Document generated on 07/01/2025 10:06 p.m.

Cahiers de recherche sociologique

Hip-hop, musique et Islam : le *rap prédicateur* au Sénégal
The preaching rap and islam in Senegal : a secular mediatization of religious communication ?
El rap predicativo en Senegal : ¿una mediatización secular de la comunicación religiosa ?

Abdoulaye Niang

Number 49, Winter 2010

Dilemmes hip-hop

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1001412ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1001412ar

See table of contents

Publisher(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (print)
1923-5771 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Niang, A. (2010). Hip-hop, musique et Islam : le *rap prédicateur* au Sénégal. *Cahiers de recherche sociologique*, (49), 63–94. https://doi.org/10.7202/1001412ar

Article abstract

The connection of the religious speech and rap music of the « MC preacher » is historically related to the process of formation of the hip-hop movement. This movement is embedded in an intercultural dynamic strongly impregnated with religiosity. The speech of Preaching Rap in Senegal, in the field of the religious communication, can be analyzed as :

- a transgression vis-à-vis orthodoxy, through the music and the media, via secular expression ;
- a « polynuclearization », the islamic message is no longer reserved exclusively to the islamologues ;
- « Polyplaces », the sacred places no longer have the monopoly concerning the communication of the sacred messages. In other words, religious expression is experienced in sacred places as well as in profane places ;

A strategy, the receptivity of the Senegalese public to religious reference is in relation with the marketing strategy of sacred messages.

But, this speech, this trend of the rap characterize also hybrid nature of a movement engaged socially, politically, and culturally ; situated in a midst of diffluent dynamisms, (involvement and business, local and global) whose arrangement constitutes one of its daily challenges.

Tous droits réservés © Athéna éditions, 2010

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Hip-hop, musique et Islam : le *rap prédicateur* au Sénégal

Abdoulaye Niang

> Toute la philosophie du Secteur H, c'est que le rap n'est pas un hasard sur terre ! Le fait que le rap soit venu, c'est que y a eu la main de Dieu dessus […]. Donc on a acquis une certaine connaissance religieuse qui nous a permis de nous retrouver encore et puis de former le groupe Secteur H surtout sur l'unicité de Dieu. C'est le concept du Secteur H ! Pour nous, on vient comme des intermédiaires, ceux qui ont la parole ! Au début, c'était avec des sabres, quoi, qu'on combattait, […] les sahaba du prophète [compagnons du Prophète]. Nous, on est venus, pas avec des sabres, mais avec le micro. Donc le sabre s'est transformé en micro ! C'est pas nous qui parlons en fait mais Dieu !
>
> Dr Mac, homme, 2000[1].

Une série de questions n'a cessé de se poser aux jeunes *bboys*[2] sénégalais engagés dans un vaste projet de redéfinition de leur place et de leurs cultures dans le processus décisionnel local. Parmi ces questions, certaines me semblent fondamentales. Comment adhérer aux normes et valeurs de

1. Dr Mac était un membre du groupe de rap « old school » Suñu Flavor et du cartel Secteur H, basé aux HLM de Dakar. Rappeur et journaliste pendant un temps au groupe multimédia Excaf Telecom Senegal, il a, par la suite, émigré.
2. L'expression *b-boy* (*b-girl* ou *fly-girl* pour les filles faiblement représentées dans le mouvement) utilisée quelquefois de manière restrictive pour désigner les danseurs hip-hop, est aussi comprise plus généralement comme une personne pratiquant ou fan du hip-hop, que cela concerne le MCing, les graffiti, le DJing… J'utiliserai souvent le terme générique *b-boy*. Les origines sémantiques de ce terme sont assez diverses (A. Niang, « Hip hop culture in Dakar, Sénégal », dans P. Nilan et C. Feixa (dir.) *Global youth ? Hybrid identities, plural worlds*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 167).

la société sénégalaise tout en souscrivant à l'idéal quasi libertaire du hip-hop ? Comment, en un mot, être sénégalais et hip-hop ? Si les interrogations ci-dessus sont présentes dès le début du mouvement au milieu des années 1980, au Sénégal, le processus de professionnalisation du hip-hop – encore loin d'être arrivé à un statut avancé – en a introduit de nouvelles.

Ainsi, en concevant de manière croissante le hip-hop comme un moyen d'insertion socioprofessionnelle, les *bboys* ont opéré une rupture avec une quasi-insouciance qui prévalait à propos des retombées financières de l'exercice de leur art. Quelle que soit la tendance du rap[3] aujourd'hui considérée, les thématiques adoptées, cette prise en compte, désormais, du rap comme métier, ne peut être éludée. Or, comment concilier le besoin de survie qui exige une inscription dans une logique de business et l'engagement militant qui nécessite une liberté de ton et de parole dans les thèmes qu'ils abordent ? Une des personnes interrogées, en 2008, sur les thèmes évoqués dans leurs textes, proposa une réponse qui résume assez bien la situation : « Nous parlons de tout. » « Parler de tout » semble peut-être exagéré, mais il demeure que la diversité thématique est relativement importante dans une musique qui se définit à juste titre comme une chronique du quotidien.

Néanmoins, parmi ces thèmes, certains dominent et occupent le devant de la scène en termes de fréquences d'apparition. Si, depuis ses origines, le rap sénégalais a été marqué par une prédilection sur des thèmes comme le hip-hop lui-même, la pauvreté, la politique, la débrouillardise des jeunes, etc., depuis quelques années, la religion est plus présente. Selon une de mes enquêtes effectuées en 2008-2009 auprès d'un échantillon de 175 rappeurs[4] basés à Dakar, elle fait partie des 10 thèmes les plus évoqués. On l'observe également dans les *lyrics* – des morceaux que je propose de désigner sous l'expression « rap prédicateur ». En plus des interrogations habituelles qui se posent au hip-hop, le développement du *rap prédicateur* en pose d'autres.

3. Le rap, que l'on confond souvent avec la culture hip-hop qui l'englobe, n'est que l'une des nombreuses branches du hip-hop qui comprend en outre les graffiti, la danse…

4. Ces 175 rappeurs sont répartis en 94 groupes tirés d'une base de sondage de 546 unités. La matrice de Burns et Grove associée à la technique des quotas a été utilisée avec la distinction des groupes selon la discographie (ceux qui ont un produit et ceux qui n'en ont pas), la localisation géographique (les groupes de Dakar et ceux de la banlieue), la composition en genre (les groupes unisexuels et les groupes mixtes), la contractualisation (les groupes qui ont signé un contrat avec un label de production et ceux qui n'en ont pas), etc. (A. Niang, « Intégration sociale et insertion socioprofessionnelle des jeunes *bboys* par le mouvement hip-hop à Dakar », Université Gaston Berger de Saint-Louis, Thèse de doctorat, 2010, p. 141-147 ; voir aussi, pour les relations hip-hop/religion, p. 251-263). Un article du même auteur dont ce texte est largement dérivé pose aussi dans une étude élargie au mbalax les rapports entre musique et religion (A. Niang, « Preaching Music and Islam in Senegal. Can the secular mediate the religious ? The case of rap and *mbalax* music », *African Communication Research*, vol. 2, n° 1, 2009, p. 61-84).

Quels sont les rapports entre l'Islam et le rap – et même plus globalement la musique – comme forme de diffusion de messages ? Cette question est essentielle en tant qu'elle informe sur les représentations sociales qui se font autour de cette tendance dans le rap au Sénégal[5], aussi bien de la part des *bboys* que du public[6]. Et elle pose directement la dimension normative (voir plus loin) de cette tendance.

Il peut paraître inopportun, voire osé, de mettre en relation la musique rap et la religion, étant entendu que ces deux concepts semblent appartenir à des champs mutuellement exclusifs pour l'orthodoxie religieuse telle que le manifestent les tendances salafistes. Pourtant, comme l'a bien exposé Alan Merriam, la musique n'est pas à dissocier de la religion. Elle a justement, parmi ses dix fonctions essentielles, celle qui est religieuse et institutionnelle[7]. Cette question rappelle à quel point les frontières entre sacré et profane peuvent être poreuses. La conjonction du sacré et du profane, leur enchevêtrement, méritent d'être amplement discutés. Ils sont à la source de représentations collectives et de modèles comportementaux concernant les rapports musique rap/Islam.

5. La population sénégalaise est composée en majorité de musulmans (à peu près 95 %).
6. Cet article s'appuie, en plus de recherches portant surtout sur le mouvement hip-hop, sur l'industrie musicale au Sénégal (rap et *mbalax*), sur une série d'entretiens en profondeur (A. Blanchet et A. Gotman, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Paris, Nathan, 1992 ; M. Grawitz, *Méthodes des sciences sociales*, Paris, Dalloz, 1993, p. 569-594) avec des MC, tous musulmans, suivant les principes classiques de l'échantillonnage en approche qualitative qui ont reposé sur la diversification interne (rappeurs sans confrérie, d'autres répartis dans diverses confréries que sont les tidjane, mouride, khadre ; rappeurs de la banlieue, rappeurs de Dakar ; « old school », « new school ») et la diversification externe (musiciens de *mbalax* ; femmes et hommes non membres de la communauté hip-hop des *bboys* ; adhérents de groupements religieux et non adhérents ; âgés de moins de 35 ans, et 35 ans et plus ; exerçant une activité liée à la religion comme la prédication ou l'animation de conférences religieuses, l'imamat ou d'autres types de profession). Pour ce qui est de la taille de l'échantillon, l'enquête s'est appuyée sur l'autre grand principe qu'est la saturation pour faire la jonction avec le premier (G. Guest, G., A. Bunch et L. Johnson, « How Many Interviews Are Enough ? : An Experiment with Data Saturation and Variability », *Field Methods*, vol. 18, n° 1, 2006, p. 60 ; M. L. Small, « "How many Cases do I Need ?" On Science and the Logic of Case Selection in Field-Based Research », *Ethnography*, vol. 10, n° 1, 2009, p. 25-28), avec une attention accordée aussi à la connaissance du terrain, au degré d'homogénéité des répondants telle qu'elle est définie par G. Guest, A. Bunce et L. Johnson (*op. cit.*, p. 74-76) inspirés également par Romney, Batchelder et Weller et la « consensus theory » (« Culture as Consensus : A theory of Culture and Informant Accuracy », *American Anthropologist*, n° 88, 2006, p. 313-338). Mais je n'ai pas utilisé certaines propositions d'alternatives contenues dans ces articles (*sequential interviewing, extended case method*, etc.) qui ne récusent cependant pas totalement les principes de saturation et de diversification. Les entrevues se sont déroulées à Dakar, essentiellement durant les mois d'août et septembre 2007. Des données complémentaires ont été recueillies par la suite durant l'année 2008. À ce jour, la collecte est toujours en cours. L'analyse de contenu (thématique, des cooccurrences) des *lyrics* et des entretiens sert d'outil de traitement. En outre, cet écrit s'inscrit dans la continuité de communications faites à Northwestern University (IL, USA) et à Abuja (Nigeria), en 2007 et 2008, et de « lectures » sur le thème, que j'ai animées à Rutgers University (New Jersey), en 2007.
7. A. P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Chicago, Northwestern University Press, 1978.

Le *rap prédicateur* présente un intérêt pour la compréhension de la société sénégalaise, plus spécialement auprès des jeunes, à plusieurs titres. D'abord, il met en scène la rencontre de deux dynamiques qui structurent cette société. Il y a, d'un côté, la montée d'une spiritualité comme recours et recentrage pour une frange importante de la jeunesse soumise à une forte crise identitaire. On observe, de l'autre côté, la forte adhésion à la culture hip-hop qui s'explique aussi largement par l'envie d'y trouver des réponses existentielles, des modèles et modes de vie qui seraient spécifiques aux jeunes.

Ce double recours fait suite à une crise de construction de la personne qui apparaît dans une série de ruptures que souligne Mbodj[8]. Selon lui, celle-ci se présente au triple niveau génético-éducatif (désorganisation des rites et seuils de passage de la jeunesse à l'adultéité), culturel (le processus interculturel enregistre des ratés qui débouche sur des « adultes-enfants » assez dépendants sur le plan de la résidence) et familial (la nucléarisation de la cellule familiale, d'où un effet négatif sur la socialisation). Ces ruptures sont bien observables. Néanmoins, les jeunes ne sont pas des réceptacles passifs dépourvus de toutes ressources, et qui seraient totalement conditionnés. Ils font, au contraire, preuve d'une co-construction de leur historicité en tant qu'acteurs, « coauteurs[9] » de leur avenir qui ne peut être compris qu'en sortant de certains clivages classiques et absolus tels que celui établi entre enfance, jeunesse et adultéité[10].

Ainsi, le *rap prédicateur* met en exergue le caractère hybride d'une jeunesse adepte d'un hip-hop tout aussi hybride qui se construit à la croisée du local et du global, en puisant à la fois dans ce qu'elle pense être la source d'une affirmation différentielle en termes de modèles (ceux du hip-hop), tout en étant des « Sénégalais authentiques » attachés à leur religion considérée dès lors comme une valeur intrinsèque. Le hip-hop représente ici, à certains égards, un extérieur réapprivoisé[11], tandis que l'Islam se rapporte à un intérieur réapproprié[12]. La rencontre entre les deux illustre la vocation et le

8. G. Mbodj, « Domaines et dimensions de la crise sociétale de la jeunesse », *Université Recherche et Développement*, n° 2, 1993, p. 37, 47.
9. L. Roulleau-Berger, « Pour une approche constructiviste de la socialisation des jeunes », dans M. Gauthier et J.-F. Guillaume (dir.), *Définir la jeunesse ? D'un bout à l'autre du monde*, Laval, PUL/les éditions de l'IQRC, 1999, p. 154.
10. I. Epstein, « Globalization and Youth : Evolving Understandings », *Comparative Education Review*, vol. 53, n° 2, 2009, p. 285.
11. Des MC sénégalais considèrent que le rap n'a fait que revenir chez lui, en faisant son entrée en Afrique qui en serait le berceau. Cette position est à nuancer.
12. Par contre, il est considéré que l'Islam, même s'il vient d'Arabie, est un « bien » universel qui n'appartient à aucune race ou peuple en particulier. Et il est tellement bien intégré quelquefois dans les imaginaires qu'on le considère comme un élément identitaire fondamentalement constitutif d'identités locales, et non une religion venue d'ailleurs.

caractère de « sujet » du jeune Sénégalais qui se construit comme un citoyen du monde, en essayant d'éviter le double écueil du communautarisme et de l'adhésion purement extrinsèque à un projet monde qui écraserait son identité[13].

Après avoir exposé la grille d'analyse, défini les concepts clés et présenté le rap par rapport à ses liens historiques avec le religieux, je m'intéresserai à la cohabitation controversée entre Islam et musique, avant d'entamer une réflexion sur les formes prises par la sécularisation du sacré en matière de rap. Je me pencherai parallèlement sur le schéma communicationnel, pour comprendre les représentations et les pratiques des Sénégalais en termes de diffusion et de réception du message islamique par le rap qui est un médium inhabituel. Je terminerai en abordant les possibilités d'instrumentalisation de l'attachement à un marabout à des fins de marketing musical, et les questions du face à face entre le business et l'engagement du rap.

Cadre analytique et grille d'analyse

Cadre analytique

Questionner le *rap prédicateur* ne saurait se faire sans s'intéresser aux rapports entre le sacré et le profane ? Émile Durkheim, référence importante en matière de sociologie de la religion, concevait le sacré comme une variable à part qui « ne se définit que par son opposition avec le profane. Cette opposition est, en effet, d'un genre tout particulier, elle est absolue et telle qu'aucune autre ne peut lui être comparée[14] ». Cependant, le sacré est ambivalent : synonyme d'absolu, de non discutable, de transcendance, d'irréfragable, il est aussi conçu comme source de salut et de succès[15]. Le sacré n'est pas le fait religieux *stricto sensu*, il est une qualité applicable dans des domaines autres que religieux, comme le social.

Mais tel quel, bien qu'utile, le modèle durkheimien ne peut saisir de façon idoine la dualité continue de ces deux sphères dans le contexte sénégalais. Durkheim reconnaît plus ou moins cette dualité en fait, mais il introduit entre les deux une disjonction, une discontinuité, dans une conception fonctionnaliste. Ce qui fait que son modèle, bien qu'intéressant, est à revoir pour être plus applicable de façon pertinente. La vraie discontinuité n'est pas celle qu'il met en exergue à mon sens. Elle serait plutôt à rechercher dans les moments, les manifestations, les intensités des états de la foi qui se nourris-

13. A. Touraine, *Pourrons-nous vivre ensemble ? Égaux et différents*, Paris, Fayard, 1997, p. 79.
14. E. Durkheim, « Cours sur les origines de la vie religieuse », dans *Les Classiques des sciences sociales*, Chicoutimi, édition électronique, 1907, p. 7.
15. R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 24-25.

sent du sacré et du profane, qui peuvent s'affaiblir ou se renforcer. Et cette caractéristique de la foi n'est pas à caractère statique, elle est réversible, elle est susceptible d'évolutions. Elle est dans une dynamique, « situationnelle » aux regards d'une vision pragmatique qu'émet une large frange des jeunes[16], mais aussi de moins jeunes[17].

Même si elles vont à l'encontre de cette hypothèse forte sur la nature « inaliénante » de la « vraie foi » qui s'opposerait à celle des « faux croyants[18] », de telles manifestations d'incertitude dans le champ du religieux peuvent se comprendre. Mais elles ne cessent de se heurter à la vision idéale de la foi dans laquelle le pur, la certitude, la constance sont les types de valeurs acceptées. Et celles-ci s'étayent sur une base sacrée qui ne se négocie pas. Le « jeu de négations » qui serait possible et présent dans le sacré religieux, et qu'évoquent des penseurs de la religion comme Piette, est une tentative d'intégration de cet impur récusé dans le champ du religieux et du sacré[19].

À ce propos, la perspective « mixte[20] » et « systémique[21] », bâtie à partir de « l'interrelation et de l'interpénétration » du sacré et du profane, répond mieux à l'orientation de la présente réflexion. En prenant l'exemple du Sénégal, il s'agit bien de faire ressortir cette congruence entre ces deux éléments. Et, comme le dit Odon Vallet, « la religion, c'est quelque chose qui, avec scrupule parfois, oblige à ne rien omettre dans le choix et la direction de sa vie[22] ». Cette affirmation reste plus que jamais de rigueur dans le cas de l'Islam qui est défini comme un système complet de vie incluant à la fois des activités rituelles comme d'autres types d'activités, en l'occurrence celles qui touchent à la quotidienneté d'une communauté humaine (vie politique, sociale, culturelle, économique…) et qu'on range habituellement dans le profane, à titre exclusif.

16. A. Masquelier, « "Negotiating Futures : Islam, Youth, and the State in Niger », dans B. Soares et R. Otayek (dir.), *Islam and Muslim Politics in Africa*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 251-252.
17. B. Soares et R. Otayek, « Introduction : Islam and Muslim Politics in Africa », dans *ibid.*, p. 1-24.
18. Les variations possibles de la foi ne sont pas tout à fait récusées. C'est sur leur possibilité que se fondent les actions consistant à ramener celui qui serait égaré. Mais leur « normalité » n'est pas vraiment toujours reconnue.
19. A. Piette, « Et si la religion était un jeu de négations ! », *Ethnographiques*, n° 4, 2003, p. 1-20.
20. Ce modèle associe le Systémisme, la Complexité, d'Edgar Morin, Henri Atlan… et les théories socio-anthropologiques du fait religieux avec Émile Durkheim et Anthony Francis Clarke Wallace.
21. J.-J. Dubois, « Système et socio-anthropologie religieuse : essai », 2006. En ligne [www.unites.uqam.ca/religiologiques/no2/dubois.pdf] (accès le 31 mars 2006).
22. O. Vallet, « Les religions : coexistence pacifique ou affrontement ? », *Conférence UTLS*, Paris, UTLS/CERIMES, 2006.

À d'autres égards, dans une approche biomusicologique, la musique et la danse ont même pu être considérées comme un ensemble exprimant la spécificité de l'être humain[23], et qui seraient dès lors inévitables.

Au final, la disjonction entre le profane et le sacré ne peut être absolue dans le cadre du Sénégal où il est noté des intrusions de l'un dans l'autre[24]. La configuration variable de ces deux éléments consubstantiellement liés ne saurait donc être établie en dehors de la considération des contextes changeants et des parts de détermination des acteurs clés dans chaque cas respectif.

Malgré cette portée duale du sacré et du profane, qui pourrait laisser supposer une plus grande acceptation de champs connexes au champ religieux, l'observation de la société sénégalaise, qui n'échappe pas à ce schéma du couplage, fait voir la subsistance d'une certaine méfiance par rapport au profane.

Mais, actuellement, la société sénégalaise vit une crise sociétale qui est aussi unanimement constatée qu'elle est diversement appréciée. Et, certains musiciens du rap comme du *mbalax*, à l'instar d'autres acteurs sociaux, ont placé la source des solutions dans le domaine religieux, et aussi à partir de leur champ d'activité, la musique. Il s'agit en l'occurrence de deux genres musicaux, le *mbalax*[25] et le rap dont j'ai étudié les interconnexions avec la religion. Cependant, dans ce texte, à titre illustratif, je ne retiendrai que le rap que j'ai qualifié de « prédicateur », à la fois pour sa pertinence, ses liens avec la religion, et pour sa place montante, présentement, dans le champ de la musique sénégalaise. Mais quel que soit le genre musical considéré, l'utilisation de la musique pour faire face à la crise multiforme (sociétale, économique, etc.) est une option discutée qui fait voir des positions diverses, entre les musiciens tout comme en dehors de leur communauté. Toutefois, la reconnaissance à l'unanimité de l'existence d'une anomie sociale est utilisée comme source de légitimation par le *rap prédicateur* et ses tenants. Sans

23. E. H. Hagen et G. A. Bryant, « Music and Dance as a Coalition Signaling System », *Human Nature*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 21-51.

24. Ce n'est pas quelque chose qui est propre au champ de la musique, on retrouve de telles pratiques par exemple dans l'espace universitaire où une soutenance peut se clore sur des chants religieux, une copie de contrôle continu (fait beaucoup plus rare mais déjà constaté) contenir une inscription coranique, etc.

25. Le *mbalax* est une musique de type polyrythmique, pratiquée à l'origine surtout par l'ethnie wolof, qui constitue plus de 40 % de la population sénégalaise. Depuis le milieu des années 1950, les premiers groupes se sont constitués à une période où la musique afro-cubaine était prédominante (N. A. Benga, « Dakar et ses tempos. Significations et enjeux de la musique urbaine moderne (c.1960-années 1990) », dans M.-C. Diop (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, 2002, p. 293). Le premier festival mondial des arts nègres tenu à Dakar, en avril 1966, est le point de départ d'une nouvelle dynamique qui voit le *mbalax* impulser un changement avec l'introduction d'instruments dits « modernes » (guitares, claviers…) associés à des chants en wolof.

compter que certains musiciens estiment que dans tous les cas, la musique se doit d'être utile en ne se limitant pas au ludisme, surtout dans ce contexte de crise généralisée.

Le « retour » à la religion marque une « tactique » de l'acteur face aux agressions d'un « système[26] », d'un monde dont les apports possibles doivent faire l'objet d'une sélectivité. C'est en partie une opération de contre-acculturation[27], mais sans tomber dans l'extrême de l'enfermement communautaire. Le renouveau de la religion islamique dans des sociétés en crise, qui rend compte de nouvelles manières d'être musulmans (« new ways of being Muslims[28] »), a été souligné dans des recherches menées en Afrique ou ailleurs[29]. Un point de départ pertinent est donc la crise à laquelle différents acteurs (prédicateurs, rappeurs, etc.) tentent de répondre.

Grille d'analyse

Dans la démarche adoptée, j'essaye d'inscrire la compréhension des rapports entre Islam et musique prédicatrice, à travers le *rap prédicateur*, comme médiatisation séculière du religieux, dans une grille d'analyse combinant les niveaux des attitudes et des pratiques. C'est une grille que je tente de mettre en place en tant que dispositif théorique général pour comprendre les logiques d'action de l'*homo senegalensis*[30]. Ce dispositif toujours en cours d'élaboration, que je ne développe pas dans ce texte, s'appuie sur la combinaison de plusieurs dimensions. Il s'agit des dimensions :

- informative et communicationnelle : qui concerne la possession d'une information pour l'actant, et la manière de la recevoir par interaction ; comme savoir que le Coran se positionne de telle façon par rapport à la musique en générale, prédicatrice en particulier, et à la danse ; et la manière dont on accède à cette information (communication sur mesure, envahissante, docte, simple, etc.) ;

26. M. De Certeau, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. XLIV-XLVIII.
27. Un proverbe wolof très populaire dit : « Si tu ne sais plus où tu vas, retourne sur tes pas » (*so xamatul fo jëm, dellul fa nga jogge*). Dans cet esprit, l'Islam représente ce retour aux sources.
28. B. Soares, B. et R. Otayek, *op. cit.*, p. 17-19.
29. M. Shahabi, « Youth Subcultures in Post-revolution Iran », dans P. Nilan et C. Feixa (dir.), *Global Youth ? Hybrid Identities, Plural Worlds*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 111-129 ; P. Nilan, « The Reflexive Youth Culture of Devout Muslim Youth in Indonesia », dans P. Nilan et C. Feixa (dir.), *ibid.*, p. 91-110.
30. Je l'ai utilisée, de manière plus détaillée, dans l'étude de l'industrie musicale (A. Niang, « Aspects socioculturels de la construction du fait musical au Sénégal », dans S. Ndour (dir.), *L'industrie musicale au Sénégal : essai d'analyse*, Dakar, CODESRIA, 2008, p. 75-114). Le concept d'*homo senegalensis* renvoie juste à l'idéal-type du Sénégalais moyen.

– affective : elle se rapporte aux sentiments d'attirance ou d'aversion, sur la base de la perception émotionnelle que l'individu a du genre musical, de l'artiste qui le met en œuvre, etc. ; on peut être partisan du *rap prédicateur* parce qu'il est produit par tel rappeur ou groupe que l'on apprécie positivement, ou parce qu'on est sensible à la musique en tant que telle déjà ;

– normative : c'est l'exercice du contrôle social qui définit les paramètres de l'illégitimité ou de la légitimité de la pratique (faire du rap, en écouter, danser), et des conséquences de cette pratique (réprobation verbale, mise en quarantaine sociale, approbation, etc.) du point de vue des normes ; cette dimension définit les limites et les possibilités de déviance ou d'adhésion ;

– expérientielle : essentielle, cette dimension est le résultat de l'action vécue sur le plan personnel ou indirect, en se livrant à la pratique. Il peut s'agir du vécu direct (*dimension expérientielle personnelle*, comme le rappeur Bambino qui a fait l'objet de harcèlements après avoir critiqué un marabout) ou indirect (par un autre actant avec lequel celui qui vit la dimension expérientielle directe est en interaction, *i.e.* la *dimension expérientielle externe*, tel un autre rappeur qui éviterait désormais de s'opposer à ce guide politico-religieux après avoir été témoin de ces menaces, ou en avoir eu vent)[31] ; ces deux volets (personnel et indirect) de la dimension ont en général un effet cumulatif de renforcement mutuel ; leur consistance est variable selon les acteurs. Il serait par exemple ardu, voire illusoire, de convaincre Daddy Bibson qui est très attaché à la spiritualité dans la musique, que le *rap prédicateur* est à abandonner. Cet engagement renouvelé dans la répétition des mêmes pratiques peut finir par aboutir à une stabilisation dans les comportements, qui sera probablement renforcée s'il est suivi de légitimation sociale et de gratifications. Ce serait en effet un état d'adéquation entre croyances et pratiques ;

– conative : elle concerne la motivation à agir ou à ne pas agir (comme celui d'un croyant qui, convaincu que la musique est interdite par le Coran par exemple, ne s'y adonne pas, ne l'écoute pas). Cette dimension est en amont de l'action ;

31. Un *track* de Bambino, critiquant ouvertement le marabout Modou Kara Mbacké qui est aussi un leader politique (il dirige le Parti pour la vérité et le développement), a été retiré de la compilation *Politichien* en 2000. Son auteur a reçu des menaces de mort et sa famille l'a « exfiltré » en Angleterre, pour le soustraire à la colère des talibés.

– conséquentielle : elle rend compte de l'adéquation entre le discours, l'attitude et le comportement (un MC talibé de Baye Niasse qui prônerait la frugalité alors qu'il apparaîtrait toujours dans des voitures de luxe, tiendrait des propos injurieux dans sa musique alors qu'il dit être inspiré par l'Islam n'aurait pas une position conséquente et cela pourrait réduire conséquemment l'impact de son message).

Cette grille sert à informer sur l'une des bases fondamentales de l'analyse, et même si ces dimensions ne seront pas évoquées directement, elles n'en constituent pas moins une toile de fond de premier plan pour la discussion qui suit.

En résumé, il s'agit pour moi d'appréhender le phénomène social du *rap prédicateur* comme le résultat d'interactions de différents acteurs (prédicateurs classiques, rappeurs prédicateurs, public, etc.) qui se meuvent dans un système d'action ouvert et complexe qui permet des choix individuels et collectifs partiellement conditionnés par la socialisation, les règles religieuses, le contrôle social, et ainsi de suite.

Définition de concepts et présentation du rap

Prédication classique, musique religieuse et rap prédicateur

D'abord, je tiens à faire quelques clarifications préliminaires à propos des concepts utilisés et de l'acception que je leur donne dans cet article.

L'expression « prédication classique » se rapporte au prêche tel qu'il est fait par les islamologues à la radio, à la télévision, lors des conférences, etc. avec la seule parole et sans aucun instrument.

Quant à l'expression « musique religieuse », elle renvoie précisément à la musique produite par des artistes spécialisés dans des chansons confrériques[32], ou qui reprennent des versets du Coran ou des poèmes rédigés par des érudits, dans leur musique.

Par contre, par « musique prédicatrice », il faut comprendre la musique produite par les musiciens, et dont le contenu a un caractère religieux (rappels de principes islamiques, etc.). Cette dernière peut être « samplée[33] » ou jouée avec des instruments de différentes familles[34] : membranophones (*sabar*…),

32. Parmi les confréries présentes au Sénégal, on a les Khadre, les Mouride, les Tidiane…
33. Le « sample » est un échantillon sonore joué en boucle.
34. Selon la classification organologique de 1914 faite par Curt Sachs et Erich von Hornbostel. À noter tout de même que des membranophones (tablas, *xiin* des *baay fall* entre autres, les *baay fall* sont une branche des talibés mourides) sont utilisés dans des musiques religieuses (mais aussi dans certains *tracks* de rap, avec le Big Soul Klan de Bango, Cheeky Baye du *crew* Toumouranke de Malika…) et qu'avec le rap, la question est moins simple. En effet la classification Sachs/Horn-

cordophones (kora, *xalam*…), aérophones (flûte…), idiophones (balafon). Le *rap prédicateur*, émanation du genre musical global « rap », est donc à considérer comme une manifestation particulière de la musique prédicatrice.

Si on peut retrouver des similitudes au niveau des objectifs de ces trois plateformes de diffusion de principes islamiques, il subsistera quand même des différences en ce qui concerne les formes.

Rap, christianisme et Islam

Dans la musique rap, une des branches du mouvement hip-hop, cet ancrage religieux date des origines mêmes de la culture hip-hop. En effet, son histoire est parcourue de toutes parts par des mouvements d'obédience religieuse. Aussi bien le Rastafarisme que la philosophie de la *Nation of Islam* et du mouvement *Five percent*[35] sont des sortes de réinterprétations des exégèses sacrées de religions révélées qu'elles ont reformulées, selon une autre logique. Si dans le mouvement Rastafari promoteur d'un Rédempteur Noir (Haïlé Sélassié), il s'est agi de redéfinir les fondements d'une chrétienté[36] racialisée à l'avantage des Noirs, dans le cas de la *Nation of Islam* et du mouvement *Five percent* qui nous concernent plus particulièrement, le mythe originaire de la création de l'espèce humaine fait l'objet de retouches à caractère également racial. Et il existerait de plus un prophète noir car, selon Chuck D du groupe Public Enemy, « Farrakhan is a prophet[37]. » Mais si Louis Farrakhan est vu comme un prophète, le *MC* (*Master of Ceremony*), lui, peut être identifié à un prêcheur comme à un prophète quelquefois[38]. C'est ce qu'ont fait les rap-

bostel paraît assez appropriée pour les instruments acoustiques mais elle semble l'être moins pour les instruments électriques ou électroniques qui abondent aujourd'hui dans les boîtes à rythme, banques de sons auxquelles la programmation hip-hop – musique assistée par ordinateur très souvent – fait appel.

35. La NOI est une branche dissidente émanant de la *Nation of Islam*. La NOI a été créée en 1964.
36. Cette affirmation de la chrétienté est toujours présente dans le hip-hop américain (Y. Womack, « A Christmas Story », dans K. Jasper et Y. Womack (dir.), *Beats, Rhymes and life. What we love and hate about hip-hop*, New York, Harlem Moon, 2007, p. 130-147).
37. Public Enemy, « Bring the noise », dans *It takes a nation of millions to hold us back*, Def Jam, 1988. Certains rappeurs ou *posses* (*i.e.* groupes, les termes *crew*, combo… sont aussi utilisés) comme Rakim, Brand Nubian (le titre *Allah U Akbar* qui ouvre l'album *In God we trust* de Brand Nubian commence par l'appel du muezzin, le troisième *track*, *Meaning of the 5 %*, est très évocateur) étaient membres des *Five percent* ou d'autres mouvements islamiques. Une importante recherche a été effectuée par Felicia M. Miyakawa (*Five Percenter Rap. God Hop's Music, Message, an Black Muslim Mission*, Bloomington, Indiana University Press, 2005) sur ces aspects.
38. Dans le rap français également, cette spiritualité est notée avec par exemple le morceau « Avertisseurs de Lunatic (« Avertisseurs », dans *Mauvais œil*, 45scientific-Warner Music France, 2000) qui est un hymne à la foi musulmane (surtout le premier couplet d'Ali, ainsi que le refrain), l'identité musulmane bien affichée de Kery James, etc.

peurs du groupe sénégalais YatFu qui se sont définis comme « les prophètes du rap[39] ».

Les racines de ces contours identificatoires communs peuvent être recherchées dans la thèse d'une convergence interculturelle de l'Afrique et de sa diaspora dont certains traits culturels transcendent les frontières nationales et les continents[40]. Des décepteurs comme Esu-Elegbara, sous des appellations à faible variation (Eshu, Exú, Echu, Legba, Papa Legba, etc.), ont été retrouvés à la fois en Haïti, dans le candomblé brésilien et dans les mythologies fon et Yoruba en Afrique. À l'image du MC, l'une des principales qualités de ces divinités est leur force de persuasion, leur capacité à convaincre et à manipuler par le seul recours à leur intelligence et à leur habileté langagière.

Presque tous les personnages mythiques auxquels se réfèrent et s'identifient les *MC* (le *trickster*, le *pimp*, le *hustler*) ont cette qualité[41]. Au final, à l'instar du *trickster* positivé, pour le *MC*, l'arme reste la parole, une parole aux allures de prédication[42].

39. YatFu, « Yonentu rap bi », dans *Yonentu rap bi*, KSF distributions, 2000. On peut admettre que les MC réclament ici la qualité de pole position à partir du statut indiscutable de leader des autres hommes que les prophètes détiennent, mais l'on ne peut aussi occulter la nature religieuse de la référence. D'ailleurs, de manière plus explicite, Maxi Krezy mentionne cette assimilation dans l'introduction du clip de *Palanteeru walanteeru*.

40. P. Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 1993. Cependant, certaines conclusions de Gilroy (*ibid.*, p. 223) sont discutables. Il en est ainsi de celle qui postule une rupture définitive avec le passé (« The modern world represents a break with the past […] in the sense that […] survivals get irrevocably sundered from their origins »). Pour plus de détails, l'on peut se référer à l'intéressant travail d'Esiaba Irobi sur la diaspora, à travers son étude du carnaval au Nigéria (« Omabe Festival Drama »), dans les Caraïbes, etc. (E. Irobi, « What they came with. Carnival and the Persistence of African Performance Aesthetics in the Diaspora », *Journal of Black Studies*, vol. 37, n° 6, 2007, p. 896-897 ; A. Niang « Intégration sociale… », *op. cit.*, p. 21-23 ; 345-346).

41. E. Davis, « Tricksters at the Crossroads. West Africa's God of Messages, Sex and Deceit », 2002. En ligne [www.techgnosis.com/trickster.html] (accès le 24 octobre 2002) ; H. Gates, « A Myth of Origins : Esu-Elegbara and the Signifying Monkey », 2002. En ligne. [http://social.chass.ncsu.edu/wyrick/debclass/gates.htm] (accès le 03 novembre 2002).

42. Nombre de références dans le rap américain illustrent cette conception du MC prêcheur. Par exemple dans le clip « 5 boroughs », Rev. Run, en tenue religieuse, est placé devant une église et tient une bible qu'il feuillette. Dans le clip « The anthem », Pharoahe Monch, habillé d'une bure, l'air illuminé, monte au ciel. Dans ces exemples, la référence, évidemment, est chrétienne, tout comme dans le mouvement Rastafari déjà évoqué.
Dans le cas du rap sénégalais, les références religieuses directes ont été présentes et fréquentes depuis des années, avec Pee Froiss Muslims devenu Pee Froiss, Jah Soldiers, Bamba J Fall (Bamba étant utilisé pour parler du fondateur de la confrérie Mouride), Baye Fall Kandand (Baye Fall ou *baay fall* est aussi une catégorie Mouride), Leer Gui (signifie La lumière), Daddy Bibson et ses multiples titres dédiés à Baye Niasse (un guide religieux tidiane). Plus récemment, on retrouve les titres « L'Islam », « God is one » et « Bess pinth » (Le jour du jugement dernier) de Baïré J. Et le célèbre « Weurngeul » (Le cycle, ici celui décrivant la naissance à la mort) de Daara J en *featuring* avec la chanteuse malienne Rokia Traoré.

Le *rap prédicateur* n'est pas inédit, mais il n'était pas aussi remarquable durant les premiers moments de l'implantation du hip-hop au Sénégal.

Arrivé au milieu des années 1980, le hip-hop aujourd'hui est largement implanté, particulièrement à Dakar, la capitale. Il a été fortement rejeté à ses débuts par les adultes qui considéraient qu'il n'était qu'une imitation inintelligente et ridicule de l'Occident. Cette opposition n'est pas le propre du Sénégal. Elle a été notée en Tanzanie[43] et au Niger[44], entre autres. À l'instar de ces autres pays, le hip-hop est venu au Sénégal sous la forme d'une mode, la danse smurf, adoptée par les jeunes issus de la classe moyenne ou supérieure, étant les seuls à accéder essentiellement aux médias, aux produits du hip-hop venus de l'extérieur. Mais cette introduction a coïncidé avec les applications des programmes d'ajustement structurel initiés par la Banque mondiale et le Fonds monétaire international.

Après une période d'insouciance ponctuée par le côté imitateur, le contexte particulièrement difficile auquel s'ajoute une meilleure connaissance du potentiel du hip-hop ont mené à une réorientation du mouvement. Cela commence par la formation de posses de rap par d'anciens danseurs en majorité, à la fin des années 1980. Les premiers textes sont des reprises de *lyrics* américains et français. Il en est de même pour les instrumentaux qui sont récupérés des faces B d'albums français et américains. Ces instrumentaux sont vendus dans des marchés comme celui de Sandaga (au centre-ville de Dakar), sous forme de cassettes enregistrées. En quelques années d'intense consommation d'albums américains et français, les *bboys* locaux gagnent en maturité musicale et prêtent plus attention au contenu des textes, en même temps que le hip-hop gagne l'adhésion des jeunes issus des classes populaires, grâce à l'accessibilité de ses produits.

Ainsi, le mouvement, en s'inspirant de *crews* afrocentristes tels que Public Enemy, KRS One, Digable Planets, X-Clan, Jungle Brothers, commence à rapper sur ses propres textes et, plus tard, ses propres instrumentaux avec des studios comme Midi Music[45]. Le premier contrat avec une *major* est signé le 12 juillet 1994 par le Positive Black Soul, avec Island Records. Deux ans plus tard, le trio du Daara J fait de même avec Déclic Communication. Ce qui n'était qu'amateurisme se montre aux Sénégalais comme une possible

43. J. A. S. Casco, « The Language of the Young People : Rap, Urban Culture and Protest in Tanzania », *Journal of Asian and African Studies*, vol. 41, n° 3, 2006, p. 232.
44. A. Masquelier, *op. cit.*, p. 245 ; 248.
45. Sur les rapprochements entre ces groupes (dont certains comme Brand Nubian, Poor Righteous Teachers sont influencés par l'Islam) et la première génération de rappeurs sénégalais, l'on peut aussi se référer à R. Ware, « Youth, Gender and Islam : The Politics of Hip-Hop in Senegal », paper presented at the annual meeting of ASA, 2004.

accession à la réussite sociale. Le hip-hop s'en trouve en partie reconsidéré. L'audience accordée par le président de la république au PBS le 4 février 1997 renforce cette disposition d'esprit.

Pour les *bboys* également, à côté de ce qu'ils perçoivent et définissent comme une « mission », se ménage un espace d'insertion socioprofessionnelle. Celle-ci ira désormais de pair avec l'engagement social et politique. Les oppositions autour de l'orientation du mouvement ont atteint leur acmé vers la fin des années 1990 (à partir de 1998 particulièrement)[46]. Le hip-hop se présente selon diverses orientations. Les *bboys* sénégalais s'investissent dans un mouvement qui leur sert à la fois de cadre de reconstruction d'identités effritées par l'affaiblissement des instances socialisatrices, et de levier d'accès à l'insertion socioprofessionnelle[47]. Contrairement à ses débuts, le « mouve » suit désormais une dynamique de conciliation de la réalisation de soi dans un mouvement social[48], et de la tactique d'insertion d'acteurs, des jeunes, désorientés par les limites d'un étroit marché du travail. Le hip-hop au Sénégal est complexe, recélant des influences multiples. Il a connu une nette évolution.

Entre la sortie de *Boul fale*[49] marquant des débuts incertains, et celui de *Yagg bawul dara*[50], le hip-hop a, de fait, mûri au Sénégal. Gênants à leurs débuts, du fait du caractère iconoclaste de leur mouvement et de ses manifestations (*check down*, casquette renversée, *sneakers*, *baggy*, etc.) dans un environnement local « euphémisé », les *bboys* ont été perçus comme des imitateurs ridicules des Noirs américains, des complexés, des personnes déculturées.

Mais en pointant du doigt et explicitement – chose inédite dans une société de l'euphémisme et du *masla*[51] – des domaines aussi importants que sensibles tels que les problèmes politiques, la pauvreté, ce mouvement a fini par gagner le « respect » qu'il réclame, quoique ses modèles soient toujours soumis à discussion[52].

Se voulant une force propositionnelle, le hip-hop local, après un moment de flottement (fin des années 1980, début des années 1990), puis

46. Il s'agit de l'album « Ku weet xam sa bopp » (chacun connaît sa vraie valeur) du groupe Rap'Adio, un album très virulent contre à la fois le pouvoir politique, les inégalités sociales, les rappeurs qui ne parlent pas que de ces problèmes et qui évoquent des sujets « légers » comme l'amour.
47. A.Niang, « Intégration sociale… », *op. cit.*
48. A. Niang, « Étude interdisciplinaire du rap à Dakar à travers une approche de la complexité : entre mouvement social et groupe primaire », Saint-Louis et Leyde, UGB & ASC, Mémoire de Maîtrise, 2001.
49. PBS, *Boul fale*, Bruno Schaal, 1993.
50. 5Kiem Underground, *Yagg bawul dara*, 99 Records, 2009.
51. Globalement, le *masla* est un évitement des conflits, une attitude de négociation, très valorisé au Sénégal. Mais il est maintenant parfois critiqué. Voir aussi l'exposé d'Alissoutin sur la question (*Les défis du développement local au Sénégal*, Dakar, CODESRIA, 2008, p. 56).
52. A. Niang, « Hip-hop culture in Dakar, Sénégal », dans P. Nilan et C. Feixa (dir.), *op. cit.*, p. 182-183.

de consolidation (milieu des années 1990), et enfin de fort débat idéologique (fin des années 1990 et début des années 2000), s'est sensiblement orienté vers une professionnalisation timide mais réelle, approché par les politiciens et les ONG. Ainsi, « Nowadays, the Senegalese hip-hop movement […] grows considerably and becomes more professional. Politicians, the NGOs, et cetera, appeal to the *bboys* for diffusing their messages, for attracting people[53]. »

Dans ses différentes branches, aux tendances diverses (*hardcore*, *soft*, mixte) aux niveaux de développement inégaux, le hip-hop connaît un certain foisonnement[54] et rayonnement. Sur un imaginaire et une mythologie qui magnifient l'excellence du positionnement d'un hip-hop dont les acteurs disent être placés à la troisième place mondiale, derrière les États-Unis et la France, une génération tente de construire un mental de résistant à toute forme d'asservissement, et une affirmation de soi.

Ainsi, à côté du *DJing* (autre composante de la grande branche musicale du hip-hop), du *writing*, de la danse hip-hop…, le rap reste, à l'instar de ce qui se passe un peu partout dans le monde, la sous-branche prépondérante. Il est scandé dans plusieurs langues dont le wolof, l'anglais, le français souvent mélangés dans les mêmes *lyrics*. Le wolof, langue dominante du Sénégal, reste le plus utilisé. En outre, il faudrait rappeler que les *MC*s sénégalais n'ont pas été socialisés tout à fait dans le même cadre culturel que leurs homologues américains ou français qui leur fournissent certains modèles. Néanmoins, ils sont influencés par les linéaments de cet imaginaire vaticinateur du fait de l'interculturalité du mouvement hip-hop dans laquelle ils baignent présentement, en essayant de vivre selon un modèle identitaire alternatif mais aussi ancré dans les valeurs locales – y compris celles islamiques – qu'ils estiment positives. En un mot, tout en étant marqués et influencés par le hip-hop global, ils demeurent ancrés dans le local.

Le rap, au départ assez mimétique (textes en anglais et en français provenant de *MC*s américains et français repris) a trouvé ses marques par la suite. Très engagées, ses thématiques sont d'abord sociales, politiques, en somme revendicatives, critiquant directement et nommément des leaders politiques tels que le président de la République et les marabouts, mais aussi propo-

53. A. Niang « A Methodological Approach of Hip-Hop in Senegal : or How to "Catch the Move" with a Socio-Anthropological Perspective », Saint-Louis, 2009, non publié.

54. A. Niang, « La révolution par le bas : l'intrusion du mouvement hip-hop au Sénégal. Quand les jeunes donnent le la, pour qui sonne le glas ? », *Le Quotidien*, n° 1706, 2008, p. 9. La base de données que je constitue sur le hip-hop au Sénégal, depuis les années 1990, compte plus d'un millier d'entrées (MC, DJ, *writers*, danseurs, …). Elle recueille, entre autres, des informations sur le nom du groupe, son effectif, sa composition en genre, sa discographie (maquette, album…), sa localisation géographique, son statut professionnel (signature de contrat…).

sitionnelles (un autre projet de société est proposé). Il y a aussi ce qu'on a pu appeler le « rap pornographique », très critiqué, mais qui continue de se développer. Et, enfin, la montée d'une certaine spiritualité, qui n'a jamais été absente par ailleurs, se fait sentir[55]. Cette pluralité est relevée par un de nos interviewés qui constate :

> Parce que si on voit l'évolution de la musique rap, souvent il y a des thèmes prédominants à chaque époque. Au début, on avait les thèmes des talibés, le thème du sida, après finalement, on est arrivés à une période où il y a eu ce que certains ont fustigé en parlant de « rap pornographique ». C'est-à-dire que beaucoup de rappeurs ont commencé à utiliser un langage un peu obscène pour décrire des choses vraiment intimes qu'on n'avait pas l'habitude de voir. Peut-être qu'ils ont copié les Américains ou autres. Mais, à côté de cela, il y a d'autres rappeurs maintenant qui se sont peut-être dit pourquoi ne pas utiliser la religion ou bien la spiritualité (O.N., homme, 2007).

Cette position s'illustre dans les propos du *MC* M.D., membre du groupe Slam Revolution, pour lequel il est clair pour le rappeur comme pour n'importe quel croyant, « que pour toute chose, c'est Le Seigneur [Allah] qui dispose » (M.D., homme, 2005).

Cette affirmation pourrait tout aussi bien être celle d'un prédicateur.

En outre, dans « Adouna », le rappeur Thieuf fait un *featuring* avec un marabout, Seydina S. Sène. Ensemble, ils y critiquent l'attachement trop important aux délices de la vie terrestre et invitent à préparer la vie de l'au-delà. En somme, ce que devrait être le sens de la vie pour un musulman. Dans le clip, apparaissent aussi les membres du *dahira* de Thieuf, le *Maslakoul Houdda – Sobouwayou Ndioup* – à qui il le dédie d'ailleurs[56].

D'autres rappeurs manifestent cet ancrage religieux en manipulant, de plus, des symboles d'inspiration religieuse. C'est le cas du *crew* Pinal Gang qui utilise le concept 0114. Le chiffre 0 symbolise deux néants : le néant qui existait avant la création du monde et celui qui existera après l'Apocalypse, le chiffre 114 symbolise la sommation 1+1+4 = 6, qui traduit les 6 jours de création du monde, 114 représente en même temps les 114 sourates du Coran[57].

55. Il y a eu notamment un titre « Roof ko gueen » (pénètre-la) d'un collectif, le Dakar All Stars, composé de Keyti, Ass Malick, Gaston et Nix. Il a été indexé et qualifié de misogyne, surtout par des *b-girls* féministes comme Fatim dans le *track* « Intro » de la compilation *Moye Lolou,* vol. « Demb » (Wa BMG 2005), et DJ Coumbis dans la compilation censurée, *Brassard Rouge*.
56. Le *dahira* est une association religieuse de type confrérique. L'expression *sobouwayou ndioup* peut être comprise comme une « recherche de la droiture ». Ajoutons que de plus en plus de *bboys* manifestent leur appartenance à une confrérie.
57. D. Guèye, « Gangsta Kamilane », Dakar, non publié, 2006, p. 6.

De fait, il s'agit d'un modèle identitaire alternatif qui se construit dans un cadre pluriel alliant des influences extérieures et des principes locaux, tels la religion qui connaît un renouveau. Ainsi, comme nous l'avons déjà souligné, « this alternative model of identity is constructed within a pluralistic framework of hybridity, combining shaping principles of global hip-hop culture with bboys' traditional culture of origin, sometimes the new islamic revivalism[58]… ». Et une telle imbrication entre *rap prédicateur* et Islam apparaîtra dans les textes en conséquence.

Musique, *Rap prédicateur* et Islam : une cohabitation controversée

Dans une série d'entretiens faits avec des imams (mosquée de l'Université Gaston Berger, de Sacré-Cœur, etc.), des islamologues hommes et femmes, il ressort que trois conceptions aux niveaux de radicalisation régressive caractérisent les rapports entre la musique et l'Islam. L'entretien avec l'imam de l'université, membre de la communauté *Ibadou Arahmane* (assez critique à l'égard de ce qu'elle considère comme des déviances dans certaines manifestations confrériques), en donne un bon résumé[59].

Une première conception considère que la musique est interdite sous toutes ses formes. Pour celle-ci, « la musique est interdite, […] tout ce qui concerne la musique, vraiment tout, est interdit ». Cependant, les tenants de cette position, surtout des salafistes, « constituent une minorité ».

En deuxième lieu, d'autres érudits

> disent que certaines musiques – ils parlent de chanson plus précisément – sont permises, d'autres prohibées. Si c'est une chanson qui pousse l'individu à aimer davantage Allah, à aimer le Prophète, à aimer l'Islam, à adhérer à des valeurs positives, elle n'est pas interdite. Mais la chanson, quelle que soit son importance, son contenu, devient interdite lorsqu'elle est accompagnée d'un instrument.

La vision de ce sous-groupe est contestée par une troisième conception selon laquelle

> on ne peut pas dire que toutes les musiques sont interdites. […] Ceux qui affirment que la musique est interdite par l'islam évoquent des hadiths qui n'ont pas de degré d'authentification assez fondé pour étayer cette thèse. Les érudits les plus reconnus en matière de hadith considèrent que ces hadiths sont faibles, donc on ne saurait s'y baser pour rejeter toutes les musiques (I.H., homme, 2007).

58. A. Niang, « Hip-hop culture… », *op. cit.*, p. 176.
59. Sur ce genre d'oppositions à la fois religieuses et générationnelles, voir M. Janson, « The Battle of the Ages : Contests for Religious Authority in the Gambia », dans L. Herrera et A. Bayat (dir.), *Being Young and Muslim. New Cultural Politics in Global South and North*, New York, Oxford University Press, 2010, p. 95-111.

On retrouve ces trois conceptions parmi les gens interrogés[60]. Celle voulant que l'Islam accepte la musique même de manière conditionnelle, que cette musique soit *a capella* ou instrumentée, reste la dominante.

A.N., enseignant du Coran et de l'arabe, ne voit de fait aucune interdiction particulière si certaines règles sont respectées :

> L'Islam n'interdit pas totalement la musique. Même du temps du Prophète, bien que c'était juste des chants avec des tambourins, on en faisait aussi. Donc la musique ne date pas du tout d'aujourd'hui, même s'il y a une évolution avec les nouveaux instruments (A.N., homme, 2007).

L'essentiel serait donc de ne pas se laisser trop prendre par le ludisme qui affaiblirait la foi. En effet, selon A.D., marabout,

> on ne veut pas que le cœur soit ébranlé, accaparé par autre chose. Allah a dit qu'il ne pénètre pas un cœur déjà occupé par autre chose, et qu'il quitte un cœur lorsque autre chose l'y rejoint ; or les érudits sont conscients que les gens sont sensibles au plaisir (A.D., homme, 2007).

P.E.S. s'inscrit dans cette même perspective. Pour lui,

> l'Islam n'est pas contre le divertissement mais il veut que le divertissement soit sain. Donc la musique aussi peut être un divertissement mais [il doit être] un divertissement sain dans la mesure où elle donne des paroles, elle donne des messages, elle vient pour éduquer, elle vient pour conscientiser, elle vient pour sensibiliser. Donc là, ce serait un vecteur pour transmettre des messages, ça vient pour éduquer.

Par contre, poursuit-il plus loin,

> si c'est une musique qui diffuse des paroles indécentes, avec des danses indécentes, elle ne pourra jamais cohabiter avec la religion musulmane. Elle ne pourra aller avec aucune religion, du moins s'il s'agit d'une religion révélée. Parce que je sais même que le christianisme n'est pas d'accord avec certaines « dérives ». Moi, pour ma part, je pense qu'on peut allier les deux [musique et Islam]. Parce que la musique en tant que telle n'est pas interdite dans le Coran, mais on ne l'encourage pas. Ce qu'on veut éviter, c'est que l'individu soit à un niveau tel qu'il oublie Dieu (P.E.S., homme, 2007).

Donc, selon cette dernière lecture, l'Islam n'encourage pas trop la musique par souci de réserver l'énergie humaine à des pratiques plus valorisées religieusement, et de la protéger d'un détournement.

Pour E.S., musicien, il ne fait aucun doute que la musique participe à la conscientisation et qu'elle peut être un support à la parole divine qu'elle transmet aux croyants. Le développement de la musique prédicatrice serait ainsi une voie naturelle, car la musique est faite pour cela, et que c'est au musicien d'en être conscient. Selon lui donc :

60. Ces conceptions résument celles qui sont évoquées par Yussuf Qardawi (*Le licite et l'illicite en Islam*, Ziguinchor, Agence des musulmans d'Afrique, 1960).

> Bien sûr ! Ça dépend, ça dépend quoi ! Aussi de nous qui faisons la musique par rapport aux textes. [C'est à nous] d'essayer de faire des textes qui éveillent les gens, de leur faire des rappels. Parce que pour moi, c'est cela la musique ! Il faut essayer d'éveiller les gens, de leur faire des rappels sur ce qui est bien [pour l'Islam] (P.E.S., homme, 2007).

Par contre, certains Sénégalais affirment l'interdiction pure et simple de la musique par l'Islam. C'est le cas de K.D., selon laquelle,

> l'Islam a interdit la musique tout court parce qu'on dit que la musique est l'œuvre de Sheytan [Satan], et Sheytan est mauvais (K.D., femme, 2007).

O.N., jeune doctorant, talibé de Baye Niasse, affirme sensiblement la même chose car

> ce que le cheikh a dit sur cela [la musique], Baye Niass, c'est écrit noir sur blanc dans « Sariman ». « Sariman » est une poésie dans laquelle il relate les difficultés qu'il a eues à rencontrer pour accéder à Allah, pour l'amour du Prophète SAW. En même temps, il y donne des conseils pour les talibés qui veulent emprunter cette voie. Il dit qu'il faut fuir tout ce qui est mondain : c'est-à-dire qu'il faut éviter certains débats, il faut éviter les chanteurs profanes, ceux qui font la musique, il l'a écrit noir sur blanc ! Ceux qui utilisent […] je ne sais plus quel instrument, mais il a parlé d'un instrument uniquement pour matérialiser la musique ! […] Tout cela te retarde dans ton chemin pour accéder à Allah (O.N., homme, 2007).

On constate donc que c'est cette crainte de la déviance qui est au centre du débat. La musique est un obstacle potentiel pour accéder à la voie divine. Sans être forcément inhibitrice, elle est vue comme incitatrice à la déviance. Le rapport Islam/musique est ainsi très problématique et assez ambigu dans la société sénégalaise. De fait, la société sénégalaise se targue d'être une « société du rythme ». Certaines formes musicales qui y ont cours sont antérieures à l'implantation de l'Islam avec lequel elles ont continué à cohabiter. La musique est une pratique très présente, que ce soit sous forme religieuse ou prédicatrice. Cette forte visibilité et prégnance renforcent cette polarisation des craintes de déviance.

À la source de cette ambivalence, on peut évoquer au moins deux niveaux d'explication : le niveau des représentations sociales qui admet la difficile, voire l'impossible cohabitation du sacré et du profane ; et celui des pratiques sociales dont les modèles déviants viennent renforcer ces mêmes représentations. Parmi ces modèles, la danse[61] fait l'objet de la plus forte opposition.

Bien que prédicatrice en effet, cette musique souvent s'accompagne de gestes réactifs estimés indécents et non conformes à l'Islam[62]. C'est ce que souligne Y.N. :

61. M. Jousse, *L'anthropologie du geste,* Paris, Gallimard, 1974.
62. Dans le guide d'entretien semi-directif que j'effectuais, le point évoquant les rapports entre Islam et danse venait après celui sur les rapports entre Islam et musique *stricto sensu.* Mais j'ai remarqué

> La danse ? N'en parlons pas ! Parce que tu montres tes membres, ton corps, et l'Islam n'aime pas ce genre de choses. Parce que l'Islam, c'est du caché, et il est pour ce qui est discret. Surtout les filles qui, lorsqu'elles dansent, adoptent des positions indécentes, et font toutes sortes de choses [interdites], et tout ceci n'est pas normal ! Parce que si on te dit de cacher tes membres, tu dois tout cacher[63] ! (Y.N., femme, 2007).

Par contre Abdoulaye Ly, chercheur qui étudie la musique à travers l'oralité lawbé, tout à fait à contre-courant de la tendance, croit que l'érotisme des paroles des chansons et des danses serait une manifestation de la « condition d'homme libre[64] » des Lawbés[65]. Ceux-ci seraient remarquables par leur persistance « à résister à une société sénégalaise et musulmane qui […] est répressive[66] ». Cependant, une bonne partie des Sénégalais ne va pas dans ce sens. Ils peuvent être favorables, mais généralement sous condition.

Une autre frange voit effectivement dans ces gestes une source potentielle de désordre.

Le *rap prédicateur* : une sécularisation du sacré entre « polynucléarisation » et « polytopie »

Quelles sont les perceptions générales (même si elles ne sont pas toujours conformes à la réalité) qui se dégagent de la religion islamique et de la musique ? L'Islam, notamment dans ses manifestations soufies, est souvent perçu comme un dépassement de soi, une renonciation (sur cet aspect les avis des islamologues divergent), une capacité de retenue, une maîtrise de soi afin d'accéder à la véritable foi dans ses manifestations les plus pures, dans sa constance qui défierait les attaques des dures circonstances et du temps. Il est synonyme en résumé de l'Ordre, de la mesure, du sacré, de la discipline et de la rigueur.

Tout à fait à l'opposé de la musique, fut-elle prédicatrice, considérée avant tout, de manière générale, comme lieu de l'ego débridé, de la détente,

que très souvent, les interviewés anticipaient sur le deuxième point en critiquant la généralisation de l'indécence, dans la danse au Sénégal. Et c'est un aspect qui amène quelquefois à un rejet généralisé du *mbalax* notamment, plutôt que du rap proprement dit, même si ce dernier est de plus en plus incriminé en raison de certains clips.

63. Sur ce point, si le *mbalax* avait ravi souvent la vedette au hip-hop, de plus en plus, on observe chez ce dernier qui se « rattrape », le développement d'une tendance *bling bling* (en résumé le rap clinquant) aux clips très déshabillés, peuplés de jeunes filles aux tenues, postures et gestuelles provocantes.
64. A. Ly, « L'oralité paillarde des Lawbés : Islam, érotisme et répression sexuelle dans le Sénégal contemporain », Dakar, non publié, p. 6.
65. Habiles boisseliers, bûcherons, les Lawbés sont de grands voyageurs et sont réputés être très portés et savants sur l'érotisme.
66. A. Ly, *op. cit.*

de la libération des énergies pulsionnelles, du profane, des joies éphémères, toutes choses qui vont à l'encontre des précédentes. En un mot, on lui rattache volontiers le Désordre comme caractéristique fondamentale. Dans cette logique, il y aurait à la limite une sorte d'incohérence quant à la possibilité d'associer les deux.

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

Cette polynucléarisation du message islamique doit être analysée en rapport avec les exigences d'une communication réussie. Qu'est-ce qu'une bonne communication ? La communication est un échange d'informations et une intercompréhension entre deux individus ou deux groupes au moins. Elle requiert, même dans sa forme la plus élémentaire, un émetteur, un message qu'il faut décoder, un récepteur qui réussit à le décoder et fait un feedback. Mais ce schéma primitif est loin de rendre compte de toutes les implications de la communication. De fait, la forme de délivrance du message y tient également une place fondamentale.

En effet, de mes différents entretiens, et de l'observation simple, il est ressorti le constat suivant : les gens considèrent que le *rap prédicateur* est plus efficace en termes de sensibilisation que la prédication classique. Les Sénégalais ne se contentent pas de recevoir cette musique prédicatrice. Ils en font l'évaluation selon un principe de réflexivité d'autant plus apte à être pris en compte que les rappeurs, depuis qu'ils se professionnalisent, font plus attention aux feedbacks du « public ». Le chercheur même, du fait des interférences sémantiques qui affectent sa lecture de second degré qu'il appose sur celle du « public », n'est pas exempté de cette co-construction. Celle-ci est énoncée par le biais de la « question de la réception » et de « l'audience », comme le posent de nouvelles approches sur cette question[67]. Ici se construit une herméneutique de la réception des messages provenant du *rap prédicateur*, par l'auditeur, et qui est à comprendre selon une dynamique

67. P. Breton et S. Proulx, *L'explosion de la communication. Introduction aux théories et aux pratiques de la communication*, Paris, La Découverte, 2006, p. 244-249.

de la transmission médiate basée sur des « expressions chronotopiques » qui incluent fondamentalement le lieu et le moment du message[68]. Les messages sont contextualisés, en se basant sur des images et des références (figures héroïques, religieuses… locales) actualisées, sur le quotidien, le présent. C'est une transmission médiatique qui se fait sur la base d'une perspective du lieu et du temps, de façon à ce qu'elle soit décodable dans le langage du récepteur.

C'est en cela que le *rap prédicateur*, par cette mise à niveau et cette adaptation qui l'éloigne de l'érudition classique, trouve preneur dans une audience qui se retrouve plus volontiers dans la mise en perspective historico-temporelle locale, mais aussi dans la simplification et le caractère non extrême des consignes religieuses par ce médium assez inhabituel. Il n'est pas qu'une marchandise culturelle de plus dans une industrie culturelle capitaliste telle que l'analyse la théorie critique de l'École de Francfort[69]. Il met en jeu une alternative à la communication religieuse classique, comme il l'a fait face aux textes dithyrambiques d'une large partie du *mbalax* remplacés par des *lyrics* qui représentent la « voix des sans voix ». D'une prédication savante et intraitable, on passe à une autre modulée aux réalités présentes d'une pratique religieuse de plus en accommodante qu'on a pu nommer « Islam mondain[70] ».

Cette mue, qui est de plus en plus acceptée par le Sénégalais moyen, se pose pour diverses raisons. D'un côté, il apparaît que les individus semblent être plus réceptifs à un message décodable, sécularisé, dilué et plus accessible, tel que le délivre le *rap prédicateur*. C'est en cela que la musique prédicatrice se pose en général comme une médiatisation séculière entre le message islamique qui n'est plus exposé dans sa forme originale mais qui fait l'objet d'une reformulation et d'une intermédiation plus ou moins réussies. De plus, le manque de crédibilité et de reconnaissance sociale jadis attachées au métier de musicien connaît une évolution, ce qui concourt à une plus grande respectabilité de la musique[71]. Ainsi, un islamologue déclare-t-il que le rap :

> actuellement, est en train de faire un travail très important pour nous conscientiser. Parce qu'il y a eu tout un changement, le rap a changé d'aspect. […] Ils [les rappeurs] ramènent les gens sur la bonne voie (M.M., homme, 2007).

68. J. F. Côté, « La société de communication à la lumière de la sociologie de la culture : idéologie et transmission de sens », *Sociologie et Sociétés*, vol. 30, n° 1, 1998, p. 12.
69. A. Mattelart et M. Mattelart, *Histoire des théories de la communication*, Paris, La Découverte, 2002, p. 40-46.
70. B. Soares et F. Osella, *Islam, Politics, Anthropology*, Chichester, Wiley-Blackwell/JRAI, 2010, p. 12.
71. A. Niang, « Aspects socioculturels de la construction du fait musical au Sénégal », dans S. Ndour (dir.), *L'industrie musicale au Sénégal : essai d'analyse*, Dakar, CODESRIA, 2008, p. 102.

D'un autre côté, on constate, et c'est une remarque récurrente, que la manière dont le message est délivré par les prédicateurs classiques est de plus en plus critiquée. Jugée trop austère, voire hautaine dans certains cas, les enquêtés récusent ceux qui, selon eux, auraient dérogé à une règle capitale en stratégie communicationnelle : se mettre au niveau du vis-à-vis pour une compréhension mutuelle qui rend possible l'adhésion au discours. Une personne interrogée souligne que,

> les gens sont plus réceptifs par rapport au musicien pour la bonne et simple raison que ce n'est pas eux tous certes, [mais] d'habitude les musiciens sont plus souples, leurs paroles passent mieux parce qu'ils font passer par l'amusement, par la joie ce qu'ils essayent de te dire. Par contre les prédicateurs, Allah me pardonne, ce n'est pas tout le monde, mais certains d'entre eux semblent croire que les clés du Paradis ou de l'enfer leur appartiennent, à cause de la manière dont ils parlent (P.E.S., homme, 2007).

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

> Je préfère les messages par le biais de la musique parce qu'on a l'impression que les messages des prêches ciblent seulement un certain groupe d'individus. Les prêches, généralement, ils sont assez stricts et très rigoureux dans ce qu'ils te conseillent. Ils te font peur, te disent des choses qui ne passent pas bien. Tu préfères écouter ça… moi, je préfère écouter ça par la musique, tirer une leçon par moi-même que d'écouter un prêche qui est comme une menace. Voilà ! (Y.B., femme, 2007).

Cet aspect est souligné par un imam, ainsi que dans d'autres entretiens avec des non-religieux. Il apparaît à terme, même en observant aussi ce qui se passe dans les médias de masse, que les Sénégalais sont plus attentifs à la prédication lorsqu'elle met en jeu une bonne communication. De fait, en dehors même du *rap prédicateur*, les prédicateurs les plus appréciés aujourd'hui par le grand public sont des gens comme *Oustaz* Alioune Sall qui intervient à la radio, et qui est souvent cité comme prédicateur modèle. Celui-ci non seulement a une démarche très pédagogique parce qu'il actualise son discours en l'indexant à des situations connues et présentes, mais il représenterait en outre l'image d'une personne qui, bien que savante (« borom xamxam »), resterait une personne modeste, normale, qui aime ce qu'aiment les Sénégalais moyens, sans tomber dans les excès. L'on peut donner l'exemple d'une prière qu'il a l'habitude de faire après son prêche : Qu'Allah fasse que nous ayons de l'argent et de bonnes épouses[72] ! Par rapport à une bonne frange des prédicateurs classiques qui donnent l'impression de diaboliser la jouissance de biens et de plaisirs terrestres, c'est une démarche de rupture.

72. Au Sénégal, la polygamie est largement pratiquée.

Un marabout en donne une illustration :

> Il y a deux choses : l'âme et la chair. Cette chair appartient au monde vivant, elle consomme ce qu'il y a dans ce monde. Si l'âme s'en va à la mort, le corps retourne à la terre d'où il vient, comme le dit Allah. Le corps appartient au monde vivant, et celui qui vit sur terre est obligé de vivre avec ce qu'il y a sur cette terre ; or la musique est un élément de cette vie [on ne peut donc pas ignorer la musique] (A.D., homme, 2007).

En outre, la visibilité des supports communicationnels du *rap prédicateur* (clips, cassettes, *CD*s…) est plus tangible que celle de la musique religieuse ou de la prédication classique, même si ces dernières sont mieux exposées actuellement avec plus d'émissions dans les stations de télévision et de radio. Ce qu'on remarque, c'est qu'habituellement, elles atteignent une pointe d'exposition et de réceptivité maximales lors du mois de Ramadan[73]. P.N., vendeur de cassettes/*CD*s au marché Sandaga, le souligne :

> les cassettes de Coran sont celles qui sont les plus demandées, durant le mois de Ramadan mais une fois que c'est fini, les gars se concentrent plus sur la musique (P.N., homme, 2007).

En définitive, le public sénégalais, comme le reconnaît une islamologue connue, F.G., quoiqu'elle en donne une explication particulière – la plupart des Sénégalais ne seraient ouverts à un message que lorsque celui-ci est diffusé sous une forme distractive –, serait effectivement plus réceptif au message islamique diffusé par la musique rap prédicatrice.

Ce qui donne une justification et une force à la prédication musicale rapologique, c'est donc la crise des valeurs qui frappe la société sénégalaise d'une part et qui incite aux tentatives de résolution, et, d'autre part, la position qui veut que la portée et l'importance du message comptent bien plus que le type de support utilisé. Autrement dit, la priorité est donnée à l'utilité et à l'efficacité du message, que le support utilisé soit « classique » (prédication par les oulémas) ou musicale (prédication par les MC).

Les MC sont également conscients que l'accueil favorable fait à leurs productions par une bonne partie du public est un feu vert qui les conforte dans leurs positions. Et ils ne se privent certes pas de cette reconnaissance. Une reconnaissance qui va jusqu'à une certaine idolâtrie pour l'artiste lui-même.

La crise des modèles d'identification, la présence envahissante de la musique, la starisation extrême ou « starmania » ont fait de certains de ses

73. Une personne interrogée déclarait : « Le jeune rappeur met son message sur *beat*, le prédicateur attend que les gens coupent le jeûne, ou qu'ils aient faim [durant le Ramadan] – [sur un ton ironique] vous savez que quand les gens ont faim, ils pensent à Allah –, pour leur parler. » B.C., homme, 2007.

musiciens idéalisés des « divinités » d'un genre nouveau, qui sont plus écoutées que les prédicateurs classiques.

N'oublions pas que la sacralisation, comme on l'a déjà dit, n'est pas à confiner dans la sphère religieuse. Processus d'idéalisation qui gratifie une entité donnée de pouvoirs et d'attributs qui dépassent l'ordinaire, on l'observe dans de nouveaux lieux (le politique, l'artistique, etc.), selon un véritable processus de « désubstantialisation du sacré[74] ». Dans cette veine, Jean Baubérot rappelle l'urgence d'adopter une « démarche d'objectivation » pour dépasser les limites du « langage courant » qui « a toujours tendance à substantialiser[75] » l'immatériel.

L'autre aspect, qui concerne la « polytopie », obéit à une logique assez similaire de sécularisation. Dans ladite logique, l'on fait abstraction de la nature discutable du lieu (par exemple un podium, une boîte de nuit) en matière de religion, comme cela s'est fait avec le support musical, pour se concentrer sur l'objectif et le résultat (faire en sorte que les gens soient des musulmans pieux, les ramener à Allah).

Si le message passe bien, même à travers des lieux réprouvés par l'Islam, on peut s'en féliciter. Autrement dit, la fin justifierait les moyens.

Ses défenseurs évoquent, en se référant à la *sunna* même, la justification islamique d'aller rencontrer les égarés dans leurs lieux d'égarement pour les ramener sur le droit chemin. L'un d'eux, M.M., islamologue, me décrivit des Hezbollah à Lyon qui, la prière du soir terminée, s'en allaient dans des bars afin, après s'en être faits des amis, de récupérer les buveurs et de les faire revenir aux règles de l'Islam.

J'ajouterai que les Sénégalais d'aujourd'hui sont, généralement, d'un point de vue idéal-typique, des « Hommes pluriels » marqués par le cosmopolitisme, le multiculturalisme, l'interculturalité. Le musulman sénégalais baigne dans un environnement au sein duquel il serait illusoire de voir des valeurs purement islamiques. Régi par des lois à dominante laïque, adepte d'un mode de vie urbain imprégné de valeurs occidentales, il est certes musulman mais influencé par d'autres références socialisatrices qui modèlent sa personnalité :

> même nos chants religieux sont de la musique, peut-être que c'est une musique d'un autre genre, peut-être qu'elle n'a pas les mêmes orientations [que les autres musiques/rap, *mbalax*, reggae]. Mais tout son qui donne du plaisir à l'être humain est de la musique parce que c'est quoi la musique finalement ? C'est l'art

74. C. Rivière, *Socio-anthropologie des religions*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 23.
75. J. Baubérot, « Sécularisation, laïcité, laïcisation », conférence inaugurale au Colloque *L'Afrique des laïcités. État, Islam et démocratie au sud du Sahara*, Bamako, Publislam/ANR/AIRD/ISH, 2010, p. 1.

> de mettre des sons en harmonie afin qu'ils soient agréables à l'oreille. […] un Doudou Kenda Mbaye [interprète de chants tidiane] qui chante, c'est comme si cela me transportait ailleurs. C'est la même chose avec un Method Man [rappeur américain, membre du Wu-Tang Clan] qui chante, cela me touche, pareil pour un Youssou Ndour [chanteur de *world music*] ! Tout comme un imam qui récite bien le Coran [*tasjuit*], c'est de la musique ! (P.E.S., homme, 2007).

Le *rap prédicateur* comme stratégie de marketing face à l'idolatrie

Je l'ai déjà dit, la religion au Sénégal est un pilier identificatoire primaire. Référence vitale, elle se manifeste dans différents champs de la vie quotidienne, selon une forte intrication entre le sacré et le profane. Et il est difficile de tracer une ligne de démarcation entre les deux. Nombre de signes montrent cet attachement au *Seriñ* (marabout) un peu partout dans le pays.

Les *MC* se sont saisis de cette thématique et ont trouvé une oreille attentive. Certes, bien des productions se sont posées comme de véritables défis à la toute-puissance maraboutique[76]. Néanmoins, il est assez fréquent de voir des musiciens, rappeurs comme *mbalaxmen* (encore plus ces derniers), faire des hymnes à la gloire d'un marabout.

Soyons clair, ce qui précède ne signifie pas que chaque fois qu'un musicien chante un marabout, il est motivé par des objectifs mercantiles. Il peut aussi le faire comme un talibé convaincu de la valeur remarquable de son guide religieux. Et cela est loin d'être une exception. Tout autant, l'un n'excluant pas l'autre, il peut être motivé à la fois par cette conviction et l'objectif de faire de bonnes affaires, en profitant de l'attachement du public au même guide religieux. Le rap a donc ses produits spirituels, dont certains sont élaborés en l'honneur de chefs religieux[77].

Mais le rap s'est parallèlement distingué en critiquant sans ambages des pratiques de la communauté islamique sénégalaise, telles que les fêtes religieuses célébrées à des dates différentes, ou l'idolâtrie à l'endroit de guides religieux[78]. Le morceau « 100 commentaires » est sûrement le son le plus emblématique de cette tendance critique. Voici un extrait qui en dit long sur la crudité que peuvent prendre les *lyrics* :

> La communauté musulmane semble presque déjà éclatée, avec ses oppositions et ses membres refusant toute conciliation. Je me demande si finalement leur foi n'est pas qu'un manteau dont ils se drapent. Parce qu'aujourd'hui, c'est comme si tu n'avais pas la même perception d'Allah avec celui qui n'a pas le même mara-

76. Se référer à l'exemple de Bambino déjà souligné.
77. Par exemple « Soldaaru Baye yangok » (voici les soldats de Baye) de Daddy Bibson, Leer Gui qui a glorifié « Bamba ». La liste est longue.
78. Makhtar Le Cagoulard, « 101commentaires », dans *Senemafia*, Under Kamouf Records, 2009.

> bout que toi. Même ton propre ami ; [c'est aberrant] qu'il y ait deux *korité*, deux *tabaski*, et deux *tamkharit* ! […] Ils osent négliger Allah et la foi, alors qu'ils se feraient tuer pour leur confrérie. Il y a beaucoup, beaucoup de gens qui seront damnés et lorsqu'ils se feront punir, je peux jurer au nom d'Allah que ce sera à cause de leur marabout. […] Aies le courage d'accepter la damnation de ton marabout (quand on le bastonnera, on te bastonnera aussi) et là-bas [le monde de l'au-delà] il n'y aura ni intercession ni rémission[79].

Un autre morceau qui va dans le même sens affirme ainsi que : « L'Islam certes est Kumba amul ndey, les confréries étant Kumba am ndey[80]. »

De fait, au Sénégal, l'on ne peut parler de *rap prédicateur* ou de religion sans prendre en considération les confréries. L'observation de la scène musicale sénégalaise montre en effet l'usage presque systématique de la « fibre maraboutique » pour gagner l'adhésion du public que l'on sait sensible à ces référents. Souvent lors des concerts, l'on fait appel à cette formule magique : « Que celui qui croit en Serigne Touba lève les bras, que celui qui croit en Aladji Malick lève les bras[81]. » L'on ne dira pas : « Que celui qui croit en Dieu. »

Ce phénomène plus observable dans le *mbalax* l'est aussi dans le rap, à un moindre degré. C'est ce que je définis comme une stratégie de marketing basée sur l'idolâtrie et qui conforte les musiciens dans leurs choix de s'appuyer sur l'aura maraboutique pour tenir leur public, tant dans la vente de disques ou cassettes que dans les spectacles.

Mais ce faisant, le hip-hop se soumet à de nouvelles conditionnalités qui réduisent sa liberté d'expression légendaire. Dans un autre cadre plus général, il met aussi en branle, toujours selon cette logique de rentabilité ou de différenciation interne, de nouvelles tendances (*DK South*, *gangsta*, *bling bling*…) porteuses d'une ambiguïté difficile à gérer. En effet, la conciliation de l'engagement militant et de la recherche du succès commercial, que ce soit par le biais du *rap prédicateur* – au Sénégal particulièrement – ou du

79. I Iba et Makhtar Le Cagoulard, « 100 commentaires », dans *Dkill Rap*, Fitna Produktion, 1998. Notons que la *korité*, *tabaski* et *tamkharit* sont des fêtes religieuses (les deux premières, l'*aïd el fitr* et l'*aïd el kebir*, sont officielles, la troisième est considérée comme un *bid'a* (innovation qui va à l'encontre de la sunna) par une partie de la communauté islamique.

80. Keur Gui, « Liye raam », dans *Liye raam*, Origines SA, 2004. *L'Islam bi daal mooy Kumba amul ndey tarixa yi di Kumba am ndey* (Kilifeu du *posse* Keur Gui, un groupe de rap de la ville de Kaolack connu pour ses positions radicales). Kumba am ndey et Kumba amul ndey sont des demi-sœurs, personnages d'un célèbre conte sénégalais. Kumba amul ndey, textuellement « Kumba qui n'a pas de mère » subit des sévices de toutes sortes de la part de sa belle-mère surtout, sous les yeux d'un père faible et impuissant, dominé par sa femme tyrannique. Tandis que Kumba am ndey, littéralement « Kumba qui a une mère » fait l'objet de toutes les attentions. Dans cette parabole de Keur Gui, l'Islam serait l'orpheline, les confréries seraient la fille gâtée. Une manière de dire que les particularismes prendraient le pas sur ce qui devrait unir les musulmans.

81. Aladji Malick et Serigne Touba sont deux guides religieux dont les descendants actuels sont à la tête des deux principales confréries au Sénégal (Tidiane et Mouride).

bling bling, qui s'est d'abord posé aux États-Unis, en France, etc., se pose actuellement aux *bboys* sénégalais.

Cependant, un contre-mouvement, constitué en majorité de *bboys* qui n'ont pas fait acte d'allégeance à un marabout, développe un discours critique qui entend garder pour le rap sa liberté en ne ménageant aucune composante de la société sénégalaise, fut-elle maraboutique, politique ou autre. C'est dans cette tendance que se remarquent des textes qui clouent au pilori les alliances prédatrices des élites politico-religieuses qu'elle dénonce, comme le montre la jaquette de la cassette « Politichien[82] ».

Cette image donne une idée, avant même l'écoute des titres de la compilation, de la conspiration qui se noue au sommet, à travers une alliance des élites issues des communautés maraboutique et politique, en vue d'asservir le « peuple » sénégalais. Sur la jaquette, un personnage qui est assis sur un tapis de prières ayant la forme du Sénégal représente le marabout. Le tapis est jaune, symbole de l'abondance, ce qui est une manière de dire que le pays n'est pas pauvre en soi. Alors que le coin inférieur gauche est peint en rouge, couleur de sang, juste à l'emplacement de la Casamance, région qui connaît une insurrection armée depuis presque 30 ans. Juste à la droite du marabout, légèrement en arrière, à côté d'un livre qui représente le Coran, se trouve un couteau planté dans le Sénégal suggérant que le dépeçage (ou le partage du gâteau entre les élites) a déjà commencé. À côté, l'on peut voir deux grosses liasses de billets, ainsi qu'à 90 degrés sur sa droite, des lingots qui se déroulent jusque vers le fond. Ces lingots et billets sont le prix reçu, apparemment pour à la fois contrôler mystiquement et réellement ses talibés, c'est-à-dire le peuple sur lequel le marabout a un ascendant. Pendant que ce peuple, en révolte, est en arrière-plan, des billets de banque flottent, peut-être pour venir grossir les liasses du marabout ou du politicien ; ou pour montrer que le peuple s'entretue pour des miettes alors que le gros de la richesse est entre les mains du pouvoir politico-religieux[83].

Par ailleurs, le politicien, représenté avec une tête de chien, porte une mallette peut-être remplie de richesses et laisse derrière lui le désordre qu'il semble avoir créé. Le message, même s'il peut sembler assez codé, devient clair dès qu'on le lit à l'aune de la situation sociopolitique du Sénégal actuel.

Ainsi, tout comme le rap en général qui renferme des tendances internes et qui l'englobe, le *rap prédicateur* recèle des visions différentes à propos

82. A. Niang, « Le rap prédicateur et les nouvelles « voix » de l'Islam au Sénégal : une intrusion du laïc dans le religieux ou du religieux dans le laïc ? », communication au Colloque *L'Afrique des laïcités. État, Islam et démocratie au sud du Sahara*, Bamako, Publislam/ANR/AIRD/ISH, 2010, p. 6-7.

83. A. Niang, « Intégration sociale… », *op. cit.*, p. 224-225.

du traitement que le *MC* peut faire de la thématique religieuse : chanter les louanges d'un guide religieux (le *seriñ*) pour le rappeur disciple, ou l'attaquer lorsqu'il représente un prédateur pour le peuple, que ce marabout s'associe à un politicien ou pas[84], etc.

Mais dans tous les cas, le hip-hop reste un mouvement globalement engagé au Sénégal. Et le développement croissant d'un *rap prédicateur* s'inscrit dans cette même veine de conscientisation. Le glissement vers cette montée de la spiritualité n'est donc en rien incongru, surtout au regard de la nature du mouvement très moralisateur, et de l'importance du fait religieux incrusté dans les rapports sociaux dans ce pays.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le hip-hop est, pour les jeunes qui y adhèrent, un espace d'enracinement aux valeurs locales, d'affirmation différentielle et d'ancrage à une ouverture à l'autre, marquant par cette hybridité, leur volonté d'appartenance à une culture monde apprivoisée, qui n'annihilerait pas leurs attaches identitaires locales. Les jeunes *bboys* sénégalais s'évertuent à promouvoir les valeurs universelles du hip-hop comme culture tout en prônant leur africanité, leur « sénégalité » qui se donne à voir également dans une mise en exergue du fait religieux. Dans cette affirmation du soi et cette valorisation d'une localité ouverte, le slogan est devenu désormais « rap Jolof mo raw » (le rap sénégalais est premier). La démarche consiste à privilégier le « Galsen » (le Sénégal) tout en étant à l'écoute attentive des nouveautés dans la MAO (Musique assistée par ordinateur) ou du *chopped and screwed*[85] des États-Unis, des nouvelles variantes des techniques de phrasés, de *punch line*, de *next level*, etc.[86].

Mais c'est un exercice marqué du sceau de l'incertitude, qui n'aboutit pas toujours à une mixité interculturelle réussie. De même, la volonté d'en faire un métier pour s'insérer sur le plan socioprofessionnel limite la marge de manœuvre des *bboys* qui sont de plus en plus obligés d'intégrer les goûts du public. Problème classique dans le hip-hop depuis son entrée dans le monde du business, la conciliation de la délivrance d'un « message conscient » tout en profitant de retombées financières hante les MC sénégalais. Déchirés entre la quête de l'authenticité, du respect des pairs et des *heads* (fans inconditionnels de hip-hop), et les pressions d'un *business-plan*

84. Makhtar Le Cagoulard, *op. cit.*, 2009.
85. Inventé par DJ Screw, représentant du *Dirty South* (un sous-genre venu du Sud des États-Unis et dont l'origine est à lier aux *dancefloors*), décédé. Le *chopped and screwed* est un ralentissement des sons qui sont très souvent des remixes.
86. Le *punch line*, le *next level* sont des techniques de versification dans le rap. Exemple de *next level* par le MC sénégalais Maxi Krezy « une véritable ven*detta* pour qu'on pende *des tas* de chefs *d'État* ». Exemple de *punch line* par le groupe américain Das EFX, dans « Real hip hop » : « *fat* like *Joe* » pour faire référence au rappeur latino Fat Joe.

(s'il existe) conciliant pour s'intégrer dans une société en mutation au sein de laquelle les désargentés ont de moins en moins de place, les MC sénégalais n'en demeurent pas moins de nouveaux leaders d'opinion. En effet, ils sont en passe de faire transiter les jeunes – majorité démographique – d'un stade de minorité sociologique à celui d'acteurs écoutés dans une société à tendance relativement gérontocratique. Le hip-hop au Sénégal est pluriel, traversé par des courants, des tendances, mais il reste, à l'instar du mouvement hip-hop au Mali[87], au Burkina[88], au Niger[89], en Guinée[90], foncièrement engagé sur le plan politique[91], social et culturel.

Conclusion

L'existence d'une connexion entre sacré et profane par le biais du *rap prédicateur* en particulier, extensible au *mbalax*, a été constatée. Ces rapports entre la musique rap et l'Islam sont historiques, complexes et dynamiques. Ils donnent lieu à des appréciations mitigées ou enthousiastes selon les cas. La confrontation entre les données d'enquête de type qualitatif et les écrits sur le sujet a fait voir que les regards différents portés sur la relation Islam/musique rap semblent puiser leurs sources dans des interprétations différentes des références coraniques et des modèles religieux. Cette pluralité est une construction sociale qui se manifeste du pôle de la cohabitation à la stratégie de marketing, en faisant apparaître les tendances contradictoires de la sécularisation comme une constante.

Mais en tout état de cause, il me semble que le thème du *rap prédicateur* permet de questionner avec pertinence le rapport de plus en plus complexe que le croyant sénégalais (et même les autres croyants) peuvent entretenir avec une foi médiatisée par un pluralisme identitaire (culture hip-hop, cultures

87. Par exemple, l'on peut se référer à l'album « Rien ne va plus » de Tata Pound. G. Holder, (2010) « Les *Ançars* de la République. Entre serment de reconnaissance prophétique et serment d'obéissance califale, *bay'a* et citoyenneté au Mali », communication au Colloque *L'Afrique des laïcités. État, Islam et démocratie au sud du Sahara*, Bamako, Publislam/ANR/AIRD/ISH, 2010. Holder a présenté une étude du *bay'a* (engagement) avec l'association « Ansardine », dans laquelle il a évoqué une présence de *bboys* (rappeurs et *slameurs*), lors d'un colloque à Bamako en janvier 2010.
88. D. Künzler, « Hip Hop movements in Mali and Burkina Faso. The local Adaptation of a Global Culture », Paper presented at the XVI International Sociological Association World Congress of Sociology, Session 09 on *Civil Society, Marginalized Groups, and Social Movement in the Era of Globalization*, Durban, ISA, 2006.
89. A. Masquelier, « Kaidan Gaskiya : Hip-hop, Islam et vérité chez les jeunes du Niger », communication au Colloque *L'Afrique des laïcités…*, *op. cit.* ; A. Masquelier, « Negotiating Futures : Islam, Youth, and the State in Niger », dans B. Soares et R. Otayek (dir.), *op. cit.*, p. 243-262.
90. M. Dunn, *Ça va pas, mais ça va changer. Guinean hip hop : A Postcolonial History*, Master Thesis on International Development Studies, University of Amsterdam, 2006.
91. N. Abshir, *Confronting Invisibility : Youth & Hip Hop in Dakar*, The New School, Master of Arts in International Affairs, 2006.

locales, civilisation islamique, etc.) Mixées ainsi avec la rhétorique et la gestuelle hip-hop, ces pratiques et attitudes du mouvement hip-hop local se remodèlent selon une dynamique fortement hybride qui pose avec acuité et récurrence l'adéquation niée du fond (message) et de la forme (musique rap perçue comme une émanation de l'Amérique et de ses dérives) selon ses contempteurs.

Tel un boomerang relancé à l'infini, la question de l'intégration des valeurs et formes identitaires hybrides qui se pose au hip-hop sénégalais et à ses acteurs porteurs, les *bboys*, revient. Pourtant, elle pourrait être aussi adressée à cette autre frange de la société qui se dit plus authentiquement sénégalaise, à l'inverse de ce que seraient les acteurs directs du hip-hop local qu'ils jugent extravertis.

En définitive, au-delà des débats formels, cette question se pose globalement comme une réaffirmation des antinomies des mouvements de constructions identitaires, en œuvre dans une société sénégalaise fortement ébranlée par les incertitudes d'une modernité très « mouvante ». Ladite société est encombrée de son lourd fardeau de volonté d'ancrage (social, culturel…) jurant avec l'intrusion de valeurs et modèles externes quelquefois mal digérés, à des degrés divers, tant au-dedans qu'en dehors de la communauté hip-hop. Il s'y ajoute les effets d'un processus de professionnalisation qui amène à redéfinir le rapport que le *bboy* entretient avec son art devenu aussi métier.

Le désintéressement relatif du début cède la place à une dépendance plus grande du MC par rapport à l'audience hip-hop[92]. Ce qui n'enlève en rien (concernant les animateurs du mouvement) à leur volonté réaffirmée de « représenter » les leurs. Ce qui est remarquable avec le hip-hop, c'est qu'il mobilise un anticonformisme qui s'associe en quelque sorte à un autre conformisme ou, tout au moins, à une adhésion à des valeurs locales. Si, de fait, les *bboys* affirment leurs différences dans une contestation de la culture du *masla* (négociation en wolof) qui serait une des sources du mal sénégalais, mais aussi leur inscription dans le hip-hop universel, ils placent leur possible réussite sous le sceau d'une satisfaction de valeurs bien sénégalaises (réussir pour soutenir financièrement leurs familles, les rendre fières, etc.).

Le rap se place à la croisée de l'affirmation identitaire et de la participation à la marche du monde, il associe, non sans mal, la localité dans ses diverses manifestations et la globalité. Ainsi, ni les lectures de la totalisation ni leurs pendantes de la particularisation, ne sont appropriées à mon avis,

92. Voir aussi l'étude de Rapuano sur les musiciens de pub en Irlande et aux États-Unis qui pose le rapport problématique entre loisir et activité professionnelle. D. Rapuano, « Working at Fun : Conceptualizing Leisurework », *Current Sociology*, vol. 57, n° 5, 2009, p. 632-634.

pour décoder cette dynamique actuelle des identités du monde à voir comme une co-construction mobilisant des tendances à la fois de distinction et de généralisation, non pas sécables mais réunies dans une rencontre problématique à effets conjugués. Les dualités l'emportent ici sur les dualismes.

Le *rap prédicateur* est un lieu privilégié d'observation de cette identité-monde d'un *homo senegalensis* en devenir exposé à des ruptures dans une construction identitaire processuelle. Celle-ci rappelle que – pour utiliser une image triviale mais parlante – dans l'« hypermarché socioculturel du monde » que d'aucuns disent « néolibéralisé », face aux mêmes produits exposés, les consommateurs entrent avec les bras déjà chargés, et ressortent avec des paniers sélectifs aux contenus différents. Cela constitue autant de démentis pour ces lectures qui postulent une uniformisation socioculturelle ou, à l'inverse, un sectarisme qui serait la marque d'un isolement montant. À côté des processus de convergence de la mondialisation, subsistent toujours des spécificités rétroagissant sur les premiers, et vice-versa. Au-delà du *rap prédicateur*, et du hip-hop sénégalais ou africain globalement, c'est toute la culture hip-hop qui traduit cette complexité.