 35).

Aux débuts du mouvement hip-hop au Sénégal, voire en Afrique en général, cette culture a été perçue dans l'opinion publique dominante comme l'une de ces nouvelles tendances imitatives déviantes (Awondo et Manga 2016 : 128-129 ; Ssewakiryanga 1999), synonyme d'une perte de repères identitaires.

De fait, durant la première période de sa mise en place, pendant les années 1980 et 1990, le hip-hop *Galsen* (i.e. le hip-hop dit « sénégalais »), a été largement appréhendé de manière à faire ressortir son caractère imité, immature, à l'instar de ce qui a été observé dans d'autres pays africains (Kidula 2012 : 185). Des auteurs mettent encore aujourd'hui en exergue la part que la globalisation joue dans la circulation de flux culturels, que cela soit dans la culture hip-hop précisément (Seebode 2012 : 236) ou plus généralement (Mongin 2011 : 30). Ces situations de circulations et d'emprunts sont toujours vives, comme on a pu s'en rendre compte avec l'influence du *Dirty South* [9] états-unien sur la scène sénégalaise qui a entrepris de se l'appropriier et qu'elle a rebaptisé *DK South* (*DK* pour Dakar), dans le courant de la deuxième moitié des années 2000. Plus récemment, le constat est le même avec la musique *trap*, qui est également d'origine états-unienne. Dans les deux cas précités, ce sont notamment des rappeurs de la plus jeune génération qui semblent s'en être le plus inspirés. Néanmoins, depuis à peu près une quinzaine d'années, des rappeurs ont choisi d'affirmer davantage la dimension sénégalaise, africaine du hip-hop en promouvant le rap *Galsen* (Niang 2006 : 177-180 ; 2018 : 120-125).

Ce tournant qui s'accompagne d'ajustements, de reconfigurations soumises à des tensions, explique en partie que de telles perceptions laissent de plus en plus de place à des lectures alternatives qui conçoivent le hip-hop comme un mouvement désormais plus porté à puiser dans les référents locaux ; même si, celui-ci ne manque pas d'y associer des traits de culture inspirés du mouvement hip-hop global, comme le montre bien Msia K. Clark par rapport au hip-hop tanzanien (2014 : 1115-1116). De fait, des pratiques telles que le *taasu* [10] qui ont une parenté formelle avec le rap, étaient rejetées (Appert 2018 : 41-42) par la plupart des rappeurs sénégalais et citées comme contre-exemples, mais sont aujourd'hui adoubees dans le même milieu. L'intégration de traits de culture jadis estimés incompatibles avec le *real hip-hop* ne se rapporte pas seulement à la dimension musicale (instrumentale ou compositionnelle), elle est principielle et se dessine comme une réorientation majeure et dans les représentations et dans les pratiques correspondantes. Même une pratique « traditionnelle » comme le *bàkk*

[11] des lutteurs devient, par ce jeu de rapprochement entre traits culturels hip-hop et ceux désignés par mes enquêtés comme étant « sénégalais »/ « africains », une pratique qui s'assimilerait à de l'*egotrip*, comme le souligne Fou Malade dans plusieurs de nos entretiens.

Partant de ce qui précède, la ligne de démarcation entre ce qui serait hip-hop et « non-hip-hop » selon les rappeurs - et entre les concepts appariés qui sont supposés en rendre compte, tels que global/local ou moderne/traditionnel - peut être difficile à établir. Globalement, certains chercheurs, à l'instar de Jean Copans qui souligne à raison cette « nébuleuse sémantique » (2016), proposent de relativiser la notion de local et mettent l'accent sur la transnationalité accrue des échanges de flux culturels. Dans cette perspective, l'existence de disjonctions entre des sociétés dites du « proche » et des sociétés dites du « lointain » (Abélès 2008) est récusée [12]. Appliqué à notre cas, cela revient à dire qu'entre une « *hip-hop attitude* » très ouvertement revendiquée et une « sénégalité » ou une africanité tout autant réclamée [13], l'existence de glissements et de confusions, autorise à penser qu'il ne s'agirait nullement de catégories nettement distinctes.

Si l'on considère l'une des versions relatives à ses origines, le hip-hop a germé dans le Bronx, en étant essentiellement créé par des jeunes Blacks et Latinos. Il s'est ensuite disséminé aux quatre coins du monde, en subissant des réorientations, des redéfinitions synonymes de tentatives de réappropriation de la part d'autres jeunes. Pourtant, aujourd'hui, de plus en plus d'artistes hip-hop africains, entreprenant la réécriture de cette histoire récente, proposent de la réinsérer dans ce que Fernand Braudel appellerait une « longue durée » (1958). Ces artistes estiment ainsi que l'Afrique serait la véritable terre de naissance du hip-hop (Charry 2012 : 3-4 ; Niang 2018 : 123-124). C'est le cas de Fou Malade qui, lors d'un entretien, m'affirma qu'il était « sûr que le rap vient d'Afrique et [que] les Américains [noirs], ce sont des descendants d'Africains ».

Quoi qu'il en soit, et au-delà de ces différentes versions de l'histoire du hip-hop et des tendances de ce mouvement, cela n'empêche pas les rappeurs sénégalais de se considérer comme des membres à part entière du mouvement hip-hop global, un hip-hop producteur de modèles qui ne sont pas souvent en adéquation avec ceux mis en vogue par les cultures dominantes au Sénégal. À ceci s'ajoute, ainsi que je l'ai constaté dans plusieurs de mes recherches, le fait que le statut de « cadets sociaux » continue à impacter les perceptions que les adultes d'âge moyen et surtout d'âge avancé [14] ont des « hip-hoppeurs ». Ces derniers font face au défi qui consiste à se positionner en leaders d'opinion dans un contexte de rapports sociaux qui leur confèrent, avant tout, des rôles et statuts subalternes qui sont ceux de cadets sociaux. En se posant en leaders d'opinion, ces jeunes rappeurs opèrent ainsi ce que j'appelle « un coup d'état générationnel » dans la sphère fermée du *leadership* que ce soit dans la prise de décision ou dans les orientations majeures de la société qui engagent l'avenir de celle-ci. Ces réaménagements remettent en cause la structuration des pouvoirs dans une société encore assez gérontocratique où nombre de productions de la pensée populaire continuent à défendre la supériorité normale de « l'ancien » ou de l'aîné sur le jeune.

Ainsi, lorsque Kilifeu et Thiat décident de mettre sur pied le groupe Keur

Gui de Kaolack en 1996, ils sont encore au collège. À cette période, les noms les plus usuels étaient souvent à consonance états-unienne, avec la présence récurrente de termes tels que *Black*, *posse*, *crew*, etc. Le premier acte de distinction posé par le groupe Keur Gui, pour se démarquer de cette « américanisation », a été de « sénégaliser » son nom. Tel que l'explique Thiat avec une fierté détectable dans le propos, « Keur Gui, c'est le monde en miniature ». Cependant, dira-t-il ensuite, nous sommes avant tout wolof, nous sommes sénégalais, ce que nous exprimons concerne d'abord le Sénégal. D'après Kilifeu et Thiat, Keur Gui, qui signifie « la maison » en wolof, est le point de départ de la vie socioculturelle. C'est la cellule familiale qui produirait les individus en premier, quels que soient leurs profils respectifs, « *baax wala bon* » (« moralement bons ou mauvais »). La posture de Keur Gui Crew consiste donc à impulser ses actions à partir de cette cellule de base pour, ensuite, l'élargir à des entités plus englobantes allant, pour ce qui les concerne précisément, de leur ville (Kaolack) au monde, en passant par leur pays, le Sénégal. Même les noms de scène qu'ils vont se donner, Kilifeu, Thiat et Taaw [15] qui les rejoindra par la suite, reprennent plus ou moins le modèle pyramidal généralement à l'œuvre dans les familles sénégalaises, wolof en particulier (Diop 2012 : 145-181). Le *killifa* désigne le responsable. Le terme peut se rapporter à toute sorte de responsabilité (politique, religieuse, familiale ou autre), mais dans cette évocation imagée de la maison, il fait allusion, d'abord, au responsable de la famille. Le *thiat* (*caat*) est le benjamin. Dans la représentation de la famille wolof, le petit dernier est censé être choyé, et encourir, dans une moindre mesure, la sévérité du *killifa* en cas de mauvaise conduite, d'impertinence, etc. Je me risque, ici, à pousser l'interprétation en me basant sur des données indirectement recueillies dans le temps, et en posant le postulat qu'une telle expression, dans le cas du groupe Keur Gui, pourrait être vue métaphoriquement comme un mandat de libre expression d'un cadet social qui, autrement, serait muselé par la place toute restrictive que lui conférerait son statut subalterne dans les espaces du débat familial et public. Quant au *taaw*, il désigne l'aîné, une sorte de position intermédiaire qui attribue une fonction de personne-relais de l'autorité dans l'organisation familiale classique de la société wolof. Je m'arrête un peu sur ces appellations pour mettre en évidence le fait suivant : au plus fort de sa période dite « *gangsta* » [16], Keur Gui [17] posait un acte qui démontre à quel point l'étiquetage catégorique du groupe comme étant une imitation mécanique du hip-hop US (états-unien) est inexact.

Pour Keur Gui, la recherche d'un ancrage local ne s'arrête pas là [18]. De fait, son premier maxi produit en 2002 porte le titre *Këene bougoul* et reprend une pratique sénégalaise traditionnelle fortement empreinte de croyances occultes [19]. Lorsqu'un couple perd son premier enfant ou une série d'enfants, il est d'usage que le suivant porte une sorte de prénom-bouclier contre le mauvais sort, en plus de son prénom normal. *Kenn bugul*, textuellement, celui ou celle dont personne (*kenn*) ne veut (*bugul*) ou *Bëguma* (« je n'en veux pas »), est un choix de prénoms s'inscrivant dans une pratique propitiatoire qui est censée préserver le nouveau-né d'une disparition précoce. L'une des interprétations de l'utilisation d'un nom désobligeant (celui dont personne ne veut) renverrait à la volonté de dégoûter les « mauvais esprits » de leur velléité de « récupérer » le bébé. Ainsi, « *Këene bougoul* », le titre du premier maxi de Keur Gui, a été choisi en référence au premier projet, « Premier mi-temps », que le groupe avait tenté de lancer en allant faire des enregistrements à Dakar. Du fait de la censure du HCA (Haut Conseil de

l'Audiovisuel) qui avait frappé plusieurs titres, le projet de maxi a avorté (un « bébé mort-né ») [20]. Parallèlement, le titre joue sur les mots : « Këene bougoul » brave l'interdiction d'évocation de tabous (les mensonges des politiciens...) dont « personne » ne voudrait (*kenn bugul*) entendre parler. Quand les membres du groupe me rapportent ces faits, il est difficile de ne pas remarquer l'insistance qu'ils mettent sur leur détermination à résister face aux obstacles, mais aussi sur leur attachement à la culture dite locale. Ainsi, le maxi porte un titre aux références très locales pour un groupe réputé *gangsta*, à l'américaine : Keur Gui puise des ressources symboliques dans ce qu'il y a de plus local pour alimenter un imaginaire réformiste autour de la nécessaire reconstruction d'une société sénégalaise en crise.

Dans un registre proche, Fou Malade et ses pairs du Bat'Haillons Blin-D prônent le *rap 2 Gun Taan* [21] qui marque une volonté de se démarquer de ce qui serait copié des *kaana* (« ricains ») afin de produire un rap sénégalais « authentique », « vrai », tel que l'exprime éloquemment cet extrait d'entretien mené en février 2019 :

C'est nous qui avons développé la désaméricanisation du rap sénégalais, c'est nous qui avons dit effectivement « *Kuy rap di toppandoo kaana Yàlla na nga gaana ba doo to mënë tēyé mic* » (Dieu fasse que celui qui rappe en imitant les ricains devienne un lépreux et ne soit même plus en mesure de tenir un mic) parce que pour nous, il fallait tropicaliser le rap, parce que les rappers [sénégalais] quand même étaient très américains dans leur manières de le faire et nous on voulait casser cette barrière, ce problème [...] C'est là où on est venu [...] en disant que [...] le *hardcore* c'était pas un concept sénégalais il fallait faire du *2 Gun Taan*.

Même dans cette « sénégalisation » ou cette « tropicalisation du hip-hop », le global est conjointement dans le local. Aussi bien pour Keur Gui que dans la notion de *2 Gun Taan*, on retrouve une alternance linguistique, dans ces expressions qui se veulent porteuses de la promotion des cultures et des réalités locales. On aurait, dès lors, « par la magie du verbe et des langues [...] une ouverture sur la modernité qui passe par un retour aux sources » (Sow 2017 : 1). De fait, l'appellation Keur Gui Crew associe des termes wolof (*Keur Gui* = la maison) et anglais (*Crew* = groupe). Quant à la notion *2 Gun Taan*, elle met ensemble le français (2 = deux), l'anglais (*gun* = arme à feu) et le wolof (*taan ou plutôt tann* = choisir). En effet, cette alternance codique est constamment présente dans les *lyrics* qui associent différents langues et registres linguistiques (wolof, anglais, français, pulaar, langage de la rue, de l'univers carcéral...) [22].

Ces codages ont gêné certaines composantes des publics, notamment les adultes. Toutefois, ce qui semble gêner encore plus, serait le choix critiqué de certaines attitudes, particulièrement celles qui ne seraient pas en phase avec la modération dans le propos (*kersa*), avec des choix de mots qui ne choquent pas, etc. Cette retenue réclamée par ces publics est aux antipodes d'un hip-hop qui réclame sa liberté de ton et dont les modèles différents et provocateurs continuent de déranger considérablement malgré sa légitimation croissante. Ce hip-hop, que ce soit dans sa branche rap ou autre, s'efforce de s'ériger contre ce qui



mettrait à mal l'effort collectif de re-caractérisation de l'historicité (Touraine 1965 : 30-31, 109-115), i.e. du nouveau projet de société pour le Sénégal (voire pour l'Afrique) que cela induirait dans le cas présent, une fois fait le diagnostic de crise sociétale. Il s'agirait donc de passer à l'action afin d'impulser un changement social, après une analyse critique sans complaisance.

Ces rappers considèrent que l'importance et les enjeux de leurs rôles sont tels qu'ils ne peuvent se permettre de s'embarrasser de formules, en somme d'attitudes par trop diplomatiques pour faire changer la donne. Nous avons donc une tension qui explique toute l'étendue de la difficulté à produire des équilibres entre un « ici » et des « ailleurs » qui se compénètrent, souvent de manière problématique.

### Socio-culturellement incorrect

La *hip-hop attitude* de Kilifeu et Thiat, les deux membres actuels de Keur Gui Crew qui se sont réclamés du *gangsta rap*, et qui, pendant plus d'une décennie au moins, se sont produits en public torse nu, avec quelquefois une montre au bras et un peigne enfoncé dans une coiffure de type afro, constitue, selon l'opinion majoritaire adulte, une représentation typique de la reproduction de certains modèles dits de l'*ailleurs*. Un *ailleurs* qui est perçu comme porteur d'un risque de déculturation. Lesdits modèles sont considérés choquants par certains publics [23] au Sénégal, ce qui pourrait, de ce fait, réduire la portée des incitations à l'action promues par ces artistes.

Des points de rencontres sont malgré tout recherchés par ces rappers avec d'autres publics en dehors du noyau dur des « connaisseurs » et des sympathisants, constitués majoritairement de jeunes. Une illustration me semble tout à fait indiquée pour rendre compte de ce processus : Keur Gui Crew a pris la décision d'arrêter de paraître en public torse nu, à la suite d'échanges entre Kilifeu et Thiat, d'un côté, et le *seriñ* (guide religieux) de Kilifeu, Abdou Karim Mbacké, de l'autre. À cela s'ajoute, comme me l'a confié Kilifeu, le fait que les deux artistes sont conscients de l'influence qu'ils ont auprès de certains de leurs « fans » qui prennent au premier degré ces manifestations symboliques (être torse nu, ou parler de manière très crue, entre autres) et, ce faisant, ces fans pourraient perdre, en quelque sorte, l'essence des messages véhiculés. Les deux rappers se sont résolus, m'a rapporté Kilifeu, à mettre désormais des sous-vêtements, comme on le voit dans ce [concert au Silvana](#), à New York, en avril 2019.

Toutefois, à l'instar de Keur Gui Crew, Fou Malade, en raison de certaines de ses déclarations publiques, provoque parfois un tollé, notamment de la part d'une partie de cette composante des audiences que l'on nomme le grand public. Fou Malade est, effectivement, une figure emblématique de cette « expression directe », de ces provocations qui veulent, en général, choquer afin de faire réagir. Ainsi, lors d'un forum, organisé dans le cadre de l'édition 2012 du festival « 72 H de Hip Hop », des critiques ont été formulées de la part même de hip-hoppeurs pour amener leurs pairs à ne pas gâcher le capital de sympathie en train de se constituer auprès des publics jadis réticents ou hostiles. Pour marquer sa désapprobation envers ce qu'il estime être une posture édulcorante de *fake* (« faux »), Fou Malade a alors annoncé la sortie de la chanson *Data* (appareil génital de la femme). Cette chanson n'est toujours pas sortie, mais le simple fait de

la mentionner ouvertement provoque des réactions outrées dans l'opinion publique. Fou Malade m'expliquait lors de l'un de nos entretiens au mois de février 2019 : « Moi, par exemple, j'avais écrit une chanson, la chanson elle a choqué beaucoup de gens [...], ça s'appelle "Data" [sic]. » Et, ajoute-t-il, « j'ai même voulu dans une chanson faire une vidéo avec Niagass [24] où on est nus, parce que pour nous, l'artiste doit provoquer. » S'il parle, dans cet extrait, de l'artiste en général, il précisera par la suite son propos en citant plus spécifiquement la culture hip-hop qu'il appréhende comme un cadre spécifique de modelage qui distinguerait le hip-hoppeur des autres artistes : le « hip-hop est un mouvement anticonformiste » dit-il et, partant, le hip-hoppeur, contre vents et marées « ne [fait] pas de concession ».

Fou Malade utilise volontiers l'enveloppe théâtralisée de son personnage, en jouant sur des registres narratifs proches du burlesque. Cela apparaît dans le vidéoclip *Miss tchip tchip* (on peut le comprendre par « demoiselle hautaine ») qui s'appuie sur un thème très commun (l'amour) pour exposer différents faits de société. Dans le clip, le personnage principal utilisera la course à pied, une charrette, un taxi... Il va même en venir aux mains afin de subtiliser un vélo à un passant, sans y parvenir. Au final, il est durement éconduit, avant d'aller se consoler avec d'autres femmes. Les critiques des « Miss tchip tchip » qui se nourrissent, en outre, de la frustration du personnage rejeté, vont pourtant être conclues par un message fort : une déclaration d'amour qui invite à aimer toutes les femmes, quelles qu'elles soient. Au-delà de l'histoire d'amour incarné par un personnage qui brave toutes sortes de difficultés pour conquérir une femme, ce vidéoclip comporte, ainsi, d'autres messages. Les images qu'il fait défiler font apparaître des prises de position sur le modèle dominant des canaux de beauté sénégalais, en mettant par exemple en opposition une femme bien en chair et la première femme beaucoup plus mince, censée représenter le modèle occidental, que le personnage va éviter. Ces images expriment aussi la pluralité des références autour du personnage principal (locataire d'une maison dont la porte est encadrée des deux côtés par une croix chrétienne, mais qui, auparavant, fait une prière vraisemblablement musulmane). Le vidéoclip expose également le cadre semi-rural, semi-urbain de la banlieue sénégalaise à travers plusieurs images contrastées telles que celles de l'automobile (le taxi) et de la charrette. Ce faisant, d'un côté, ce tableau semble faire état de la faillite des autorités politico-administratives dans la gestion de ces espaces ségrégués qui sont encore dans cette semi-ruralité. De l'autre, en portant cette image, l'artiste semble dire toute sa fierté à endosser cette identification face à la déconsidération ambiante de la banlieue. Lors d'un entretien conduit au sujet de ce clip avec Fou Malade au mois de juillet 2020, ce dernier m'a de nouveau confirmé cet attachement et cette fierté d'être un porte-étendard de Guédiawaye, et de la banlieue en général.

Ce mélange voulu de légèreté et de sérieux est aussi visible dans un de ses morceaux sorti en 2005, *Thioukh !*, une expression du registre familier pour dire que c'est très bon, très agréable. Fou Malade, en *featuring* (collaboration) avec Feu Pacotille, y invite un humoriste, Amdy Mignon. Loin de se limiter à l'exposition du ridicule qu'il donne à voir en première ligne, ce vidéoclip exprime, à un autre niveau de lecture, une opinion forte sur les plaisirs ordinaires de la vie [25]. Fou Malade y dit d'ailleurs, dans un passage, qu'il n'y a « pas de sujet tabou ». Ce registre burlesque vise à minorer la violence du choc verbal et, donc, finalement, à réduire l'acidité brute de l'expression, à évoquer des thématiques

sérieuses de manière drôle et plaisante. Fou Malade, bien qu'étant assez représentatif de cette tendance qui promeut un verbe caustique, va plus loin que la moyenne des artistes rappers au Sénégal.

Plus récemment, lorsqu'en fin décembre 2018, Keur Gui Crew sortit le vidéoclip *Les saï saï au cœur* [26] traitant, vertement, l'actuel président Macky Sall d'être un *saï saï* à la solde de l'Occident, les réactions furent vives, notamment de la part du camp présidentiel. Celui-ci essaya de jouer sur la sensibilité des Sénégalais en dénonçant l'outrecuidance qu'il y aurait à attaquer verbalement un *Kilifa* (responsable) de la stature d'un président de la république. Keur Gui Crew n'en eut cure et la réponse que fit invariablement le groupe dans le cadre des multiples *interviews* qui suivirent ou lors des entretiens que je conduisis avec eux fut la suivante : « est-ce que ce que nous disons est vrai ou pas ? ». Les débats sur ce clip laissent apparaître qu'une majorité des publics, en écoutant les paroles, admet que ce que Keur Gui expose est une réalité. Mais une partie de ces publics affirme qu'il ne fallait pas le dire, malgré tout, avec une telle « indécatesse », par égard pour l'autorité que le président Macky Sall incarnerait.

La figure métaphorique du singe -enchaîné- qui apparaît dans le vidéoclip, et qui va vers Thiat qui tient une banane, représente les « transhumants politiques » [27] dont les figures défilent sur le téléviseur posé à sa gauche. En fait, la critique s'étend à tout un groupe composé, en vrac, de « patrons de presse achetés » [28], de « juges sans dignité », de responsables de « bavures policières », etc. Le vidéoclip, effectivement, part de faits vérifiables pour la plupart [29], allusifs mais identifiables pour d'autres [30], mais il semble, en tout état de cause, avoir beaucoup dérangé certains Sénégalais.

La dureté du propos est assumée, même si elle éloigne une partie des publics, opposée à ces paroles crues, à cette « langue du rap » (Fayolle et Masson-Floch 2002 : 85-86) qui dérange, y compris dans d'autres contextes nationaux en principe plus permissifs quant à la liberté d'expression. Le style n'est pas exactement le même, entre la tendance à la satire assimilable quelquefois au burlesque que l'on retrouve chez Fou Malade, et les paroles au couperet de Keur Gui Crew, même si celui-ci a également eu recours au registre de la satire avec *Saï saï au cœur*. Par contre, la raison qui sous-tend les postures de ces artistes est fondamentalement similaire. Il s'agit de garder leur liberté de parole et de ton face à des cultures sénégalaises qui prônent une certaine retenue langagière. En d'autres termes, il est question de garder son « identité » ou son « authenticité » hip-hop [31], de se distinguer d'autres artistes qui seraient *fake*, i.e. « inaptes à être des porte-parole de la communauté ».

S'il s'avère que l'étiquette « authentique » est à manier avec précaution, il est difficile de ne pas en tenir compte. C'est une catégorie émiqne incontournable, fortement itérative, et dont la portée est éminemment discriminante dans les discours des acteurs du milieu hip-hop. Dans le fond, il y a une forte convergence entre les expressions des rappers qui affirment l'importance de rester « authentiques », « sincères », « *real* ». Être « *real* » ou « authentique » revient à s'identifier à une propriété située à l'opposé de celle incarnée par les *fake*, marqués du sceau de l'impureté [32], et en cela inaptes à parler au nom de la communauté. Mais ce qui varie notablement, ce sont les manières « agréées » qui conviendraient pour rester à la fois *real* et assez modérés pour ne pas

effaroucher d'autres publics. Entre ceux qui promeuvent des *lyrics* explicites et une attitude de grande liberté, à l'image de Fou Malade et Keur Gui Crew, et ceux qui pensent, comme la majorité des Sénégalais, que le rap gagnerait à être plus respectueux des réalités culturelles qui l'environnent, il y a un fossé difficile à combler, si ce n'est à travers un accord sur le bien-fondé du fond plutôt que sur celui de la forme prise par ses expressions.

De fait, il apparaît que tout en revendiquant leur « identité ghetto » et hip-hop, les artistes-rappeurs sont amenés à co-construire, avec les autres acteurs de la société civile et avec les publics, un répertoire symbolique, négocié, et plus fédérateur [33]. Celui-ci s'appuie sur des références axiologiques locales retravaillées, énoncées au travers de dictons, d'images et de slogans qui font partie d'une culture populaire commune aux Sénégalais.

En outre, même si cela n'est pas toujours directement dit, la place croissante que les rappeurs prennent dans le processus décisionnel en tant que « cadets sociaux », agace souvent des adultes. Ceux-ci ont tendance à les relier aux insuffisances et à l'immaturité habituellement associées à la classe d'âge des *xale* (des « enfants ») ou des *ndaw* (« jeunes »). Cela révèle l'état d'esprit, assez condescendant, qui peut s'insinuer dans l'évaluation du travail de ces artistes. Les résistances au changement sont bien présentes en ce qui concerne ces enjeux de pouvoir générationnel. Et les rappeurs doivent aussi faire face, conséquemment, aux affrontements qui accompagnent ces jeux de positionnement social.

Un autre niveau de complexité vient s'ajouter à ces difficiles ajustements par rapport aux codes locaux, quand on sait que ces artistes nomades circulent entre des scènes de quartiers, des scènes nationales et internationales [34]. Leurs textes, leurs attitudes, incarnent chaque fois différentes représentations, qui vont du quartier à l'international. On l'observe notamment dans le référentiel utilisé (langues, instrumentaux, etc.). Cette complexité ne caractérise pas seulement ces artistes qui ont une carrière internationale, car elle est consubstantielle au hip-hop, mais elle se donne peut-être à voir plus nettement pour ces derniers. En face d'autorités qui ont financé le projet d'un artiste, de *hip-hop heads* [35], de *bboys* [36] surexcités, de touristes majoritairement occidentaux à l'Institut Français, ou de spectateurs dans un festival en Occident, quels aspects de ses identités et de ses « messages » l'artiste fait-il ressortir le plus ? Quels mécanismes identificatoires actionne-t-il ? Tout est-il d'ailleurs conscient ?

### **Entre « *hip-hop attitude* » et négociations dans un creuset de mondes pluriels**

Les artistes de Keur Gui Crew, Fou Malade, ou Simon, membres actifs du Mouvement très connu « Y'en a Marre », se sont beaucoup appuyés sur le hip-hop pour alimenter leurs militantismes sociopolitiques et socioéconomiques. Ils l'ont fait dans le cadre de mobilisations citoyennes contestataires, mais aussi de projets menés en partenariat avec des ONG, des fondations ou des services culturels rattachés à des représentations diplomatiques, etc.

Les traitements qu'ils ont subis (ils ont été arrêtés, harcelés, molestés par

la police...), mais surtout ce qu'ils ont réussi à mettre en place avec d'autres acteurs de la société civile, qui ne sont pas des hip-hoppeurs, leur ont valu d'être approchés et « encensés » [37] par des personnalités politiques telles que Barack Obama, Hillary Clinton ou Laurent Fabius. Ces reconnaissances extrêmement médiatisées se sont accompagnées d'une assignation de statuts et de rôles, ainsi que d'attentes accrues par la légitimation (ou « crédibilité » selon Fou Malade) au plus haut niveau que ces reconnaissances représentent. Il y a eu un effet de « retour sur investissement » palpable, car cet engagement citoyen a beaucoup favorisé la visibilité et la reconnaissance de ces artistes qui sont aujourd'hui invités un peu partout dans le monde, avec des attentes explicitement ou implicitement liées à ce qui a fait leur réputation « d'activistes », de militants, ou de porteurs de changement social. Cependant, ce succès, chèrement payé, n'est pas imputable à leur seul militantisme. La qualité artistique de ces artistes-militants est également reconnue localement et internationalement. Les membres de Keur Gui m'ont montré, par exemple, des vidéos tournées à l'étranger (Japon, etc.) qui illustrent la manière dont ils ajustent les contenus selon le contexte linguistique et politique de leur prestation. Sur une scène au Japon, avant d'entonner le morceau *Diogoufi* [38], Thiat explique, en anglais, le contexte politique sénégalais alors marqué par l'avènement du président Macky Sall en 2012, les attentes suscitées par l'élection de ce dernier et les déceptions qui ont suivi. « *He gotta work or we gonna kick him out...* » [39], dit Thiat, qui m'indique également : « Avec l'avènement du *Visual Djing*, on projette le texte selon la langue du pays.

Fou Malade est lui aussi amené à faire ces contextualisations qui renforcent le contenu des messages. Dans ses déplacements aux États-Unis d'Amérique, par exemple, dans le cadre de l'International Visitors Leadership Programme mis en place par le Département d'État américain, il est question non seulement de performer mais également d'animer des conférences [40], des *master classes*, etc. Il en est de même lorsque Fou Malade est invité pour animer, me dit-il, « des ateliers d'écriture à la banlieue de Clichy et au lycée Jean Pierre Timbaud », ou lorsqu'il devient chroniqueur pour le compte de certaines émissions de télévision à large audience [41]. Il ne s'agit plus seulement de « déchirer » (faire une belle performance) dans un *beat* qui est « une tuerie » (d'une très grande qualité), mais d'acquérir des compétences communicationnelles de conférencier et de médiateur socioculturel (Bureau et Shapiro 2009 : 27-28) qui étendent l'arène de l'engagement et le métier de rappeur à des univers qui dépassent le cadre artistique.

A cette complexité s'ajoute le fait qu'un support d'engagement soit conjointement un métier, un gagne-pain qui nécessite des conditions liées à la professionnalité, mais impose également des contraintes généralement applicables à toute activité économique, même si celle-ci se réclame d'une certaine particularité comme le fait cette tendance du rap dit « engagé » au Sénégal. Toutefois, il me paraît opportun de signaler que le militantisme de Keur Gui, de Fou Malade ou de Simon les a confrontés à de multiples tentatives de corruption auxquelles ils semblent avoir bien résisté, jusqu'ici. Ces contraintes s'ajoutent encore à la complexité des ajustements auxquels ces artistes-musiciens font face. Cette mobilité, ces situations disparates associent, dans un même monde plastique, global, des mondes auxquels ces artistes essaient de proposer, en tant que Sénégalais internationalement reconnus, militants et producteurs économiques, des contenus et des formes qui sont censés

garder leur substance.

Fou Malade en donne une illustration saisissante dans l'un de nos entretiens :

Si je suis devenu personnalité publique, c'est grâce au hip-hop, mon éducation est hip-hop, ma culture est hip-hop, ma trajectoire est hip-hop. Donc, pour rester fidèle au hip-hop, même quand je suis dans une émission avec des ministres, je ne dois pas travestir ma personnalité, ma personnalité reste hip-hop. Je suis dans la constance.

Plusieurs raisons pourraient expliquer cette pression autour de l'identité hip hop et de la constance qui peut tourner à l'obsession dans le hip-hop en général. D'une part, ces notions sont un viatique pour la *realness* fortement revendiquée, et une clé d'accès à la légitimité qui est une conquête à conserver malgré les tentations liées au succès. Perdre les attributs liés à ces notions reviendrait, dès lors, à perdre cette légitimité, autrement dit, à se détacher de ce qui donne sens à la fonction de porte-parole, de représentant agréé par la rue (*mbéd mi*). D'autre part, la croyance en la constance n'est que le pendant d'une croyance en une vision statique de la construction identitaire de l'individu et de son groupe. C'est dû, en partie au moins, au fait que les publics ont des attentes qui prennent au pied de la lettre ces notions. De fait, selon les publics et les artistes, changer reviendrait pour les rappeurs à renier leurs principes de base et leur idéal de « défense des opprimés ». Le changement dans les thématiques ou les orientations artistiques n'est pas vu comme l'évolution normale d'un acteur social au contact d'expériences structurantes, mais plutôt comme un désengagement prouvant un manque de conviction et de *koolère* (loyauté).

Pour les rappeurs, dire « je n'ai pas changé » revient à affirmer que, bien qu'ils soient devenus célèbres et riches (ou non), ils continuent à « représenter », et à mener les mêmes combats à différentes échelles et selon des répertoires d'action amplifiés par cette célébrité. Se battre se décline aussi bien en prenant le *mic* pour asséner ses vérités qu'en participant à un panel ou une *lecture* mettant en vedette la société civile, que ce soit localement, ou internationalement.

En réalité, les artistes évoluent d'une manière ou d'une autre, et la constance ne peut être qu'une notion relative.

En somme dans les cas d'étude analysés, pour la plupart des artistes rappeurs, il s'agit de négocier des postures afin de conquérir des positions dans le jeu qui déborde largement le seul monde hip-hop ainsi que les frontières de l'État-nation en tant que territoire pertinent de délimitation d'un « imaginaire géographique » (Bhabha 2018 : 3) [42].

Keur Gui, Fou Malade ou, plus généralement, d'autres artistes comme Simon, Matador, Awadi, Canabasse, Elzo Jamdong ou Dip etc., apprennent tous de leurs voyages, et de leurs interactions virtuelles [43] et réelles, et ce, quelles que soient par ailleurs les dissemblances notables dans leurs profils, leurs orientations artistiques, dans la nature de ces contacts, leurs temporalités et leurs intensités.

## Conclusion

Dans cet article, j'ai insisté sur les constructions transculturelles et expressions identitaires des rappeurs. Mais, il s'agit de tout un écosystème de « mondes » (Becker 2008 : XXIV-XXV), d'un champ (Bourdieu 1992, 1984 : 113-120), voire des champs auxquels participent d'autres acteurs. Ces derniers contribuent, de manière significative, avec les rappeurs, à structurer ces mondes avec des effets de modelages réciproques. J'ai choisi d'identifier des cas qui, par leurs caractéristiques, pouvaient aider à mettre partiellement en lumière les linéaments très irrégulièrement dessinés d'identités kaléidoscopiques, placées dans des creusets transculturels de plasticité, et de mobilité qui leur impriment ce caractère pluriel.

Pour les artistes sur lesquels je me suis appuyé, il est non seulement question de promouvoir un engagement par un discours à portée performative, mais aussi de l'étendre à des actions concrètes et militantes. Les artistes étudiés cherchent à se forger une identité différentielle, ayant fonction de plus-value, face non seulement aux autres genres musicaux, notamment le mbalax [44] désigné comme « musique nationale », mais aussi face aux autres artistes hip-hop. En effet, sans que cela soit explicitement dit, il me semble que réapparaît ici cette omniprésence de la distinction. Cette dernière chemine au côté d'identifications plurielles à des communautés avec lesquelles ces artistes partagent des principes fondamentaux : les communautés globale, sénégalaise, kaolackoise, de Guédiawaye (communauté hip-hop et non-hip-hop), etc.

Dans cette perspective, ce qui m'a intéressé ici, était de questionner ces tensions telles qu'elles s'articulent autour des constructions et dynamiques identitaires et des pratiques en cours, à travers les tactiques adaptatives mobilisées par ces artistes. Ceux-ci, en effet, se meuvent dans des arènes dont les signifiants se présentent dans des cadres multiples (cultures locales, culture hip-hop), de niveaux (local, national, sous-régional, africain, global), de milieux (dans un concert *underground*, une émission de télévision, par exemple) et d'enjeux (politiques, économiques, de carrière...) à géométrie variable, et sous tensions ; ce qui donne lieu à des ajustements de la part de ces artistes.

Dans bien des cas, ces constructions se font dans des horizons temporels, culturels et de sens enchevêtrés. Il s'agit de combinaisons [45] que ces artistes tentent de mettre au service de leur « mission » du moins pour la tendance du mouvement hip-hop au Sénégal qui, en général, met l'accent sur l'engagement, que ce soit par les textes ou en allant plus loin à travers le militantisme de terrain. Compte tenu du caractère hétéroclite de ces identités, comme de l'existence de tendances contrastées à l'intérieur du hip-hop, il me semble que ces mondes hip-hop laissent peu de place à une conception uniformisante.

## Notes

- [1] Les termes *crew* et *posse* signifient « groupe ».
- [2] Le titre *Fou malade* est inclus dans le maxi *2 Gun Taan*.
- [3] Ils sont membres du Mouvement très connu « Y'en a Marre ». J'y reviendrai plus loin dans le texte.
- [4] Dans le rap *Galsen*, il existe des artistes et des tendances qui ne se réclament pas d'un engagement militant.
- [5] Les entretiens ont surtout été menés sur la base d'un lexique en wolof (mais avec beaucoup d'alternances linguistiques entre le wolof, le français et l'anglais, ainsi que des termes issus d'autres langues nationales comme le pulaar) que j'ai traduit. Toutefois, j'ai laissé tels quels les mots et expressions à caractère éémique à chaque fois que cela m'a semblé opportun.
- [6] C'est ainsi que les artistes présentent eux-mêmes la situation.
- [7] L'expression « Désaméricaniser le rap sénégalais » est inspirée de propos tenus par Fou Malade, lors de plusieurs de nos entretiens.
- [8] La question se pose aussi pour les concepts de « globalisation », d'« hybridité », etc.
- [9] Le *Dirty South* peut être considéré comme un pôle, un sous-genre du hip-hop qui s'est développé surtout à partir du Sud des États-Unis d'Amérique durant les années 1990. Dans la décennie suivante, il commence véritablement à s'internationaliser. La *Trap* est un courant qui s'est développé dans le sillage du *Dirty South*, dont il est l'une des émanations.
- [10] Le *taasu* est une sorte de poésie populaire musicalisée avec un texte souvent court, incisif, qui peut avoir un contenu assez explicite, en relation avec l'érotisme dans certains cas. L'on pourrait discuter des choix d'Audrey Dessertine dans la manière dont elle a écrit les termes en wolof. Toutefois, au-delà, son article donne une description assez typique du *taasu* en relation avec la danse (Dessertine 2010 : 98) et avec cet aspect érotique qui peut y être présent.
- [11] Dans le *bàkk*, qui est une performance oratoire, le lutteur proclame ses qualités, ses victoires, etc. comme le ferait un *MC (Master of Ceremony)*, entendu au sens de « rappeur ») dans un *egotrip*. L'*egotrip* est une forme d'autoglorification.
- [12] De nombreux travaux discutent de la « mondialisation-globalisation », en questionnant les formes, directions et intensités de ces connexions entre le local et le global (Chaubet 2018 : 63-104 ; Abélès 2008 ; Mattelart 2008 ; Warnier 2008 ; Inda et Rosaldo 2002 ; Mirza 2002 ; Assayag 1998). Mais, dans cet article précisément, l'objectif n'est pas de mettre l'accent sur ces débats au demeurant fort intéressants.



[13] Certaines recherches de Melville Herskovits sur « l'évolution culturelle de l'Afrique » (1960 : 124) et de Georges Balandier sur « les problèmes de l'anthropologie et de la sociologie politique » (2016 : 118-122) en relation avec « l'africanisme », me semblent intéressants à revisiter, dans le sens où ces travaux faisaient déjà état du caractère dynamique, souvent nié, des cultures africaines en contact entre elles et avec le monde dit occidental.

[14] Dans la suite du texte, le terme « adulte » renvoie, plus précisément, à ce sous-groupe (« adultes d'âge avancé ») qu'on distingue, assez généralement, des « jeunes adultes ». Les « jeunes » au Sénégal sont officiellement les individus qui sont dans la tranche d'âge des 15-35 ans. Mais même si administrativement, la jeunesse y est censée avoir comme borne supérieure l'âge de 35 ans, la caractérisation « jeune », sur le plan socioculturel, peut aller jusqu'à la quarantaine. La caractérisation ne se limite pas à l'âge civil et peut recouvrir, comme dans d'autres contextes culturels, d'autres variables telles que des statuts, des rôles, divers marqueurs sociaux (autonomie économique, résidentielle, etc.).

[15] Taaw va quitter le groupe sous les injonctions de sa mère peu convaincue par l'avenir du groupe. Dans les années 2000, le duo est de nouveau rejoint par un troisième membre, Mollah Morgun, avant que celui-ci ne quitte le groupe en 2009, lors d'une tournée en Espagne.

[16] Le *gangsta rap* est rangé, par simplification, dans la tendance dite dure (*hardcore*, mais le *hardcore* ne se réduit pas non plus au *gangsta rap*). Il se caractérise souvent par des *lyrics* (paroles de chanson) qui mettent en scène la violence de la rue sous différents angles (drogue, abus sexuels, violences policières...). Née aux États-Unis d'Amérique durant les années 1980, l'étiquette *gangsta* a commencé à être revendiquée par des artistes au Sénégal à partir des années 1990.

[17] Durant cette période, le groupe Keur Gui a continué à revendiquer son étiquette *gangsta* lors des spectacles et dans ses produits musicaux (« *Gangsta rap is back* » dans le titre *Time will tell* de l'album *Nos connes doléances* sorti en 2008).

[18] Assane Ndiaye observe une « parenté esthétique » entre l'album *Encyclopédie* de Keur Gui qui emprunterait à la « tradition orale nègre » certaines de ses caractéristiques telles que son « rythme binaire », et la « poésie noire » (2017 : 17, 21).

[19] Cette pratique, nommée *yaradal* (*yaradal* peut désigner « la femme qui perd son enfant », dans les conditions décrites, on parle aussi de *doomu yaradal*, i.e. « enfant de *yaradal* »), apparemment en recul, existe toujours.

[20] Thiat m'en a reparlé, lors d'un entretien en octobre 2020.

[21] Le terme *dëggëntan* désigne, en wolof, ce qui est « vrai », « authentique ». Le terme est repris dans le langage de la rue sous une forme exclamative pour accentuer le caractère véridique d'une affirmation. Voir le son *Dieureudieuf Why* du maxi *2 gun taan*. L'écriture « *2 Gun Taan* » est, ici, une sorte de transcription phonétique de *dëggëntan*.

[22] Sur ces aspects sociolinguistiques du rap au Sénégal, on peut se référer à des travaux comme ceux de Mamadou Dramé qui décrivent différentes raisons et formes (identitaires, politiques, etc.) qu'emprunte ce langage argotique (2010 : 119-185).

[23] En bref, il s'agit de publics constitués de personnes qui ne sont pas familières avec les univers hip-hop et qui mettent en avant le modèle de la retenue, de la discrétion.

[24] Niagass, un rappeur originaire de la ville de Saint-Louis, est un proche de Fou Malade.

[25] Comme faire l'amour. La vidéo comporte aussi des propos scatologiques relatifs au plaisir d'excréter...

[26] *Saï saï* est un terme assez générique qui désigne généralement quelqu'un qui abuse de votre confiance. Cela peut être un voleur, un dragueur manipulateur, un menteur, etc.

[27] La « transhumance politique » est une pratique très présente au Sénégal. Des leaders politiques, lorsque leurs partis perdent les élections, ont tendance à rallier le camp au pouvoir.

[28] Les paroles et les images qui les accompagnent font nettement allusion à Youssou Ndour, chanteur, ministre-conseiller et PDG de GFM (Groupe Futurs Médias) et Madiambal Diagne, journaliste et patron de presse (*Le Quotidien*), qui était précédemment assez critique à l'endroit du régime de Wade, mais qui semble désormais défendre systématiquement Macky Sall.

[29] La transhumance, les emprisonnements et les procès sélectifs par exemple.

[30] La critique de la « néocolonisation », et de la « Françafrique » plus souvent, avec ce qui est notamment considéré, par la majorité des commerçants détaillants et semi-grossistes au Sénégal, comme une « invasion » par la chaîne française de supermarchés Auchan.

[31] La question de l'authenticité est très présente dans le débat à l'intérieur du hip-hop, mais elle figure aussi dans des analyses académiques portant sur le hip-hop (Vito 2019 ; Osumare 2007 ; Perry 2004).

[32] Ceux qui sont définis comme « *Ñiy jalgati chartou hip-hop bi* », i.e. ceux qui trahiraient la « charte » du hip-hop.

[33] Sur cette capacité (nécessaire ?) de la musique à s'adapter, voir l'article de Mamadou Diawara (1996) sur les évolutions de la musique mande « à l'heure de la globalisation ».

[34] Pour Keur Gui Crew, c'est leur ville natale, Kaolack, incluse dans cet ensemble géographique hors de Dakar qu'ils appellent *Penku Side* (*Penku* signifie « l'Est », à l'opposé de Dakar qui est située sur la côte ouest du Sénégal, *side* signifie « côté »), qui est la ville de départ jusqu'au niveau ensuite du *worldwide*. Pour Fou Malade, c'est Guédiawaye qui est la base

à partir de laquelle ce qu'il appelle le *representing* monte vers des espaces élargis.

[35] Le *hip-hop head* est vu comme un « connaisseur » et un puriste du hip-hop.

[36] Le *bboy* désigne le danseur hip-hop. Auparavant, le terme avait une définition plus large.

[37] Pour reprendre le terme d'un organe de presse sénégalais.

[38] « Ce n'est pas fini », dans le sens de dire que « c'est toujours d'actualité », « c'est toujours présent », vol. 1 du double album *Encyclopédie* sorti en 2014.

[39] « Il [Macky Sall] a intérêt à travailler ou nous [les Sénégalais] le mettrons à la porte ».

[40] Comme sa participation à *Music and Social Change* à la New York University en 2013.

[41] Fou Malade a été intégré dans *Jaakarlo Bi* (Le « face-à-face »), un talk-show très populaire diffusé par la TFM.

[42] Même si je n'insiste pas sur cette idée dans cet article, je partage l'argument selon lequel on ne saurait réduire les espaces de productions de ces processus de constructions identitaires au seul angle géographique. Ces productions s'appuient en même temps sur des sphères d'interaction dématérialisée, des « non-lieux » tels que ceux évoqués par Raphaël Bessis et Marc Augé (2004) ou, plus exactement, des fusions d'échanges physiques et « virtuels ». Ceci dit, la dimension géographique trouve sa place, par exemple, à travers l'importance accordée, ordinairement, à la territorialité vue comme *input* et marqueur identitaires, dans le hip-hop.

[43] Via le numérique, très présent dans leurs activités.

[44] Le *mbalax* a été critiqué à plusieurs reprises dans des textes de rap. Les hip-hoppeurs le considèrent souvent comme une musique laudative, qui manquerait de sérieux. Mais, depuis quelques années, plusieurs *featurings* avec les *mbalaxmen* montrent que les rapports ont évolué (Niang 2013 : 578-579), quoiqu'il subsiste encore quelques résistances (exemple du récent *featuring* de Dip avec Bass Thioung, le titre [LNN](#) lancé en août 2019 qui a réveillé la controverse à propos du « *rap-mbalax* », un style qui mélange les musiques rap et *mbalax*).

[45] L'on pourrait rappeler le fait que la *trap*, telle qu'elle est pratiquée actuellement au Sénégal, illustre également ce mélange de références locales et globales.

## Bibliographie

ABÉLÈS Marc, 2008. *Anthropologie de la globalisation*. Paris, Payot.

APPERT Catherine M., 2018. *In Hip Hop Time. Music, Memory, and Social*

*Change in Urban Senegal*. New York, Oxford University Press.

ASSAYAG Jackie, 1998. « La culture comme fait social global ? Anthropologie et (post)modernité », *L'Homme*, 38 (148), p. 201-223.

AWONDO Patrick et MANGA Jean-Marcellin, 2016. « « Devenir rappeur engagé » : l'émergence controversée du rap dans l'espace public camerounais », *Politique africaine*, 1 (141), p. 123-145.

BALANDIER Georges, 2016. « Textes de Balandier dans la revue *Présence Africaine* », *Présence Africaine*, 2 (194), p. 11-123.

BECKER Howard S., 1985. *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*. Paris, Métailié.

BECKER Howard S., 2008. *Arts Worlds*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

BESSIS Raphaël et AUGÉ Marc, 2004. *Dialogue avec Marc Augé autour d'une anthropologie de la mondialisation*. Paris, L'Harmattan.

BHABHA Homi K., 2018. « Introduction. On Disciplines and Destinations », in SORENSEN Diana (ed.), *Territories and Trajectories. Cultures in Circulation*. Durham and London, Duke University Press, p. 1-12.

BOURDIEU Pierre, 1984. « Quelques propriétés des champs », in BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*. Paris, Minuit, p. 113-120.

BOURDIEU Pierre, 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil.

BRAUDEL Fernand, 1958. « Histoire et Sciences sociales : La longue durée », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 13 (4), p. 725-753.

BUREAU Marie-Christine et SHAPIRO Roberta, 2009. « Introduction "Et à part ça, vous faites quoi ?" », in BUREAU Marie-Christine, PERRENOUD Marc et SHAPIRO Roberta (dir.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Villeneuve D'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 17-31.

CHARRY Eric, 2012. « A Capsule History of African Rap », in CHARRY Eric (ed.), *Hip Hop Africa. New African Music in a Globalizing World*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, p. 1-25.

CHAUBET François, 2018. *La mondialisation culturelle*. Paris, PUF.

CLARK Msia Kibona, 2014. « The Role of New and Social Media in Tanzanian Hip-Hop Production », *Cahiers d'études africaines*, LIV (216), p. 1115-1136.

COPANS Jean, 2016. « Le diable est-il dans le local, le global ou le mondial ? L'anthropologie sociale entre tradition globalisante et nouveauté mondiale globale », *Terrains/Théories*, 5 (en ligne), <https://journals.openedition.org/teth/819> (page consultée le 19 septembre 2019).

DESSERTINE Audrey, 2010. « Une initiation diffuse à la sexualité. Le sabar des Wolof du Sénégal », *Civilisations*, 59 (1), p. 89-108.

DIAWARA Mamadou, 1996. « Le griot mande à l'heure de la globalisation », *Cahiers d'études africaines*, XXXVI (144), p. 591-612.

DIOP Abdoulaye B., 2012. *La famille wolof*. Paris, Karthala.

DRAMÉ Mamadou, 2010. *Analyse linguistique et sociolinguistique de l'argot contenu dans les textes de rap au Sénégal*. Iași, Casa Editoriala Demiurg.

FAYOLLE Vincent et MASSON-FLOCH Adeline, 2002. « Rap et politique », *Mots. Les langages du politique*, 3 (70), p. 79-99.

GLISSANT Edouard, 2007. *Mémoires des esclavages*. Paris, Gallimard/La Documentation française.

HERNANDEZ Francesc et MERCADE Francesc, 1989. « Identité et cycle de vie », *Enquête*, 5 (en ligne), <http://journals.openedition.org/enquete/101> (page consultée le 19 avril 2019).

HERSKOVITS Melville J., 1960. « Traditions et bouleversements de la culture en Afrique », *Présence Africaine*, 6-7 (XXXIV-XXXV), p. 124-131.

INDA Jonathan Xavier et ROSALDO Renato (eds.), 2002. *The anthropology of Globalization. A Reader*. Malden, Blackwell Publishers.

KIDULA Jean N., 2012. « The Local and Global in Kenyan Rap and Hip Hop Culture », in CHARRY Eric (ed.), *Hip Hop Africa. New African Music in a Globalizing World*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, p. 171-186.

MATTELART Tristan, 2008. « Pour une critique des théories de la mondialisation culturelle », *Questions de communication*, (1) 13, p. 269-287.

MIRZA Vincent, 2002. « Une ethnologie de la mondialisation est-elle possible ? », *Anthropologie et Sociétés*, 26 (1), p. 159-175.

MONGIN Olivier, 2011. « Vers une anthropologie de la mondialisation ? », *Esprit*, 8-9 (en ligne), <https://esprit.presse.fr/article/olivier-mongin/vers-une-anthropologie-de-la-mondialisation-introduction-36164> (page consultée le 7 mai 2019).

NDIAYE Assane, 2017. « Poésie africaine et rap : que révèle Encyclopédie de Keur Gui ? », *Revue du GRADIS*, 2, p. 17-34.

NIANG Abdoulaye, 2006. « Bboys : hip-hop culture in Dakar, Sénégal », in NILAN Pam et FEIXA Carles (eds.), *Global Youth ? Hybrid identities, plural worlds*. London/New York, Routledge, p. 167-185.

NIANG Abdoulaye, 2013. « Le mouvement hip-hop au Sénégal. Des marges à une légitimité sociale montante », in DIOP Momar-Coumba (dir.), *Le Sénégal sous Abdoulaye Wade. Le Sopi à l'épreuve du pouvoir*. Paris,

Karthala, p. 569-590.

NIANG Abdoulaye, 2018. « Rap et activisme : faire tourner la roue de l'histoire », *Mouvements*, 4 (96), p. 119-127.

OSUMARE Halifu, 2007. *The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop. Power Moves*. New York, Palgrave Macmillan.

PERRY Imani, 2004. *Prophets of the Hood. Politics and Poetics in Hip Hop*. Durham and London, Duke University Press.

SEEBODE Jochen, 2012. « Popular Music and Young Male Audiences in Contemporary Malawi », in CHARRY Eric (ed.), *Hip Hop Africa. New African Music in a Globalizing World*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, p. 234-257.

SSEWAKIRYANGA Richard, 1999. « Imaginer le monde chez soi. Les jeunes et la musique internationale en Ouganda », *Politique africaine*, 3 (75), p. 91-106.

SOW Ndiémé, 2017. « Encyclopédie de kër gi : entre récréation et re-création d'une identité linguistique », *Revue du GRADIS*, 2, p. 1-16.

TOURAINÉ Alain, 1965. *Sociologie de l'action. Essai sur la société industrielle*. Paris, Seuil.

VITO Christopher, 2019. *The Values of Independent Hip-Hop in the Post-Golden Era. Hip-Hop's Rebels*. Cham (Switzerland), Palgrave Macmillan.

WARNIER Jean-Pierre, 2008. *La mondialisation de la culture*. Paris, La Découverte.

## Discographie

Bat'Haillons Blin-D, 2003. Maxi *2 Gun Taan*, Djixi Productions.

Fou Malade, 2005. Maxi *Radio Kankan*, Whatawhat Arts.

Keur Gui Crew, 2014. Double album *Encyclopédie*, Penku Side Prod'Action.

Keur Gui Crew, 2008. Album *Nos connes doléances*, Optimiste Productions.

Keur Gui Crew, 2002. Maxi *Këene bougoul*, Sam Business Center.