

LE RAP AU SENEGAL : LES PARADOXES D'UN SPLEEN¹

Boubacar Niane

UCAD/FASTEF – Dakar (Sénégal)

Nombre d'analystes et de chercheurs s'accordent à reconnaître l'échec relatif des politiques éducatives de beaucoup de pays africains. Qui plus est, le processus de globalisation est devenu bien visible dans des pays comme le Sénégal (Niane, 2009), avec notamment l'enseignement transfrontalier qui impose plus ou moins directement ou par segments transnationaux des modèles de gestion, des postures présentées comme les plus efficaces, 'nobles'. Certaines catégories socioculturelles, en particulier les plus démunies, demeurent largement exclues de ce processus. Du coup, on observe des phénomènes d'ennoblissement de nouvelles entités initiées par lesdits 'exclus' ou 'laissés pour compte'. C'est le cas d'acteurs de l'informel, d'étudiants qui trouvent de nouveaux espaces de sociabilité pour espérer conjurer leur spleen. Est-ce le cas des acteurs du mouvement 'rap' qui, d'une certaine manière semblent être passés, au Sénégal tout au moins, de la 'périphérie au centre' depuis quelques décennies ? Le cas échéant, ils pourraient être assimilés à des '*intellectuels populaires*' au sens où ceux-ci seraient producteurs / transmetteurs de nouveaux savoirs pouvant impacter peu ou prou plusieurs dynamiques socioculturelles. Dès lors, ils apparaîtraient comme des «relais de la critique sociale» (Maupeu, 2007). A ce propos, la Fondation Jacques Gueux de Belgique note que «*le rap, un des quatre éléments essentiels de la culture hip hop, le plus développé en Afrique, identifiable et accessible aux jeunes, leur permet de s'impliquer dans le débat sur les questions de société, de dénoncer les travers des régimes politiques, d'aborder des sujets tabous sans être forcément passés par l'université*» (Fondation Jacques Gueux, 2003). En tout état de cause,

¹ - Ce texte est une présentation de quelques notes préliminaires sur une recherche en cours et relative à la production des savoirs dans l'espace socioéducatif sénégalais.

être intellectuel, même 'populaire', requiert entre autres, une certaine distanciation, une objectivation de son discours pour pouvoir parler au peuple et en son nom comme semble le revendiquer Fada, membre du groupe sénégalais de Rap, 'Daara J', quand il fait siens des propos de Aimé Césaire, en affirmant : «*je suis la bouche de ceux qui n'ont point de bouche*» (Guèye, 2009).

Il s'agit ici moins de décrire ou d'analyser le Rap dans ses origines, ses formes verbales et non verbales, ses différents styles de texte, ses gestuelles, etc. comme plusieurs études ont tenté de le faire avec pertinence (cf. notamment Kimminich, 2001 ; Auzanneau & al, 2002 ; Ndao P.A., 2002 ; Dramé M., 2005 ; etc.), que d'essayer de repérer certains marqueurs identitaires du mouvement dont les premiers groupes apparurent au Sénégal vers 1988² (Guèye, 2009), ses invariants et mutations compte tenu d'une part des transformations sociopolitiques au Sénégal et d'autre part du processus de globalisation et de ses conséquences au niveau du pays³.

Ce qui permettrait entre autres, de pouvoir déceler i) d'éventuels paradoxes (réels ou apparents) socioculturels et sociopolitiques de ce mouvement émergent, ceci dans sa spécificité sénégalaise, ii) des similitudes avec des segments de l'élite intellectuelle sénégalaise dans les postures les plus essentielles de cette dernière, iii) des homologues avec des acteurs de l'informel, si ce ne sont des étudiants que l'on retrouve de plus en plus dans des associations identitaires, cherchant à compenser de ce

² - Michelle Auzanneau note que le mouvement, «*né aux États-Unis dans les années 1970* . . . (a été) *exporté vers la France puis, dans les années 1980, vers l'Afrique* ». (Auzanneau & al, 2002).

³ - Selon plusieurs estimations, il y aurait plus d'un millier de groupes de rap au Sénégal. Pour Babacar Guèye, ils seraient environ 5000 en 1999 (Guèye, 2009) tandis que Sylvie Clerfeuille indique simplement qu'il y avait «plus de 1000» pour la même période (Clerfeuille, 2008). Nous avons retenu un corpus incluant les ténors du Rap sénégalais et quelques autres groupes et individualités. Pour l'essentiel, les analyses ici présentées s'appuient largement sur des articles, déclarations et des entretiens mis en ligne sur le Web.

fait, un manque ou inventant un nouveau paradigme, face à leur 'mal-être' dans le campus universitaire.

Pour ce faire, l'on postule que le mouvement Rap peut être considéré comme un ensemble de réponses à un sentiment de frustration, de déficit de considération, qui en même temps, révélerait un sous-champ socioculturel fonctionnant avec des enjeux, des oppositions fortes, ou du moins des lignes de différenciation, des acteurs en concurrence et développant des stratégies spécifiques. Sous ce rapport, le texte analyse dans un premier mouvement, certaines grandes tendances socioéconomiques qui peuvent avoir surdéterminé le mouvement Rap ou tout au moins l'avoir influencé. Dans un deuxième temps, il s'agira de décrypter certaines caractéristiques de l'espace du Rap au Sénégal, notamment sa structuration, les postures qui y sont le plus privilégiées. Ce qui peut aider à mieux comprendre, dans un dernier temps, la place et le rôle du mouvement dans l'émergence et la consolidation de la démocratie citoyenne. C'est-à-dire apprécier si les rappeurs sont de véritables porte-parole (phénomène structurant) ou de simples amplificateurs d'un malaise social qu'ils extérioriseraient, plus qu'ils le modifieraient.

1. Renégocier des paradigmes

A n'en pas douter, l'espace sociopolitique et culturel sénégalais a enregistré depuis plusieurs décennies, notamment à partir des années 80, des mutations relativement profondes. Celles-ci ont été surdéterminées dans une large mesure par le phénomène d'amplification, de «synchronisation par temps de crise» (Bourdieu, 1984). En d'autres termes, il serait difficile de comprendre, d'apprécier l'émergence et le développement du mouvement Rap au Sénégal en faisant fi desdites mutations parmi lesquelles on peut retenir les événements dits de «février 88», le boom universitaire, la place de plus en plus importante du secteur de l'informel dans l'espace socioéconomique. Ces phénomènes semblent avoir un point commun : la disqualification, ou du moins la renégociation de l'Etat, notamment de

certaines de ses fonctions, ainsi que la redéfinition de l'espace public/privé. Sous ce rapport, l'exemple de l'enseignement supérieur est assez révélateur d'une tendance générale de restructuration qui, au lieu d'être un processus d'autonomisation, de redynamisation, semble plutôt dévoiler la coexistence 'conflictuelle' de plusieurs paradigmes et laisse transparaître du coup des signes et repères d'un éclatement ou du moins d'un déclassement.

1.1 L'irruption des jeunes sur la scène politique

Durant la campagne pour les élections présidentielles de février 1988, des jeunes prennent à partie et caillassent le convoi du candidat Abdou Diouf (président de la république en exercice) dans la ville de Thiès (située à 70 km de Dakar). Ce dernier réagit en qualifiant les auteurs de «jeunesse malsaine», manipulée par des partis de l'opposition. Cet incident qui pouvait être un épiphénomène en période de campagne (moment de libération de la parole, de l'expression dans l'imagerie populaire), prit alors une dimension nationale, et une vive polémique s'installa. Le candidat Diouf fut obligé de 'repréciser' sa pensée. Mais les jeunes venaient de faire une «irruption» marquante sur la scène politique⁴. Le phénomène avait des racines plus profondes, et les événements dits de Thiès devaient être compris comme un catalyseur, un accélérateur social. La situation découlait de l'accumulation de frustrations de jeunes scolarisés, mais aussi de ceux que l'exode rural avait amenés en ville avec un cortège de déceptions. En particulier, l'explosion universitaire des années 80 avait atteint son paroxysme avec le phénomène des 'maîtrisards' et ingénieurs chômeurs dont les diplômes dévalorisés ne permettaient plus d'accéder aux emplois espérés (cf. Niane, 1991). Entre autres conséquences sociopolitiques de ce «déferlement» prévisible mais qui avait pris de court même les partis politiques de

⁴ - Même si les jeunes, notamment les universitaires ont toujours été dans l'espace politique sénégalais (cf. A. Bathily, 1992), ils n'ont pas occupé la place qui sera la leur après 1988.

l'opposition, l'on peut retenir la reconsidération de la place des jeunes dans les organes dirigeants des partis, et l'option du pouvoir en place d'accorder une priorité forte aux problèmes de la jeunesse (cf. Sankharé, 1992). Il va sans dire qu'à partir de ce moment, les jeunes ont pris conscience de leur force, des positions prépondérantes qu'ils pouvaient occuper dans l'espace sociopolitique.

1.2 Sous-emploi des jeunes

Plus de deux décennies plus tard, l'on observe que malgré les déclarations d'intention des autorités publiques, la tendance générale du sous-emploi, de la mauvaise insertion des jeunes dans le monde du travail persiste. C'est ainsi par exemple que l'employabilité des diplômés de l'université publique en particulier demeure peu importante. Autrement dit, l'université ne fait pas suffisamment montre d'une pro-activité lui permettant de bien s'ajuster au nouvel environnement socioéconomique, de prendre en charge de manière conséquente les demandes socioéducatives de la communauté en général, de certaines catégories de populations en particulier (Niane et al, 2003). A ce propos, la Conférence régionale sur l'enseignement supérieur en Afrique (CRESA) organisée par le Bureau régional de l'UNESCO à Dakar note que pour le Sénégal *"seulement 40% des formés du supérieur, sortis du système éducatif en 2000, occupaient un emploi en 2001, 37% étaient en quête d'un emploi et 23% étaient inactifs au moment de l'enquête..."*. (CRESA, 2008 : 16). Il s'y ajoute que les taux d'admission, de réussite à l'université de Dakar notamment, restent encore relativement faibles. Ce qui explique dans une large mesure les crises cycliques, récurrentes et qui perturbent bien fortement l'espace universitaire dakarois (cf. notamment Bianchini, 2004). L'on observe aussi dans cet espace universitaire, la déliquescence ou du moins la relative disqualification des organisations syndicales traditionnelles d'étudiants qui ont pourtant joué un rôle assez prépondérant dans l'espace sociopolitique sénégalais, notamment à la fin des années 60 (Bathily, 1992). Ce relatif déclassement se fait au profit de

nouveaux regroupements identitaires fondés sur les valeurs d'entraide villageoise en particulier (Ly, 2003). Lesdits regroupements restructurent, non seulement l'espace des campus, mais aussi contribuent fortement à une nouvelle partition de l'espace sociopolitique.

1.3 Public / privé

Un autre indicateur de l'émergence du 'paradigme de l'indistinct' (ambivalence, ambiguïté, mouvement de balançoire entre public et privé) peut être trouvé dans la proportion de plus en plus importante d'établissements privés d'enseignement supérieur (EPES) dans l'espace de la formation et de l'emploi au Sénégal. En effet, le nombre et les effectifs desdits établissements ne cessent de croître depuis plus de quinze ans. Les effectifs sont passés de 25 auditeurs en 1992 pour une école, à environ 25000 étudiants actuellement pour plus d'une centaine d'établissements, sur un effectif total de 90000 inscrits dans l'enseignement supérieur. Ce qui est une *«nette percée dans l'espace de formation supérieure en profitant notamment de plusieurs handicaps de l'université publique, sans compter un nouvel environnement socioéconomique et culturel tendant à accorder une plus grande 'fides', une bonne réputation aux établissements privés»* (Niane, 2009a).

Au total, les éléments susmentionnés attestent bien que le 'spleen' des étudiants et élèves en particulier, des jeunes en général, est signe et repère d'un disfonctionnement du système d'éducation et de formation au Sénégal avec, entre autres conséquences, des 'investissements refuges' préfigurant d'un nouveau paradigme que serait l'informel comme stratégie de déviance, de rupture par rapport à l'Etat. Le secteur dit informel connaît un développement très notable au Sénégal. Il est en voie d'être une des composantes les plus importantes de la sphère socioéconomique du pays. Au demeurant, ses postures et valeurs essentielles sont de plus en plus adoptées ou en tout cas influencent les comportements et stratégies d'autres segments sociaux

classés jusque là dans le secteur formel, classique (Niane, 2009b). Et le développement du mouvement rap n'a pas manqué d'être peu ou prou surdéterminé par l'essor de l'informel.

2. Un espace ouvert / articulé / porteur ?

En établissant les limites de l'espace de définition de mouvement Rap au Sénégal, l'on peut certainement apprécier les effets que produiraient son indétermination ou sa trop forte porosité, pour ne pas dire fragilité. Ce qui revient à i) mesurer son degré d'autonomie en tant que mouvement local ou transnationalisé, ii) identifier les opportunités de valorisation ou de réhabilitation sociale qu'il offre, iii) les oppositions socioculturelles fortes structurant le mouvement.

2.1 Un mouvement transnational, 'sénégalisé'

Certes l'on peut s'accorder avec Eva Kimminich pour reconnaître que « *la culture hip-hop est à considérer comme une culture des marginaux, dans un sens aussi bien social que culturel et économique. Les rappeurs se déclarent chroniqueurs d'une réalité sociale spécifique, à savoir celle d'un non-conformisme totale étant résultat de leur altérité. Pour eux la culture hip-hop est un cadre pour l'articulation d'une expérience de vie marquée du sentiment d'être exclu ... le hip hop, sa philosophie et surtout son interaction verbale et non verbale compense aussi bien l'absence d'éducation que l'incompétence communicative* » (Kimminich, 2001). Cependant, il n'en demeure pas moins que l'espace des rappeurs sénégalais présente bien des traits d'un espace différencié mais homogénéisé. Comme pour les «rois éphémères des Start Up», (Savignac & Waser, 2003) ou les cadres des ONG, il y aurait comme une sorte de *ghettoïsation*⁵ avec des signes et repères distinctifs, mais aussi et surtout relativement contraignants pour des acteurs qui clament

⁵ - Nous essayons d'analyser ce phénomène dans la recherche susmentionnée (production des savoirs í) en ce qui concerne les cadres des ONG au Sénégal.

leur volonté de briser les tabous et interdits : « tropicaliser » un mouvement global, international avec ses exigences de normalisation, de communication, et qui en dernière instance peut bien permettre un reclassement social si ce n'est une thérapie personnelle et/ou d'un groupe. En d'autres termes, l'anti-modèle modélise assez fortement. Il devient comme un système contraignant mais efficace. Plusieurs indices tentent à le prouver pour le cas des rappeurs sénégalais.

Même si la musique rap a été 'sénégalisée' dans la mesure où des instruments traditionnels locaux comme la *kora* (harpe traditionnelle), le *tama* (tam-tam d'aisselle) ou le *djembe* (tam tam percussion), etc. ont été introduits (Anonyme, 2009), ou que la langue wolof (majoritairement parlée dans le pays) y est souvent utilisée, le mouvement demeure essentiellement transnationalisé au sens où ses fondamentaux relèvent d'un modèle relativement globalisé, et très fortement nord américain. En d'autres termes, l'usage combiné du Wolof, du Français et de l'Anglais demeure une forme d'internationalisation tout en apparaissant comme local, c'est-à-dire une sorte de mondialisation par le bas pour reprendre Alexandro Portes (Portes A (1999)).

Le groupe K-nibal de Grand Dakar (quartier populaire de Dakar) dans un titre intitulé '*Lifou K-na*' (anglais sénégalisé pour traduire 'American's Way of Life) dénonce la propension des jeunes, notamment les rappeurs à copier le modèle américain. Paradoxalement, eux-mêmes usent, dans leur dénonciation, la langue américaine. C'est là un difficile exercice de défense de la 'couleur locale'. Il s'y ajoute que pour une consécration internationale ou tout au moins une plus grande visibilité au plan national, il importe souvent de recourir à une des médiations de légitimation les plus usitées : se mesurer aux autres, échanger avec l'extérieur grâce aux festivals internationaux de rap ou aux '*battles*' (défis) internationaux.

2.2 Un art 'œcuménique'

De même, si on se réfère aux styles de musique sur lesquels le rappeur peut s'adosser pour exprimer son art, des divergences apparaissent. Le rap est-il ou doit-il être considéré comme un art total (global) ou est-il partiel, parcellaire ? Est-il une expression qui procède de l'individuel, du collectif, de l'universel ?

Quand Carlou D, rappeur habitant les Parcelles Assainies (banlieue de Dakar), dans une sorte de stratégie de reclassement social, revendique un œcuménisme musical en déclarant : *« je touche à tout, de la variété au hip-hop et maintenant jusqu'à l'opéra »* (AFP – Dakar, 2007) ou que Simon (PDG du Label 99pRoG) décide d'aller s'installer à Bordeaux (France) en 2002 et d'y expérimenter différents styles de Hip Hop... sans oublier le jazz, il y a des défenseurs de l'orthodoxie, des « gardiens du temple » comme par exemple le groupe K-nibal de Grand Dakar (quartier populaire de Dakar). Ce dernier groupe entend se placer *« hors des cliquetis et hors du hip hop business Pas de compromission, ni de conciliation avec les 'soul' et autres R&B dans lesquels les rappeurs sénégalais diluent leurs messages »* (Diédhiou, 2010).

2.3 Des bons usages du Rap

En tout état de cause, il y a de bons usages de la communication pour bien se positionner dans l'espace du Rap. Et les rappeurs ne manquent pas de vendre leur image et produits à travers des sites web, des blogs, si ce ne sont des opérations de communication (campagnes de sensibilisation sur des fléaux ou des endémies). Nombre de rappeurs sénégalais disposent de blogs ou sont largement présents sur des sites de promotion de la musique. 'Fou Malade' sait et reconnaît l'adage selon lequel « qui détient l'information, détient le pouvoir ». En conséquence, il tente d'enrayer tous les biais qui peuvent déformer son image (Martin, 2008). L'organisation des *'72 heures du Hip Hop'* (censées regrouper la famille du rap) depuis peu, participe de cette stratégie de

communication. D'une certaine manière, la loi du marché de la musique ne manque pas de s'imposer aux rappers aussi : gagner une place sur le hit parade international. Micheline Servin a observé un phénomène similaire en ce qui concerne les musiciens traditionnels et/ou du reggae : « *Combien résistent à l'appel trompeur des grosses maisons de production qui prennent ce qu'elles supposent devoir 'marcher', 'faire un tube', et à celui de recevoir un prix décerné par un jury sinon totalement blanc (il y a en général un ou plusieurs Africains alibis), du moins blanc de culture, ne pouvant guère que nourrir leur vision dépréciante de l'Afrique* » (Sevrin, 2002 : 516). Pour tout dire, le Rap sénégalais, même s'il demeure un mouvement autonome, n'en demeure pas moins articulé à l'économie internationale de la musique et du divertissement. Toutefois, le Rap reste pour certains de ses adeptes, une thérapie. Gunman Xuman note à ce propos que "*Ki rap def mo geune ki def rap*" (être façonné par le Rap vaut mieux que façonner, faire du Rap). Quant à Carlou D, il reconnaît explicitement qu'à travers le rap, il répare d'une certaine manière les déchirures de sa vie, notamment avec son père (AFP – Dakar, 2007).

En outre, le Rap semble offrir des opportunités de valorisation, de réhabilitation de ses acteurs. Claire Auzanneau fait remarquer que « *la majorité d'entre eux sont scolarisés dans le secondaire ou, dans une moindre mesure, dans le supérieur. Les autres sont salariés (il s'agit souvent de ceux qui occupent des fonctions d'encadrement dans le groupe) ou ont été déscolarisés après avoir atteint le niveau du collège ou du lycée* » (Auzanneau & al, 2002). Carlou D lui reconnaît qu'il a "galéré après avoir abandonné l'école par amour pour la musique" (AFP – Dakar, 2007). C'est pourquoi il est permis d'avancer qu'à défaut d'être une porte vers l'ascension, la réussite sociale par l'école, le Rap apparaît pour maints de ses adeptes, au moins comme le début d'une reconnaissance sociale (cf. encadré).

Des figures contrastées du rap sénégalais

Didier Awadi

Né à Dakar dans le quartier des SICAP, il a entrepris des études supérieures (Anglais) à l'Université de Dakar avant d'entamer une carrière dans le Hip Hop. Il forme d'abord son propre groupe (Didier Awadi's Syndicate) avant de se retrouver avec Amadou Barry, alias Duggy Tee dans le Positive Black Soul (1989). En 1992, le PBS assure la première partie de la tournée de MC Solar en France. Le groupe sera à l'origine de l'introduction d'instruments de musique traditionnelle (kora – balofon – djembé) dans le Rap sénégalais. Les textes sont en wolof, français et anglais. Il dénonce la corruption et critique certains hommes politiques.

Le PBS enregistre en 1997 "New York / Paris / Dakar" avec K-Mel d'Alliance Ethnic, Manu Key et KRS-One. Au début des années 2000, Awadi se sépare de Doggy Tee et sort son premier album solo 'Kaddu Gor' (parole d'honneur) en 2002 et reçoit le Prix RFI Musiques du Monde. Avec la collaboration de l'Ivoirien Tiken Jah Fakoly, il met sur le marché un album international (2005) : "Un autre monde est possible " qui plaide pour un altermondialisme africain. Cet album est enregistré dans l'entreprise musicale qu'il a créée et qu'il manage lui-même : 'Studios Sankara' en hommage au dirigeant burkinabé assassiné.

En 2007, il présente son spectacle "Présidents d'Afrique" en France. La même année, dans Fangafrika (la voix des sans voix), il participe au documentaire créé par le collectif Stay Calm sur le phénomène rap en Afrique de l'ouest.

Carlou D

Ibrahima Loucard dit Carlou D (verlan de Loucard), est né en 1979 dans la banlieue de Dakar (Parcelles Assainies). Il entre à l'école en 1985 et la quitte en 1995. Il débute comme danseur en 2000 dans le groupe 'Navajo' qui remporta le prix de la meilleure chorégraphie de l'émission télévisuelle 'Oscar des Vacances' en 2002 avant de commencer une carrière solo, puis de fonder avec Ass Malick et Seydiman le groupe Ska Blue qui compose une chanson sur la propreté à la demande de l'Agence pour la propreté de Dakar. En 2003, Carlou D rejoint le Positive Black Soul de Didier Awadi. Son premier album solo 'Seede' (témoin de son temps) sort en 2004. Il a participé au premier opéra africain, "Bintou Wéré. Carlou D dit défier tous les styles de musique (acoustique, pop, reggae, rap, rock) et réparer les déchirures de sa vie à travers le Rap. Il a été élu meilleur artiste sénégalais 2009 lors de la première édition des Sunu Misis Awards en février 2010. Il est un fervent adepte du mouridisme (confrérie musulmane au Sénégal). Ce qui expliquerait dans une certaine mesure sa nouvelle orientation musicale qu'il qualifie lui-même de 'muzikr' (mélange de musique et de 'zikr', c'est-à-dire une évocation de Dieu

groupe se disloque avant la sortie de son 4^e album prévu en début 2008. Faadda Freddy et Ndongo D se retrouvent à deux dans Daara J Family.

Daara Ji

Daara J (L'école) est fondé en 1994 par Ndongo D.(rap), De Faadda Freddy (rap et soul) et de Aladji Man (rap,ragga). Les textes sont en wolof, français et anglais sur des beats rap, ragga et soul. Le groupe signe en 1997 avec le label français Déclic et enregistre à Paris son album "Daara-J" mixé par un DJ anglais. En 1998, c'est l'album "Xalima" (la plume) aux sonorités africaines traditionnelles et religieuses avec la participation des Neg'Marrons, de Secteur A, de Patra (Jamaïque) et des musiciens de Youssou Ndour (roi du mbalax sénégalais). Dans l'album Boomerang, on retrouve des célébrités du hip hop et de la musique en général comme Disiz La Peste, China, Rokia Traoré (Mali).

Le Xuman

Né en Côte d'Ivoire, Makhtar Fall alias Xuman, ou Gunman (l'homme au fusil), ou "wakhkatou ndiaxum" (celui qui dit des énormités) ou bien encore Ousstass (le maître) a débuté sa carrière dans les années 1990 dans le groupe Pee Froiss qui comptait 7 membres et qui n'en compte plus que trois (Kool Kocc 6, Gee Bayss, Xuman). D'une verve légendaire, Xuman a écrit des premiers textes dans le quartier populaire de Fass à Dakar. Ses textes très engagés, ont trait à la vie sociale, à la politique et dénoncent le rôle de l'occident en Afrique. Xuman a participé aux animations célébrant le 11 mai de chaque année, l'anniversaire de la mort de Bob Marley. Il anime aussi des émissions à la radio et à la télévision.

Sources :

D'après www.kassoumay.com ;

www.greatsong.net/xuman.9999195954.html ;

www.myspace.com/xuman ;

www.myspace.com/beneenvibes ; www.myspace.com/daarajonline ;

www.altermusica.net/didierawadi.php ;

http://fr.wikipedia/wiki/daara_j ;

AFP-Dakar, 2007 ; Le populaire, 2010

Et cette reconnaissance peut passer, entre autres exemples, par des initiatives comme le projet pédagogique élaboré par des formateurs du département de Lettres de la FASTEF (Université de Dakar) et centré sur le renforcement de l'apprentissage d'une langue, en particulier l'amélioration de l'écriture littéraire à partir de textes de 'rap poétique' (à l'opposé du rap hardcore). Des rappeurs sont effectivement associés à ces ateliers d'écriture. La maison d'édition Sarbacane (à Paris) invite notamment des rappeurs à s'investir dans l'écriture de romans. C'est ainsi que le sénégalais Insa Sané, qui a été le leader du groupe 'Insa 3K2N', y a publié en 2003, un

premier roman : *'Sarcelles-Dakar'* où il « *marie l'énergie du langage urbain et l'imaginaire des contes africains* » (<http://www.editions-sarbacane.com/auteursIllus.htm>).

2.4 Un déni de concurrence

Comme dans la quasi-totalité des groupes socioprofessionnels qui sont des espaces de concurrences, d'oppositions, le mouvement du Rap sénégalais affiche une solidarité faite de ruptures, de désaccords, de renouvellements, de continuité, de remises en cause, si ce ne sont des dénonciations. Au moins trois oppositions fortes semblent structurer ledit espace : i) International / National que l'on peut repérer à travers le style d'habillement, les noms d'artistes, les personnages (politiques – religieux – artistiques – intellectuels) de référence, le plan de carrière⁶ ; ii) 'boys town' (Dakar ville) / banlieusards et provinciaux⁷, visible notamment dans les thèmes abordés ; iii) Hardcore / Cool appréciée à partir du degré de virulence du discours (rap poétique - rap politico-social. Presque tous les grands groupes du Rap sénégalais ont connu des scissions : Positive Black Soul – Daara J - Pee Froiss - JantBi - Sen Koumpa - Cbv de Fatah et de Gougou - Da Brains - Black Mbolo - Alif (Dramé O., 2009). Et la revendication d'une 'orthodoxie du Rap' peut aller jusqu'à des affrontements physiques, comme en attestent les bagarres lors des 72 heures du Hip Hop de la fin de l'année 2009.

Pourtant, malgré la prégnance plus ou moins importante de toutes les caractéristiques sus mentionnées, les acteurs du Rap sénégalais opèrent, dans leurs déclarations publiques du moins, un déni de sous champ de la musique entendu comme espace de concurrences,

⁶ - Ceux des rappers qui vont à l'étranger notamment en France, n'émigrent pas, mais « s'installent » (cf. site Jolof 4 Life, marque de vêtement tendance Hip Hop - Simon, devenu PDG du Label 99pRoG, s'envole pour la France en 2002, et décide de s'installer à Bordeaux). C'est là un euphémisme assez révélateur.

⁷ - Même s'il existe quelques groupes de filles, l'opposition garçon ne semble pas encore très forte.

avec des acteurs et des enjeux de lutte. De manière assez candide, le leader du groupe Bis Bi Clan, lance un appel pour que cesse les conflits internes et prône le retour aux valeurs fondatrices du Hip hop : « *Mangui tuddu Hip sant Hop* » (je me prénomme Hip et me nomme Hop) (www.jolof4life-officiel.skyrock.com). Cet autre rappeur interviewé par un journaliste semble surpris et ému par les dissensions, les jeux d'intérêt, dans les groupes de Rap. Il confesse qu' « *il y a toujours dans un groupe quelqu'un qui sort du lot, qui a plus de succès que les autres et c'est cette situation qui fait que cette personne veuille faire une carrière solo parce qu'elle se dit meilleure que ses compagnons ... Parfois, c'est pire : souvent, ce sont les producteurs qui décrochent un seul chanteur du groupe avec qui ils veulent travailler et d'habitude, ça frustre les autres puisque ce membre n'a plus de temps pour le groupe et parfois n'avise même pas les autres* » (Dramé O., 2009). Ceci traduit à l'évidence, une certaine innocence, une ingénuité qui ferait croire que le milieu Rap pouvait se soustraire à la concurrence, un des éléments constitutifs d'un champ. Mais dans le même temps, ils reconnaissent une « old school » et une « new school » dans le mouvement (cf. Awadi lors de l'émission télé du 2/1/2009 sur 2STV).

2.5 Les économies du et dans le Rap

A n'en pas douter, il y a une homologie de structure entre le mouvement Rap et les regroupements identitaires en milieu étudiant (cf. supra), si on se réfère au processus adopté dans les deux cas. C'est d'abord une appropriation de valeurs puis leur détournement ou plus exactement la retraduction desdites valeurs en de nouveaux schèmes de pensée et d'action. Ensuite, les sentiments procurés par ces deux hérésies créatrices demeurent très semblables. Elles procurent non seulement un sentiment de réconfort moral, intellectuel et/ou social, mais elles participent à l'effacement d'une opposition jusque là opérante, entre le traditionnel et la modernité. Elles permettent d'opérer une sorte de « rupture continuée » pour reprendre une expression de Louis Althusser. Du reste, les néo-

managers, dans la 'cité des projets' qu'analysent Luc Boltanski et Eve Chiapello, appellent aussi d'une certaine manière à la même indistinction quand ils préconisent le dépassement domestique/ professionnel public (Boltanski, 1999). Pour tout dire, il y a comme un retour à l'*Un*, à l'*Unité*, au *Rond* comme chez les breakdancers (Kimminich, 2001) pour demeurer efficaces selon la conception des penseurs et sages chinois. En effet, pour ces derniers, «c'est dans la 'rondeur' qu'on conduit le cours des choses ; puis, une fois que des signes sont apparus, c'est de façon 'carrée' qu'on gère la situation. [...] 'Rond' signifie qu'on reste mobile, ouvert aux différents possibles, sans se raidir dans aucune position, sans offrir d'arête ou d'angle ; 'carré' signifie que, une fois qu'on s'est fixé une règle (une direction), on sait faire preuve de détermination et que, calé dans sa position, on ne se laisse plus ébranler»(Jullien, 1996 :154). Parce que lesdits maîtres chinois recommandent «à user du réel en rusant avec lui — non pas tant à ruser avec les autres, ... , qu'à ruser avec la situation, en comptant sur la logique de son déroulement: à la fois pour laisser advenir l'effet — et donc sans avoir besoin de faire effort et de se dépenser — et pour éviter tout rejet à son égard, en le faisant tolérer»(Jullien, 1996 : 128).

In fine tout semble être fait pour une nouvelle rationalité dans l'utilisation des différents moyens (corps – verbe – matériels – etc.) mobilisés par les rappeurs, grâce notamment à des logiques d'inversion, de retournement axial ou de culbute, si ce n'est une déstructuration, voire un décentrement des codes à défaut de les 'déconstruire' comme le recommande Jean Derrida (Zima, 1994). Mais s'il y a économie, tout au moins dans la structuration interne de la gestuelle et du discours, ce dernier impacte-t-il réellement l'environnement socioculturel sénégalais ? Autrement dit, quel est le degré d'efficacité externe des professions de foi des acteurs du Rap ?

3. Dénonciateurs ou refondateurs ?

Le status d'intellectuels populaires des rappeurs autorise à se demander s'ils n'usent pas des mêmes médiations si caractéristiques des membres du groupe des intellectuels classiques sénégalais. En effet, ces derniers adoptent, de manière récurrente, une logique de dénonciation de leurs 'alter ego. Au lieu d'opérer un travail de «déconstruction /reconstruction» des options, choix sociopolitiques des uns et des autres, les membres de l'élite politico intellectuelle sénégalaise, dans leur lutte de positionnement, se confortent dans une simple opération de mise à '*mort symbolique*' qui demeure bien sûr peu efficace et non pertinente (Niane, 2007). Les référentiels, leur rapport aux valeurs socioculturelles et religieuses, leur perception du politique et des hommes politiques en particulier.

3.1 Status et puissance du Verbe

La posture de déconstruction de la forme musicale, du texte est sans doute bien nette chez les rappeurs sénégalais comme en attestent plusieurs textes (cf. Ndao P.A., 2002 ; Dramé M., 2005) ; mais adoptent-ils pourtant la même posture quand il s'agit de dire, de lire les actions culturelles, de décrypter les relations entre le politique et l'imaginaire ? Ne seraient-ils que de simples « chroniqueurs d'une réalité sociale » (Kimmich, 2001), ou plutôt que de « messies éphémères » pour paraphraser E Savignac et Anne Marie Waser qui parlent de « rois éphémères » des Start Up (Savignac & Waser, 2003) ? Les fondements, formes et médiations d'acquisition de leur légitimité dans l'espace public si tant est qu'ils en disposent, semblent ne reposer que sur la puissance du Verbe. Certainement parce que dans la cosmogonie africaine en général, sénégalaise en particulier, il est reconnu le pouvoir et l'importance de la parole qui nomme, qui vivifie, mais qui peut aussi détruire. Le verbe apparaît ici comme une des médiations privilégiées pour agir sur le monde (Gravrand, 1983). Micheline B. Servin ne contredit pas une telle appréciation quand elle soutient

qu'en Afrique de l'Ouest, «*la parole circule, elle est acte La parole est souffle*» (Servin, 2002). Ainsi donc, les partisans de la simple dénonciation fonctionneraient sur le mode incantatoire et du coup, vivraient comme dans l'illusion, dans une sorte 'd'auto leurre'. De ce fait, ils entrent explicitement ou implicitement dans la concurrence entre fractions ayant ou s'octroyant le droit et le devoir de dire le public, de parler au nom des 'sans voix'. En d'autres termes, ces 'nouveaux porte parole' s'auto-investissent, par le verbe, d'une légitimité les autorisant à dénoncer, à discréditer leurs alter ego de porte-parole, mais aussi et surtout les dirigeants politiques en particulier.

3.2 Modes discursifs

A partir du contenu des déclarations de rappers sénégalais, des thèmes développés dans leurs opus, il peut être mis en évidence le mode discursif, les argumentaires les plus récurrents dans l'espace du rap sénégalais. Se faisant, l'on peut ainsi tenter de comprendre le pourquoi d'une telle option.

Mamadou Dramé fait constater que «*l'injure et le mot obscène, même s'ils font partie du quotidien ne sont pas acceptés et sont rangés dans le cadre privé* » (Dramé M., 2005). Comment comprendre dès lors que ceux qui se réclament 'voix du peuple' usent de tels modes, au risque d'être mal acceptés par nombre de Sénégalais ? L'injure pourrait participer, dans ce cadre, à simplement attirer l'attention, au risque de ne point marquer l'attention du public ciblé. Il n'y aurait là qu'une sorte d'effet d'annonce, dans une sorte de processus de rébellion contre l'ordre établi au lieu de vouloir le changer de manière conséquente, avec esprit de suite. A l'image de genres musicaux sénégalais comme le '*taaxuraan*' le '*xaxar*', le '*taasu*', l'on surfe sur le mode de la simple polémique, de l'interpellation (Guèye, 2009). Comme si la virulence pouvait remplacer l'argumentaire construit.

3.3 Modèles de grandeur

Dans les revendications, déclarations et postures des acteurs du Rap au Sénégal en vue de promouvoir notamment la démocratie, la justice sociale, la liberté, la 'cité civique' au sens où l'entend Luc Boltanski (Boltanski, 1999), reste celle qui est le plus convoquée. Le nombre d'adeptes de cet art, autoriserait les rappeurs à dénoncer de manière radicale et très souvent virulente, les dirigeants socio-administratifs, en particulier les hommes politiques. En d'autres termes, ils s'octroient le droit de parler au nom de ceux qui ne sont pas autorisés à parler. 'Fou Malade' et son Bat'Hailon blind-d (Bataillon blindé) le revendique expressément « *...parle[r] pour ceux qui ne parlent pas* ». (Fou Malade, 2009)⁸. Lothaire Gomis, qui fut l'initiateur des Rap Attacks (années 90) soutient que « *la dénonciation est aujourd'hui automatique et radicale. Les jeunes ne pardonnent plus rien* » (Clerfeuille, 2008). Quant au groupe 'K-nibal' de Grand Dakar, il stigmatise avec une tonalité acerbe, les dirigeants politiques, religieux et traditionnels qui ont largement contribué à la faillite du système scolaire, sacrifiant du coup la jeunesse : « *nous sommes désemparés/ nous avons faim / nous sommes fauchés / mais une jeunesse responsable face à des adultes qui refusent de véhiculer des valeurs morales et éthiques / nous allons vous chanter l'hymne de la Rue publique / un couplet de jeunesse / un refrain du peuple* » (Diédhiou, 2010). Didier Awadi, leader du Positive Black Soul, déclare lors d'une émission télévisuelle : « *nous sommes plus de 60 % de la population. Nous avons été déterminants dans l'avènement de l'Alternance [changement de régime politique en 2000]* ». Explicitement ou implicitement, les rappeurs semblent considérer que tous les jeunes sont acquis à leur mouvement, et mieux, suivent leurs 'mots d'ordre'.

⁸ - Fou malade est l'un des leaders du mouvement « Y en a marre » récemment constitué et qui entend être un acteur déterminant lors des élections présidentielles prévues en 2012. Ce mouvement fera l'objet d'une analyse particulière dans notre recherche mentionnée (cf. note 1).

La *'cité domestique'* est aussi présente dans son aspect respect dû par le disciple à l'autorité religieuse en particulier en vue notamment d'obtenir un marqueur identitaire permettant de se (re)positionner, de profiter de l'aura sociopolitique des guides religieux sénégalais⁹. Sous ce rapport, Daddy Bibson confesse : « *je suis plus qu'un soldat, un commando de Baye Niass. C'est vrai qu'on connaissait Bibson plus dans la contestation, le clash..., mais aujourd'hui, j'ai une autre mission. J'appelle les jeunes à retourner vers Dieu pour essayer de mieux le connaître. Dans mes derniers albums, je parle beaucoup de Dieu et du Cheikh. C'est que je suis un missionnaire... Nous voulons vulgariser l'enseignement de Baye Niass, montrer à travers le monde l'œuvre de cet africain qui a parcouru le monde pour apporter une image positive de l'Islam fondée sur l'amour et la connaissance* » (Barro, 2009). Et l'on comprend pourquoi il est affublé du sobriquet 'Mollah rappeur'. Et il n'est pas le seul à revendiquer une soumission vis-à-vis du guide spirituel. Depuis 2003 avec la sortie du single 'Alah' du groupe Daara J, « *les envolées de Nongo D sont coupées par un refrain fredonné par Faada Frady avec sa voie mélodieuse, « God is one », le discours religieux envahit le rap local.* » (Barro, 2009). Les opus '*100 commentaire*' du Rapadio, '*Akhirou saman*' (le jugement dernier) de Da Brains, ou encore '*Boroom bi*' du Daara J. laissent bien apparaître un regain de spiritualité dans le rap (Guèye, 2009). En somme, à l'instar des mouvements d'une symphonie, le rap sénégalais semble, après une phase aigüe (invectives – hardcore), s'apaiser en convoquant et en mettant en exergue la spiritualité religieuse. Mais il va sans dire qu'il n'y pas une unanimité par rapport au religieux. Et pour Malal Talla 'Fou malade', « *le discours religieux doit être exclu du rap ... Le rappeur doit être un anticonformiste, un révolté* » (Anonyme, 2009).

⁹ - Certains hommes politiques adoptent la même stratégie d'ascension et/ou de conservation.

3.4 Rap et valeurs socioculturelles

Les acteurs du Rap se mobilisent, ou du moins ont un rapport relativement ambigu, paradoxal avec les valeurs socioculturelles traditionnelles. L'on observe une dichotomie assez nette dans leurs prises de positions y afférentes. Si certains en font un repère fondamental, un substrat incontournable pour marquer leur identité en particulier en matière de solidarité, d'autres par contre les vouent aux gémonies.

Quand Gunman Xuman de Pee Froiss affiche son envie et sa détermination en à « finir avec le *maasla*, ce système hypocrite de négociations » (Clerfeuille, 2008), l'acronyme du groupe Alif (Attaque Libératoire de l'Infanterie Féministe) créé en 1997 révèle à bien des égards une volonté de récuser certaines inculcations traditionnelles (www.Kassoumay.com 15/12/2009). Par contre, le groupe Tundu Wundu (ex-BBS) de St Louis, cherche à promouvoir la solidarité entre voisins, en abattant les barrières de haine (cf. événements sanglants entre le Sénégal et la Mauritanie en 1989) par le biais d'un session de Rap avec de jeunes Mauritanien(ne)s (Clerfeuille, 2008). Afin de pouvoir garder intact leurs racines, Oumar Sow, Doudou Seck et Mbégane Ndour installés en France en 1995, dénomment leur groupe '*Djolo'*, du nom de l'ancien royaume du Sénégal d'où ils sont originaires (www.Kassoumay.com - 15/12/2009). Et '*Xalima*' (la plume et l'encre") de Daara J, s'inscrit bien dans un projet conçu par ses auteurs sur le modèle d'une trilogie passé /présent /futur qui doit être impérativement assumée par les jeunes (APS- Dakar, 2008).

3.5 Rap et politique

Avec l'Alternance politique intervenue au Sénégal en 2000, maints acteurs sociaux ont tenté, à tort ou à raison, de revendiquer leur contribution déterminante dans la défaite politique de Diouf, avant d'exprimer leur déception par rapport au nouveau régime. Le thème de la démocratie citoyenne, du champ politique et de ses

acteurs sont incontestablement ceux que les rappers sénégalais abordent le plus. Ces derniers s'illustrent particulièrement dans le registre de la récusation aussi bien du parti actuellement au pouvoir (Parti démocratique sénégalais - Pds), que celui qui a été défait (Parti socialiste - Ps). Ils semblent même se définir comme la troisième voie. Entre autres exemples, Didier Awadi entend marquer un nouveau type de discours, autre que celui des politiques : « *Nous ne sommes ni le Ps ni le Pds, nous sommes le Pbs* » (Guèye, 2009). Ailleurs, le même leader de Rap demande aux jeunes : « *de ne pas se laisser acheter. Il faut savoir refuser dans la vie. Si alors, le cas se présente, prenez l'argent des gens du régime. Mais ne votez pas pour eux. Car, ils ne feront rien pour vous demain. C'est le même schéma qui va continuer* » (Ndiaye F. B, 2009). Avec d'autres rappers africains, le même Awadi s'insurge, dans un titre 'On ne signe pas', contre les accords de partenariat économique (APE), qu'il qualifie « *d'accord de la mort* » (www.xalima.com). En somme, la volonté des rappers de parler politique est manifeste. Mais s'agit-il d'une simple dénonciation des politiciens ou d'une posture de politique non organique, prompt à changer de discours au gré de ses rencontres, voire des intérêts particuliers ? En tout cas, les confessions de Pacotille laissent suffisamment perplexes. « *Au début tous mes thèmes étaient sur la politique, la gestion du pays ou incitait les gens à se révolter, on était trop ... (il hésite) engagés politiquement. Après, j'ai eu d'autres choses à dire, d'autres réalités plus internationales... Quand j'ai commencé à parler de la politique, à parler crû avec les gens Des paroles vraiment crues (il insiste), tous les rappers ont fait cela. Je me suis donc dit que je devais aborder d'autres choses. Aujourd'hui je parle d'amour, de trahison, de justice, de paix. Je suis devenu beaucoup plus sage, plus mature ... Je ne suis plus vulgaire, mon rap n'est plus seulement blessant mais ce sont des paroles qui touchent. Par exemple quand je parle à un gars chez moi, je ne vais pas lui dire « tu es un vaurien va travailler » mais « lève-toi, tu es un battant ». Et quand je vois un dirigeant qui fait mal son boulot, je ne vais pas lui dire « tu es un voleur »* »

mais plutôt : « cette population, elle t'a choisie, il faut l'aider ». Par exemple, le président m'a appelé pour discuter. J'ai fait campagne avec lui parce que son travail me plaît, il m'a reçu au palais et nommé ambassadeur auprès de la jeunesse parce qu'il sait qu'elle m'écoute. Il m'a dit : « sois mon relais auprès des jeunes ». (Pacotille, 2007)

Au total, les rappers peuvent être considérés davantage comme des amplificateurs que des porte-parole. La 'bulle Rap', plus ou moins hermétique, quand bien même elle reste transparente, ne semble pas permettre à ceux qui y sont, leur interdit à la limite, de faire la jonction avec d'autres fractions, segments, ou mouvements. C'est parce que les rappers sénégalais restent essentiellement des 'surhommes' comme dirait Nietzsche. Mais ils apparaissent bien esseulés, d'une 'parfaite honnêteté' pour ne pas dire candeur, et se suffiraient à eux-mêmes pour mener une tâche prométhéenne. Leur «claire conscience» de la situation les autoriserait certes à pouvoir se réclamer de l'avant-garde sociopolitique et culturelle. Mais une avant-garde qui peinerait à avoir une emprise réelle sur le «cours de l'histoire» sociale, même si elle y est présente et de manière assez bien visible.

Conclusion

A n'en pas douter, le mouvement Rap au Sénégal, comme dans d'autres pays africains, semble s'inscrire dans une dynamique bien caractéristique. Il se situe de manière assez imprécise entre une révolte ou exaspération mise en musique et une philosophie politique et sociale. Si, dans ledit mouvement on déconstruit (Zima, 1994) par rapport aux textes, à la musique, ou à la danse, au contraire l'on se complait dans une simple dénonciation, si ce n'est une mise à mort symbolique quand il s'agit de son alter ego ou du dirigeant politico administratif. Les acteurs du Rap seraient comme des 'entre-deux' figures : le dragon de Nietzsche et l'albatros de Baudelaire.

Au demeurant, l'on peut noter dans ce mouvement artistico-social, les germes ou d'une domestication ou

d'une revitalisation / transformation. Entre autres risques encourus, il y a la possible domestication (par l'Etat) d'un mouvement par essence informelle, à l'instar de ce qui guette le secteur dit informel (Niane, 2009b). Le deuxième risque tiendrait des exigences du marché (surtout international) de la musique qui peut imposer aux acteurs du mouvement des postures qui jureraient d'avec les aspirations de la population qu'ils déclarent défendre ou bien d'avec certaines valeurs traditionnelles dont ils se réclament. Le troisième risque proviendrait d'un auto-essoufflement avec comme conséquence l'imposition du 'slam' comme retour à une relative orthodoxie des textes, à un état de quiescence, ou à la phase descendante d'une symphonie.

Comme on peut le constater, tout dépendrait de la capacité des rappeurs à user de manière efficace, concomitante, ou à croiser deux pôles différents, voire contraires, à l'exemple des acteurs de l'informel (Niane, 2009b), Et c'est peut-être dans cette sorte d'instabilité philosophico-structurelle que le mouvement Rap pourrait trouver une des sources de sa pérennisation qui, semble-t-il, adviendrait par des désaccords / dissidences, des 'ruptures continuées' pour reprendre Althusser, ou par une 'révolution permanente'.

Références bibliographiques

- AFP-Dakar (2007). *Carlou D., un jeune chanteur entre hip-hop et opéra* (www.orange.sn -26 août 2007).
- Amoussouga Gero F. (2005). *L'enseignement supérieur privé dans les états membres du CAMES : état des lieux et perspectives*, Rapport à la 22^e session ministérielle CAMES, Ouagadougou
- Anonyme (2009). *Hip Hop Sénégalais : Evolution du genre musical au Sénégal - Faces et facettes du Rap 'galsen'*, Walfadjri (www.africahit.com/news/article/media 13/01/2009)

- APS- Dakar (2008) *Ndongo D - Sakré corruption traduit l'engagement des rappeurs contre ce phénomène*", (<http://fr.allafrica.com> - 16/12/2008)
- Auzanneau M., Bento M., Fayolle V., (2002). De la diversité lexicale dans le rap au Gabon et au Sénégal, *La linguistique*, 2002/1, 38, pp. 69-98.
- Barro C. F. La religion infiltre le discours rap : Le hip-hop tient ses mollahs, *Le quotidien*, www.seneclash.com/ - 13/12/2009)
- Bathily A. (1992). *Mai 68 à Dakar ou la révolte universitaire et la démocratie*, Paris, Chaka
- Bianchini P. (2004), *École et politique en Afrique noire : sociologie des crises et des réformes du système d'enseignement au Sénégal et au Burkina Faso (1960-2000)*, Paris, Karthala
- Boltanski L., Chiapello E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard
- Bourdieu P. (1984). *Homo academicus*, Paris, Editions de Minuit
- Carlou D (2010). C'est un cadeau empoisonné (interview), *Le populaire*, Dakar, 3069, p. 9
- Clerfeuille S. (2008). *Rap Au Sénégal : la fin des tabous*, (www.afrisson.com - 12/12/2009)
- CRESA (2008). *Note de cadrage*, Dakar, BREDA
- Diédiou A. (2010). Un nouveau tempo sur la fréquence rap dur, in *Le populaire*, Dakar, n° 3043 des 16 et 17 janvier 2010
- Dramé M. (2005). L'obscène pour exorciser le mal en disant l'interdit : enjeux et signification des injures employées dans le Rap au Sénégal, *Revue électronique internationale de sciences du langage – Sudlangues*, 5, pp. 157-173, (<http://www.sudlangues.sn>)
- Dramé O. (2009). PBS, Daara-J, Pee-Froiss, Alif volent en éclats : est-ce la fin des posées dans le monde du rap ?, Dakar, *Le populaire*, 26/11/2009
- Fondation Jacques Gueux (2003) *La quinzaine du rap africain*, Belgique, www.africultures.com/ (06/07/2003)
- Fou Malade (2009). *Rap à Paris, pari d'Afrique*, interview in www.bakchich.info (15/12/2009)

- Grabli C. (2009). *Au Sénégal, les rappeurs défendent la démocratie*, www.mondomix.com (13/12/2009)
- Gravrand, H. (1983). *Cosaan – La civilisation séreer*, Dakar, NEA
- Guèye B. *Au commencement était le rap* - www.chimurenga@panafrican.co.za (12/12/2009)
- Jullien F. (1996). *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset
- Kimminich E. (2001). "Une couleur de plus sur le drapeau" - Introduction à la culture Hip Hop., cours d'été du Frankreichzentrum de l'Université de Fribourg: *France-Cultures* du 3 au 7 septembre 2001
- Ly B. (2003). Les nouvelles associations d'étudiants : un retour aux identités locales, in *Etat et acteurs émergents en Afrique* (sous dir Y. Lebeau, B. Niane A. Piriou, M. Saint Martin dirs), Paris, Karthala, Ifra Ibadan, pp. 45-56
- Martin J. (2008). Les rappeurs français ne sont pas solidaires avec l'Afrique, Entretien avec le Français Mokobé et le Sénégalais Fou Malade, *Rue89*, 16/07/2008
- Maupeu H, Albert C., Kouvouama A. (sous dir) (2007). *Intellectuels populaires : un paradoxe créatif*, Pau, Publications de l'Université de Pau
- Ndao D. (2007). *Le Rap au Sénégal : la revanche des marginaux*, <http://toomuchthingstosay.blogspot.com> – 13/12/2009)
- Ndao P. A. (2002). *Langue et stratégies identitaires dans la communauté afro-américaine : le rap des origines parmi les activités langagières ritualisées du ghetto. Une lecture de l'ethnométhodologie et de la sociolinguistique américaine*, Dakar, UCAD
- Ndiaye F. B (2009). *Interview de Awadi*, www.benoosiqgil-dieuppeul-derkle.com
- Niane B. (1991). Des énarques aux managers - Notes sur les mécanismes de promotion au Sénégal, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 86/87, mars 1991, pp. 44-57
- Niane B. (2007). Dénoncer ou déconstruire dans l'espace politico-intellectuel sénégalais, in *Figures*

croisées d'intellectuels – Trajectoires, modes d'action, productions (sous la dir. A. Kouvouama, A. Guèye, A. Piriou, A-C Wagner), Paris, Karthala, pp. 125-136

- Niane B. (2009a). Entre public et privé : de quelques mutations dans l'espace de l'enseignement supérieur au Sénégal, in *Écritures plurielles – Revue semestrielle d'études universitaires*, Dakar, FASTEF – UCAD, pp. 145-161
- Niane B. (2009b). L'informel ou l'émergence d'un nouveau paradigme socioéconomique au Sénégal, in Gheorghiu M.D, Gruson P., Rocha D (eds), *Parcours d'une sociologue, figures d'un engagement. De la sociologie des élites à la transmission des savoirs*, Editura Universității Alexandru Ioan Cusa, Iasi (Roumanie), pp. 162-180
- Niane B., Ndiaye, F., Sougou O. (2003). *Universities and Social Transformations. Case Study : Université Cheikh Anta Diop, Dakar, and Gaston Berger, Saint-Louis*, London, Centre for Higher Education Research and Information, Open University
- Pacotille (2007), Interview, *Hip Hop sénégalais*, 26.05.2007
- Portes A (1999). La mondialisation par le bas - L'émergence des communautés transnationales, *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 129, pp. 15-25
- Sankharé M. (1992). *Février 88 : de l'urbain au national – Analyse du processus de transformation d'un phénomène scolaire urbain en un problème sociopolitique national*, Dakar, Mémoire INSEPS
- Savignac E., Waser A-M. (2003). *Start-up – Les rois éphémères*, Paris, Editions Charles Léopold Mayer
- Tidjani A. (2009b). Le classement des établissements d'enseignement supérieur privé au Sénégal, in *Vert-Information Environnementale (Vie)*, Dakar, 9, janv/fév. pp. 43-44
- Servin M. (2002). Du griot au rasta. Eléments de réflexion sur la parole en Afrique de l'ouest, in *Les Temps Modernes*, 620/621, Août/Nov., pp. 504-525
- Zima, P. (1994). *La déconstruction*, Paris, PUF

Sites web

- www.altermusica.net/didierawadi.php
- www.bakchich.info/rap-a-paris-pari-d-afrique
- www.benoo-siggil-dieuppeul-derkle.com
- www.greatsong.net/xuman.9999195954.html
- www.jolofrap.com
- www.mondomix.com/musique-du-monde/fr
- www.myspace.com/beneenvibes
- www.myspace.com/daarajonline
- www.myspace.com/xuman
- www.search-torrent.com/nabil-awadi.html