

Rap à Nouakchott, entre langage et esthétique Vers un remodelage du politique par la jeunesse? Rap in Nouakchott, Between Language and Aesthetics Youths Rethinking the Political?

Martin Moure

Volume 10, Number 2, Spring 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1006429ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1006429ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Groupe de recherche diversité urbaine
CEETUM

ISSN

1913-0694 (print)

1913-0708 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Moure, M. (2011). Rap à Nouakchott, entre langage et esthétique : vers un remodelage du politique par la jeunesse? *Diversité urbaine*, 10(2), 129–140.
<https://doi.org/10.7202/1006429ar>

Article abstract

This article examines the role of rap music as a vehicle of social change in Mauritania and particularly in its capital, Nouakchott. Through a monographic sketch of the rap movement, the author shows how Mauritanian youth invents a new relationship with politics in a society strongly influenced by the question of ethnicity. A quantitative analysis of thirty songs and a visual analysis of video clips, supplemented by a series of interviews, reveal the linguistic and aesthetic processes that make rap a social and political object that is likely to reconfigure intergenerational relations in Mauritania.

RAP À NOUAKCHOTT, ENTRE LANGAGE ET ESTHÉTISME VERS UN REMODELAGE DU POLITIQUE PAR LA JEUNESSE?

RAP IN NOUAKCHOTT, BETWEEN LANGUAGE AND AESTHETICS YOUTHS RETHINKING THE POLITICAL?

Martin Mourre

Résumé / Abstract

Cet article examine le rôle de la musique rap comme vecteur de changement social en Mauritanie, et en particulier dans sa capitale, Nouakchott. À travers une esquisse monographique du mouvement rap, l'auteur cherche à voir de quelles manières la jeunesse mauritanienne invente un nouveau rapport au politique dans une société fortement marquée par la question de l'ethnicité. Une analyse quantitative de trente chansons et une analyse visuelle de vidéoclips, complétées par une série d'entretiens, permettent de mettre en lumière les processus linguistiques et esthétiques qui tendent à faire du rap un objet social et politique apte à reconfigurer les rapports générationnels en Mauritanie.

This article examines the role of rap music as a vehicle of social change in Mauritania and particularly in its capital, Nouakchott. Through a monographic sketch of the rap movement, the author shows how Mauritanian youth invents a new relationship with politics in a society strongly influenced by the question of ethnicity. A quantitative analysis of thirty songs and a visual analysis of video clips, supplemented by a series of interviews, reveal the linguistic and aesthetic processes that make rap a social and political object that is likely to reconfigure intergenerational relations in Mauritania.

Mots clés : Musique rap, linguistique et esthétique, Mauritanie, jeunesse, ethnicité.

Keywords: Rap music, linguistics and aesthetics, Mauritania, youth, ethnicity.

Introduction

NÉ À LA FIN DES ANNÉES 1970 dans les quartiers pauvres de l'agglomération new-yorkaise, le hip-hop a progressivement gagné la plupart des centres urbains de la planète (Mitchell 2002). Ce mouvement implique une dimension graphique, le tag (ou le graff); une partie dansée, le breakdance; et le rap, le volet chanté auquel on peut ajouter le « DJ-ing », soit l'art de sélectionner les pistes musicales. Pour certains, ces différents axes forment une culture à laquelle on peut associer des attitudes vestimentaires, des codes langagiers, voire une philosophie¹. Ces modalités d'expressions, caractérisées essentiellement au début du mouvement comme des phénomènes revendicatifs, engagent un certain « être au monde ». Elles oscillent entre la redéfinition des identités locales (principalement urbaines) et l'appropriation d'un imaginaire de plus en plus globalisé – véhiculé en grande partie par les flux des technologies de l'information et de la communication (TIC) – dans différents espaces (Appadurai 2001). À l'intérieur de ce bouillonnement, la musique rap, moyen d'exprimer les mots de la ville et les maux de la jeunesse, (ré)invente des lexiques et des registres de l'action, autant langagière et esthétique que politique. L'importance du hip-hop dans les grandes agglomérations porte à envisager ce mouvement comme une forme culturelle inédite dont certains attributs techniques et moraux se retrouvent de manière similaire dans différents lieux.

Dans le contexte postcolonial des sociétés africaines, le hip-hop, grâce à son effervescence, sert bien souvent de catalyseur politique pour la jeunesse, au point qu'il a même pu contribuer, dans une certaine mesure, à faire basculer l'élection présidentielle sénégalaise en 2000 (Harvard 2001; Moulard-Kouka 2008). À travers l'exemple du rap en Mauritanie, cet article examine comment la jeunesse tend à se constituer en communauté affective, autant par le langage que par une certaine esthétique. Cette communauté de valeurs semble contribuer à faire émerger une nouvelle parole citoyenne par rapport aux modes d'expression classiques du politique. Tel est en effet l'enjeu du mouvement hip-hop à Nouakchott : peut-il transcender les particularismes et unifier (en partie) la jeunesse dans une société profondément marquée par la question ethnique²? Dans une première partie, certaines caractéristiques linguistiques présentes dans le rap mauritanien seront analysées. Dans une deuxième partie, seront examinées les récurrences esthétiques observables dans les vidéoclips qui, bien souvent, s'inscrivent dans les normes du hip-hop à l'échelle internationale. Puis, dans une dernière partie, il sera question du contenu politique du rap en Mauritanie, tel qu'il est exprimé dans les chansons. À partir d'une esquisse monographique du rap à Nouakchott, il s'agit donc de lier ces dynamiques culturelles aux mobilités sociales et générationnelles de la société mauritanienne.

La scène rap émerge en Mauritanie à la fin des années 1990 et est composée aujourd'hui d'une vingtaine de groupes dont la notoriété semble considérable³. Ces groupes se trouvent essentiellement à Nouakchott, la capitale. Les rappeurs, tout comme leur auditoire, sont principalement issus de la communauté négro-mauritanienne⁴ – c'est du moins ce qui a pu être observé lors des concerts. On compte un seul groupe d'envergure, Ewald Leblaad (« les enfants du pays » en hassanya, le dialecte maure), issu de la communauté arabophone. Si le phénomène hip-hop peut sembler encore marginal, on peut tout de même dire que sa popularité est en pleine croissance. En effet, on entend aujourd'hui de plus en plus de rap dans certains quartiers de la capitale (en particulier les cinquième et sixième arrondissements ou Médina 3, quartier populaire et à forte population négro-mauritanienne). Les concerts et festivals se multiplient et l'on croise très fréquemment des jeunes adoptant un style vestimentaire calqué sur celui des résidents des ghettos américains (tee-shirts et casquettes des équipes de basketball ou de baseball américaines, boucles d'oreilles, chaussures de marques américaines...). À partir d'un corpus de trente chansons, de l'analyse de sept entretiens et de huit vidéoclips que l'on peut visionner et télécharger sur Internet ainsi qu'à l'aide d'un travail d'observation participante⁵, cet article interroge les manières dont les rappeurs mauritaniens sont susceptibles de faire émerger un nouveau rapport au politique pour la jeunesse.

Les modalités d'énonciation, la question de la langue

Trait d'union entre le Maghreb et l'Afrique, la société mauritanienne est composée de trois grands groupes de population, les Maures blancs ou beydan qui détiennent le pouvoir, les haratines ou Maures noirs, populations anciennement serviles, et les Négro-Mauritaniens. La proportion des différentes populations, objet d'intenses enjeux politiques, n'est pas connue officiellement. Notons toutefois que plusieurs observateurs relèvent 70 à 80 % d'arabophones (beydan et haratines) et 20 à 30 % de Négro-Africains « et, parmi eux, $\frac{3}{4}$ de Halpulaaren pour environ $\frac{1}{4}$ de Soninkés et seulement quelques milliers de Wolofs » (Taine-Cheikh 2004 : 247). Depuis l'indépendance de la Mauritanie en 1960, les différents gouvernements n'ont eu de cesse d'arabiser les diverses sphères de l'espace public à travers des réformes scolaires ou des changements constitutionnels. D'ailleurs, « la politique linguistique du pays depuis son indépendance reflète parfaitement cette évolution et constitue même un instrument majeur de sa politique générale » (*ibid.* : 255), à un point tel que les jeunes arabophones et négro-mauritaniennes (généralement scolarisées soit en arabe soit en français) ont parfois du mal à communiquer. Depuis 1992, l'arabe est la seule langue officielle, tout en étant considéré comme langue nationale, à l'instar du soninké, du pulaar et du wolof. Le français,

pour sa part, demeure aussi très utilisé. Dans ce contexte, l'utilisation d'un idiome dans l'espace public s'apparente à un véritable enjeu identitaire. Qu'en est-il alors des langues utilisées par les rappeurs et en quoi l'analyse de celles-ci nous informe-t-elle sur les dynamiques sociales et politiques en cours?

Comme le note Michelle Auzanneau dans un article comparant le rap gabonais et le rap sénégalais, « les représentations et pratiques linguistiques sont conditionnées par la société, elles participent en retour aux structurations de celle-ci. Leurs rapports de cause à effet avec la ville ne peuvent se concevoir de façon unilatérale » (2001 : 712). En effet, langues et villes sont intimement liées, la présence et la coexistence des premières influençant l'identité des secondes. Louis-Jean Calvet précise : « la ville est la quintessence du plurilinguisme, [là] où l'on voit émerger des langues d'intégration » (1994 : 130). Pour cet auteur, l'analyse des différents plurilinguismes permet d'envisager la ville comme espace de cohabitation entre les différents locuteurs et ainsi de penser le vivre-ensemble d'une communauté. En tant que production essentiellement urbaine (on trouve quelques groupes issus des milieux ruraux), le rap mauritanien devient alors un objet d'examen inédit permettant de croiser l'analyse linguistique et la parole des jeunes, d'aborder la question urbaine et celle des imaginaires politiques. De plus, Nouakchott, capitale jeune et à l'expansion démographique galopante, offre un terrain de choix pour étudier l'émergence de phénomènes linguistiques et culturels (Choplin 2009).

De nombreux auteurs ont insisté sur la présence de plusieurs langues dans la chanson rap, et ce, dans divers contextes : Auzanneau (2001) au Gabon et au Sénégal, Sarkar (2006), Chamberland (2001) ainsi que LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian (2007) au Canada, au point que l'analyse linguistique reste un des prismes favoris pour aborder l'objet rap. L'analyse du rap en Mauritanie confirme cette tendance du plurilinguisme. Seulement cinq des trente chansons étudiées ne contiennent qu'une seule langue (quatre en français, une en pular)⁶. La dimension plurilingue est pleinement assumée et revendiquée par les rappeurs. Pape, du groupe Militarman Underground, déclare ainsi : « *en fait, ça fait partie du concept... on a calculé ce truc, il faut qu'on parle plusieurs dialectes. C'est notre force, on cherche à représenter tout le monde...* »⁷. L'analyse du corpus permet de dégager une surreprésentation du wolof, puisque même les rappeurs n'étant pas wolophones d'origine l'utilisent (18 chansons contiennent des expressions dans cette langue). Les autres langues utilisées sont le français (14 chansons), le pular (11 chansons), le hassanya (présent dans 8 textes) et l'anglais (3 chansons)⁸. Pourquoi accorder cette place au wolof, alors qu'il s'agit de l'ethnie la moins présente en Mauritanie? Plusieurs éléments peuvent expliquer cette situation.

D'une part, on peut avancer que le wolof est une langue facile à manier et donc à rapper, ce qui est rarement remarqué par les commentateurs du rap. Par la concision des mots et par certaines récurrences morphologiques qui facilitent particulièrement le jeu des assonances et des allitérations, le wolof (comme l'anglais, par exemple) est une langue avec laquelle il est facile de jouer. La texture de cette langue propose ce que Béthune a appelé (au sujet de la langue anglaise) des « solutions rythmiques » (2003 : 7) qui en favorisent la scansion⁹.

D'autre part, l'usage du wolof témoigne de la volonté des rappeurs mauritaniens de conquérir le marché musical du Sénégal, où le wolof est langue véhiculaire. Le Sénégal est de loin le contexte le plus prolifique pour le rap en Afrique de l'Ouest, voire en Afrique, l'autre grand pôle étant la Tanzanie. Les rappeurs mauritaniens ont établi de solides connexions avec leurs homologues sénégalais, ce qui se traduit par des collaborations artistiques, l'accès à des structures d'enregistrement (studios) ou de diffusion (chaînes radio et de télévision) ou encore l'organisation de festivals communs. Le rappeur Monza le confirme : « *Le Sénégal est une porte vers les autres parce que le Sénégal nous a permis de faire des émissions; la diffusion des clips est faite à partir de la télévision sénégalaise...* »¹⁰. L'usage du wolof semble relever alors d'une stratégie, à la fois linguistique et commerciale.

Enfin, l'usage du wolof apparaît également comme vecteur identitaire. Comme le note Choplin, « bien souvent l'usage du wolof [parmi les rappeurs] est privilégié car cette langue, qui s'impose comme moyen de communication neutre, [est] susceptible de transcender les clivages ethniques » (2009 : 314). Selon Calvet, qui sépare les situations linguistiques *in vivo* – les pratiques effectives – de celles *in vitro* – les réformes politiques –, force est de constater que l'usage du wolof chez les rappeurs tend à les constituer comme communauté au sein de la société mauritanienne (1994 : 174-175)¹¹. L'usage du plurilinguisme et la surreprésentation du wolof, mâtiné de codes langagiers propres au mouvement hip-hop, participent alors d'un *we code*, en opposition à un *they code* (Pecqueux 2007). Autrement dit, ce sont les pratiques linguistiques, dans lesquelles une partie de la jeunesse se reconnaît, qui déterminent la ligne de partage entre la communauté des rappeurs et le reste de la société. Les processus langagiers déployés par les rappeurs deviennent donc des référents identitaires dans l'espace social, autant pour les producteurs (les rappeurs) que pour les consommateurs (les auditeurs), devant un public non initié. De plus, comme le remarque Sophie Moulard-Kouka, briser les codes linguistiques « revient en quelque sorte à [...] briser les codes sociaux » (2008 : 207) : au-delà du contenu des textes, l'espace langagier devient alors espace politique.

Les récurrences esthétiques

Si l'on a vu que le niveau langagier du rap mauritanien constituait des processus d'hybridation, d'inventivité et de sélection linguistique propres à la société mauritanienne, il convient désormais de s'intéresser aux manières dont les rappeurs bricolent les conventions esthétiques. L'analyse des clips des rappeurs révèle un phénomène d'appropriation, un « *travail de l'imagination*, comme [...] caractéristique constitutive de la subjectivité moderne » (Appadurai 2001 : 30) propre aux codes et aux langages du hip-hop partout dans le monde – auxquels il convient de se référer –, et qui se matérialise notamment dans des attitudes corporelles. Comme le remarque Marcel Mauss (2003) dans son article « Les techniques du corps », celles-ci sont avant tout un processus d'apprentissage, un acte d'imitation. Il ajoute : « C'est précisément dans cette notion de prestige de la personne qui fait l'acte ordonné, autorisé, prouvé par rapport à l'individu imitateur, que se trouve tout l'élément social » (*ibid.* : 369). Il s'agit donc, dans un premier temps, de relever ce qui, dans les clips de rap mauritaniens, est de l'ordre de la reproduction renvoyant à d'autres contextes sociopolitiques du hip-hop de par le monde et qui tranche avec les représentations traditionnelles de la société mauritanienne. Plusieurs éléments peuvent ainsi être mis de l'avant.

L'une des récurrences des clips hip-hop est que les rappeurs oscillent entre l'appartenance à la société mauritanienne et l'adhésion à la nation hip-hop¹², ce que l'on remarque dans le style vestimentaire. Dans les clips « Clandestin » ou « Nouakchott » de Diam Min Tekky et Ewald Leblaad, les rappeurs portent parfois le boubou maure (le draa), parfois des vêtements connotant plus un style urbain (jeans, casquettes, baskets...). Cette distinction est particulièrement visible, affichée et revendiquée comme telle dans le clip « De l'autre côté de la rive » du groupe B.O.B. La gestuelle des rappeurs, se traduisant souvent par de grands mouvements de bras, à la fois amples et saccadés¹³, renvoie aux attitudes et gestes de la plupart des clips de rap américains ou français. Cet usage des corps tranche avec les conduites traditionnelles des sociétés ouest-africaines, empreintes, en général, d'une grande sobriété. Elles symbolisent un dynamisme de la jeunesse, en particulier celui de la jeunesse négro-mauritanienne – qui, souvent privée d'espace de parole, trouve là un moyen d'être ostensiblement visible – dans l'espace public. Ces manières d'être s'expriment également dans la rhétorique visuelle.

Une autre récurrence observée dans les clips a trait au contenu des images. Dans le clip « Mauritanie », le rappeur Monza présente à la fois des images emblématiques de son pays (le palais présidentiel, la grande mosquée de Nouakchott, des dunes ou des Maures préparant le thé) et des symboles renvoyant à la communauté hip-hop globale; on le voit ainsi à plusieurs reprises chanter

devant un mur couvert de tags. Pareillement, dans le clip « Haal Moddiani », les rappeurs de Diam Min Tekky alternent les images traditionnelles de la société mauritanienne avec des images de danseurs de breakdance. Il s'agit aussi de montrer que l'on maîtrise les codes du hip-hop en les adaptant aux réalités culturelles et sociales locales. Beaucoup de rappeurs se présentent en train d'enregistrer en studio, ou du moins avec casque d'écoute et micro, montrant qu'ils sont bien musiciens et que leur art doit être considéré comme tel. Toutefois, leur art, en s'inscrivant dans une continuité de valeurs et de pratiques, celle des praticiens du hip-hop, est vu comme un langage devant toucher l'ensemble de la jeunesse.

Il convient donc de s'interroger sur les destinataires visés par les rappeurs. Dans le clip « Clandestin », ceux du groupe Diam Min Tekky se mettent en scène en train d'échanger sur les dangers de l'émigration clandestine, une discussion qui pourrait avoir lieu dans la vie réelle. La parole des rappeurs est ici celle de la jeunesse, à la fois performative et énonciative, et l'intention didactique forme clairement la trame du morceau¹⁴. Dans le clip « Haal Moddiani » du même groupe, les rappeurs s'adressent au spectateur en l'interpellant : « *dès le départ, faut que tu comprennes*¹⁵ ». Au fil du clip, les protagonistes sont de plus en plus nombreux, les dernières images montrant même une nuée d'enfants reprenant le refrain en chœur. Ce procédé se retrouve également dans le clip « Niary yone » du groupe Militarman Underground : le « nous » des rappeurs se confond avec le « nous » de leur public, ce qui tend à présenter le mouvement hip-hop (les rappeurs et leurs auditeurs) comme une force collective¹⁶. Ici, le « nous » de la jeunesse est perçu comme système « de co-énonciation » (Pecqueux 2007 : 179). Si le rap constitue potentiellement une force de mobilisation pour la jeunesse mauritanienne, à l'écoute des déclamations des rappeurs, il faut désormais s'interroger sur son contenu strictement politique.

Le rap et la rhétorique politique

Le discours général des rappeurs est rarement un discours politique nettement formulé¹⁷. Ainsi, Pape déclare : « *Moi, je dirais à la jeunesse d'être consciente. Le reste..., personnellement, moi, je vote pas, je suis apolitique, je suis tout le temps neutre, moi, ma politique, c'est le hip-hop* »¹⁸, tandis que les rappeurs de Diam Min Tekky ont rebaptisé les politiciens en « politiciens », signifiant une certaine désillusion du politique. Les autres thèmes évoqués par les rappeurs concernent souvent les conditions de vie à Nouakchott, la précarité de la jeunesse africaine, ou des thèmes plus généraux sur la situation internationale. Certaines thématiques semblent plus affectives et sont récurrentes dans la lexie des rappeurs. La politique américaine à l'étranger est particulièrement scrutée. Les politiques migratoires françaises, et plus

généralement le comportement de la classe politique hexagonale (notamment les discours droitiers), sont l'objet d'attaques virulentes traduisant un fort ressentiment envers la politique française d'hier et d'aujourd'hui en Afrique. Le groupe Militarian Underground chante ainsi :

Il n'y avait pas de tests génétiques quand la France avait besoin de nos tirailleurs... pas d'immigration choisie quand elle a voulu que les nazis aillent tirer ailleurs... oui, on aimerait bien rester chez nous du seul fait que Jean-Marie Le Pen nous a traités de parasites... mais je trouve bien chelou¹⁹ votre amour pour nos richesses et nos cerveaux en fuite...

Pourtant, peu abordent de manière frontale le jeu politique mauritanien. Lors d'un concert, on pouvait entendre le discours d'un rappeur qui, « *prenant appui sur William Dubois, Martin Luther King, Malcom X et Obama* », parlait explicitement de la situation des communautés négro-mauritaniennes en Mauritanie et disait rêver « *du jour où il y aurait un président noir dans ce pays* ». Un discours d'un tel ordre est rare. D'ailleurs, l'organisateur de la soirée (et animateur sur RFI de l'émission « Couleurs tropicales »), gêné, lui a rapidement demandé de quitter la scène. De plus, un rappeur qui soutiendrait de manière explicite un candidat à une élection serait immédiatement discrédité et perdrait toute crédibilité auprès de son public et des autres membres de la communauté hip-hop²⁰. Pourtant, les rappeurs, et peut-être plus généralement la jeunesse mauritanienne, « inquiètent » les différents régimes qui ne parviennent pas à composer avec eux (Ciavolella et Choplin 2010). Le premier album du groupe Diam Min Tekky a d'ailleurs été censuré et ses membres ont plusieurs fois été jetés en prison à la fin d'un concert pour des propos jugés déplacés au sujet de tel ou tel représentant politique²¹. Ainsi, bien que les rappeurs mauritaniens abordent peu les changements gouvernementaux ou les réformes législatives dans leurs textes, préférant s'en tenir à des considérations générales, ils restent largement surveillés dans un pays où la liberté d'expression est encore loin d'être la norme.

De nombreux auteurs (anglophones pour la plupart) insistent depuis longtemps sur le caractère social et politique des cultures populaires en Afrique (Barber 1987; Fabian 1996; White 2008) au-delà de leur aspect ludique. Les travaux de Bob White consacrés à la rumba congolaise démontrent que dans le contexte de sociétés autoritaires, les musiciens peuvent renverser – mais aussi parfois renforcer – l'ordre dominant par des processus artistiques et performatifs (*ibid.*). C'est cet aspect que le présent article cherche à mettre en lumière à propos du rap en Mauritanie. Dans les termes de « Gramsci à Nouakchott » (Ciavolella 2009 : 7), le langage esthétique des rappeurs, peut-être davantage que le contenu explicite des chansons, constitue une forme culturelle subalterne propre à subvertir l'ordre hégémonique. C'est assurément par ce potentiel de mobilisation pour la jeunesse, susceptible de dépasser les

traditionnelles oppositions entre villes et campagnes, entre différents milieux sociaux et entre ethnies, que le rap mauritanien prend place dans l'espace social.

Conclusion

Les rappers constituent donc une communauté, au sens de partage de normes et de valeurs, s'inscrivant dans un mouvement plus global. Comme toute communauté, elle est traversée par des conflits, bien qu'ils n'aient pas été examinés ici. Ces mises en scène, ces présentations de soi – pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Erving Goffman (1973) – sont définies comme un ensemble d'activités symboliques destinées à informer un destinataire lors d'une interaction sociale²². On les comprend selon deux axes : d'une part, les rappers présentent leur pays et son contexte sociopolitique à des observateurs étrangers, adeptes de rap²³ et, de l'autre, ils s'affirment comme entité autonome et indépendante, représentative de la jeunesse mauritanienne. Le langage et les manières de se comporter sont alors promus comme des « institutions de sens » (Pecqueux 2007 : 210) qui doivent faire écho dans la société mauritanienne. Cependant, on peut se demander dans quelle mesure ce nouvel espace d'expression est synonyme et vecteur de changements sociaux (au-delà de son aspect mobilisateur) dans cette société, encore empreinte d'un certain immobilisme politique et social (Ciavolella 2009)²⁴.

L'objectif n'était donc pas ici de retracer l'historique de l'émergence du hip-hop mauritanien ni de relever sociologiquement toutes les caractéristiques de ce mouvement culturel; des enquêtes plus larges permettraient ainsi, par exemple, de mettre en lumière les caractéristiques ethniques et sociales des rappers et de leur public. Il consistait à délimiter un champ d'investigation, en décrivant les caractéristiques techniques et esthétiques du rap en Mauritanie pour en déterminer les impacts dans la sphère publique. L'attitude est donc ici avant tout pragmatiste : il s'agissait d'analyser ce que l'écoute d'un disque de rap, la visualisation d'un clip ou la présence à un concert pouvaient donner à penser. « Cela conduit à considérer l'œuvre comme un espace de partage entre interprètes et auditeurs au sens le plus concret : ce qui émane de l'interprète et est disponible pour l'auditeur » (Pecqueux 2007 : 9). Forme artistique contemporaine, le rap devient un objet social et un objet politique en voie d'identification²⁵, essentiellement par sa morphologie esthétique. Plutôt que de considérer les conditions sociales influençant la production de l'œuvre artistique, la présence d'un phénomène artistique et culturel en plein essor a été envisagée comme possible modification de l'espace social. Des enquêtes ultérieures permettraient de déterminer quel est le véritable caractère politique de cette mobilisation sociale²⁶. Le champ d'investigation s'annonce fécond et prometteur, à la hauteur de ce mouvement culturel qui gagne la société mauritanienne et plus largement les espaces publics africains.

Remerciements

L'auteur tient à remercier, d'abord, les rappers qui lui ont accordé leur temps et sans qui ce travail n'aurait pas été possible, en particulier Boundaaw (du groupe B.O.B.), les groupes Diam Min Tekky, Ewaald Leblaad, Militarian Underground et le rappeur Monza. Merci également à Marion Mourre, programmatrice culturelle au Centre Culturel Français de Nouakchott pour l'introduction dans ce milieu. L'auteur remercie enfin Amadou Sall, sociologue à l'Université de Nouakchott, pour ses précieuses explications sur la société mauritanienne, Armelle Choplin, géographe et spécialiste de la région, et Sophie Moulard-Kouka, anthropologue travaillant sur le rap à Dakar, pour avoir partagé leurs travaux, sans oublier les évaluateurs anonymes et l'équipe de la revue *Diversité urbaine* pour leurs précieux commentaires.

Note biographique

MARTIN MOURRE est doctorant en anthropologie sociale (EHESP/Université de Montréal). Il s'intéresse à la mémoire collective, particulièrement la mémoire coloniale, et aux formes contemporaines de créations culturelles dans leur rapport au politique, et ce, principalement au Sénégal, mais également dans d'autres pays de la sous-région.

Notes

1. Voir notamment Hugues Bazin (1995).
2. Il s'agit là d'un euphémisme : ainsi, en 1989, ces identités ethniques se sont exprimées de façon tragique, faisant plusieurs centaines de morts au sein des communautés négro-mauritaniennes et des dizaines de milliers de déplacés au Sénégal et au Mali. Vingt ans après, la question du retour des réfugiés reste un enjeu national politique majeur, tandis que le souvenir des événements demeure particulièrement douloureux, notamment parmi les populations négro-mauritaniennes. Sur ces questions, voir en particulier N'Diaye (2010).
3. Le rappeur Monza parlera de plus de 350 groupes présents sur tout le territoire, pour seulement 11 albums produits depuis 1998. Entretien avec Monza, rappeur, réalisé en février 2009.
4. Expression qui regroupe les ethnies peul, soninké et wolof. Bien que ce terme soit fortement politisé à la base, il est utilisé ici tel que les Mauritaniens l'emploient.
5. Ce terrain de recherche s'est déroulé en février 2009. Il a consisté principalement en la réalisation d'un documentaire vidéo, d'entretiens semi-directifs et de nombreuses heures passées auprès des rappers (dont la participation au tournage d'un clip).
6. Sur les trois groupes étudiés, deux sont d'origine pular et un wolof. Cependant, la langue maternelle des rappers, si elle joue un rôle, ne semble pas être le critère déterminant.
7. Entretien avec Pape, rappeur, réalisé en février 2009.
8. Par « usage d'une langue », il faut comprendre qu'au moins une phrase ou une expression est prononcée dans cette langue; on trouve en effet de nombreux mots français ou anglais dans les textes, mais ceux-ci font davantage référence à un parler urbain africain.
9. Il s'agit là d'une constatation de mélomane plus que d'un fait linguistique avéré. Il conviendrait ainsi de confirmer cette assertion. Pour une description plus détaillée des langues africaines, voir Heine et Nurse (2004).
10. Entretien avec Monza, rappeur, réalisé en février 2009.
11. De manière plus large, l'utilisation du wolof a aussi été remarquée dans le contexte du rap

au Mali; il conviendrait de se pencher sur l'emploi de cette langue dans d'autres contextes frontaliers du Sénégal parmi la jeunesse. Cela tendrait à faire du wolof une des langues dominantes de la région, et ce, par le biais du mouvement culturel hip-hop.

12. Le thème de la nation hip-hop est un des moments pionniers de ce mouvement. Il a été institutionnalisé par Afrikaa Bambaataa, que beaucoup considèrent comme le père du hip-hop à travers la Zulu Nation. Monza confirme cette tendance du rap mauritanien : « *On a construit ce hip-hop et on essaye de le développer avec ou sans l'aide des autres [...]. Nous, on fait partie des précurseurs du mouvement et je me dois d'inculquer dans leurs têtes c'est quoi le hip-hop.* » On peut ainsi noter l'utilisation des pronoms qui indiquent que le hip-hop est vu comme un bien commun. Entretien avec Monza, rappeur, réalisé en février 2009.

13. Les clips du rappeur Monza tranchent avec ces représentations. On voit souvent seulement son visage au premier plan et en arrière-plan, des images défilent, renvoyant à des imaginaires politiques locaux ou plus globaux. On pourrait à tout le moins étayer que le visuel proposé correspond à la volonté de s'inscrire comme rappeur *conscient* plus que *hardcore*. Ces catégories, vues comme des idéaux-types (c'est-à-dire féconds heuristiquement mais non figés), sont reprises par les rappeurs à l'échelle internationale. Notons aussi que dans le contexte du rap africain, le terme *hardcore* réfère plus à la description crue des réalités sociales et politiques qu'à un rap violent en soi, comme on peut le trouver aux États-Unis ou en France (Moulard-Kouka 2008).

14. D'ailleurs, cette intention didactique est à la base du mouvement hip-hop. Un des premiers morceaux du mouvement s'intitule « The Message », du groupe new-yorkais Grandmasterflash, sorti en 1982. Citons aussi la phrase d'un des membres de Public Enemy, autre groupe emblématique du mouvement, pour qui le rap est le CNN du ghetto.

15. Il s'agit d'un *sample* (ou échantillonnage), une des techniques musicales du rap qui consiste à reprendre des pièces musicales déjà existantes et à les assembler. Ce procédé, outre l'aspect esthétique, renvoie l'auditeur à une communauté d'écoute qui est aussi une communauté mémorielle. Ici, il s'agit d'un extrait du groupe IAM (pionnier de la scène rap en France).

16. Dans « Le monde de demain », morceau culte du groupe français NTM, Kool Shen clame : « *Je ne suis pas un leader, simplement le haut-parleur d'une génération révoltée, prête à tout ébranler.* »

17. Cependant, la présente analyse portait moins sur le contenu des chansons, limitées d'ailleurs aux seuls textes en français, que sur son aspect esthétique global.

18. Entretien avec Pape, rappeur, réalisé en février 2009.

19. Comprendre « louche » en verlan, soit l'argot des banlieues françaises consistant à inverser les syllabes (« verlan » signifiant « l'envers »).

20. Il perdrait ainsi toute sa *street credibility*. Il conviendrait d'ailleurs de procéder à une taxinomie des thématiques déployées par les rappeurs, qui bien souvent proposent des idéaux-types moraux.

21. Entretien avec Mar, du groupe Diam Min Tekky, réalisé en février 2009.

22. Un clip vidéo n'est certes pas une interaction sociale au sens propre de l'expression. On peut cependant arguer qu'en mettant en présence un producteur du message et un récepteur, le clip contribue à une représentation partagée du social.

23. La rhétorique du terroir est une des constantes du rap dans différents contextes. Il s'agit en général de présenter le lieu d'où l'on vient comme étant un endroit dur, ce qui est un gage de légitimité.

24. Il est toutefois intéressant de remarquer que les bouleversements qui secouent les pays arabes depuis décembre 2010 semblent vouloir gagner la Mauritanie au moment d'écrire ces lignes : <http://www.afrik.com/breve28290.html>.

25. Pour reprendre le titre de l'ouvrage *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, dirigé par Martin (2002).

26. Ces enquêtes nécessiteraient, par exemple, une écoute partagée de disques de rap avec des amateurs de cette musique, un travail d'observation des attitudes des spectateurs lors de concerts, une recension et analyse des différents commentaires lus sur les sites Internet, etc.

Bibliographie

- Appadurai, A., 2005. *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, Payot.
- Auzanneau, M., 2001. « Identités africaines : le rap comme lieu d'expression », *Cahiers d'études africaines*, n° 163-164, p. 711-734.
- Barber, K., 1987. « Popular arts in Africa », *African Studies Review*, vol. 30, n° 3, p. 1-78.
- Bazin, H., 1995. *La culture hip-hop*. Paris, Desclée de Brouwer.
- Béthune, C., [1999] 2003. *Le rap. Une esthétique hors la loi*. Paris, Autrement.
- Calvet, L.-J., 1994. *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*. Paris, Payot & Rivages.
- Chamberland, R., 2001. « Rap in Canada. Bilingual and multicultural », in T. Mitchell (dir.), *Global noise: rap and hip hop outside the USA*. Middletown, Wesleyan University Press, p. 306-325.
- Choplin, A., 2009. *Nouakchott. Au carrefour de la Mauritanie et du monde*. Paris, Karthala.
- Ciavolella, R. et A. Choplin, 2010. « Jeunesse en vue? » *Réflexions à propos des jeunes en Mauritanie à l'heure de la globalisation*. Manuscrit non publié.
- Ciavolella, R., 2009. « Entre démocratisation et coup d'État. Hégémonie et subalternité en Mauritanie », *Politique africaine*, n° 114, juin, p. 5-24.
- Fabian, J., 1996. *Remembering the present: painting and popular history in Zaire*. Berkeley, University of California Press.
- Goffman, E., 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Harvard, J.-F., 2001. « Ethos "Bul Faale" et nouvelles figures de la réussite au Sénégal », *Politique africaine*, n° 82, p. 63-77.
- Heine, B. et D. Nurse, 2004. *Les langues africaines*. Paris, Karthala.
- LeBlanc, M. N., A. Boudreault-Fournier et G. Djerrahian, 2007. « Les jeunes et la marginalisation à Montréal : la culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration », *Diversité urbaine*, vol. 7, n° 1, p. 9-29.
- Martin, D.-C. (dir.), 2002. *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*. Paris, Karthala.
- Mauss, M., [1950] 2003. « Les techniques du corps », in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*. Paris, Presses universitaires de France, p. 365-386.
- Mitchell, T. (dir.), 2002. *Global noise: rap and hip hop outside the USA*. Middletown, Wesleyan University Press.
- Moulard-Kouka, S., 2008. « Sénégal Yewuleen! » *Analyse anthropologique du rap à Dakar : liminarité, contestation et culture populaire*. Thèse de doctorat, Département d'anthropologie, Université Bordeaux 2. <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00490805>.
- N'Diaye, S., 2010. « Mémoire et réconciliation en Mauritanie », *Cahiers d'études africaines*, n° 197, p. 51-67.
- Pecqueur, A., 2007. *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*. Paris, L'Harmattan.
- Sarkar, M., 2006. « Multilingual code-switching in Quebec rap: poetry, pragmatics and performativity », *International Journal of Multilingualism*, vol. 3, n° 3, p. 173-192.
- Taine-Cheikh, C., 2004. « Vers une nouvelle politique linguistique », in Z. Ould Ahmed Salem (dir.), *Les trajectoires d'un État-frontière. Espaces, évolution politique et transformations sociales en Mauritanie*. Dakar, Codesria, p. 240-263.
- White, B., 2008. *Rumba rules. The politics of dance music in Mobutu's Zaire*. Durham, Londres, Duke University Press.
-