Transposition

Musique et Sciences Sociales

7 | 2018

Le prix de la musique

Gratuité et entrepreneuriat Hip Hop au Sénégal : l'exemple du Festa 2H

Cécile Navarro

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transposition/1844>

DOI : 10.4000/transposition.1844

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Cécile Navarro, « Gratuité et entrepreneuriat Hip Hop au Sénégal : l'exemple du Festa 2H », *Transposition* [En ligne], 7 | 2018, mis en ligne le 15 septembre 2018, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1844> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.1844>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2021.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Gratuité et entrepreneuriat Hip Hop au Sénégal : l'exemple du Festa 2H

Cécile Navarro

Introduction

- 1 Envisagée comme le continent de l'avenir depuis le début de la décennie¹, l'Afrique apparaît aussi comme un espoir de développement de l'industrie musicale mondiale. Mais alors qu'en Occident, l'industrie musicale est en crise face à la chute des ventes de disques et à la hausse du téléchargement, au Sénégal, comme sur l'ensemble du continent africain, la possibilité pour les artistes de vivre de leur musique se pense à travers le développement d'une industrie musicale considérée comme largement inexistante. Cette absence se vit comme un manque – manque d'infrastructures, manque de professionnalisme, manque de soutiens privés et publics – qui prive les artistes des moyens nécessaires pour vivre de leur musique. À l'aune des 30 ans d'existence de la pratique du rap au Sénégal, ce qui était d'abord une passion aux yeux de jeunes attirés par une nouveauté venue d'ailleurs, s'est transformé en moyen d'insertion économique et sociale à mesure que les premiers rappeurs sont devenus pères et chefs de famille. Cet article envisage à travers une étude de cas les stratégies d'acteurs du rap au Sénégal pour pouvoir vivre de leur musique. Comme décrit par Mbaye², ces acteurs sont des « entrepreneurs Hip Hop³ », à savoir des acteurs qui ont pour caractéristique la volonté de changer leur champ de pratique en s'inscrivant dans les normes locales de l'entrepreneuriat culturel tout en s'inspirant des normes de l'économie Hip Hop. L'article discute la façon dont la transformation de ces normes s'articule autour de la notion de gratuité sur la base d'entretiens et d'un terrain ethnographique mené auprès d'acteurs impliqués dans la production et la diffusion de la musique rap à Dakar en 2014 et 2015.
- 2 Dans un premier temps, l'article reviendra sur le concept de gratuité et ses critiques par les acteurs du rap sénégalais. Dans un deuxième temps, j'expliquerai comment l'entrepreneuriat Hip Hop cherche à transformer les normes locales régissant le statut de l'artiste tel qu'il est façonné par les relations entre les artistes et les habitués

consommateurs/soutiens financiers de l'économie musicale : l'État, et à travers lui les sponsors privés, et le public. Les agences de coopération qui se sont en grande partie substituées à l'État dans le domaine de la promotion artistique depuis les années 80 sont alors amenées à jouer un rôle particulier auprès des rappeurs. Pour illustrer ces processus, j'aborderai, dans une dernière partie, l'étude de cas du festival Festa 2H. En effet, alors que le festival était auparavant guidé par deux grands principes depuis sa création, la gratuité et l'itinérance, le directeur du festival a depuis l'édition 2016 rompu avec ces deux principes dans l'objectif de viabilité économique du festival. À travers cet exemple, l'article aborde l'« entrepreneuriat Hip Hop » à la lumière du concept de gratuité pour montrer en quoi les pratiquants de rap se trouvent dans une démarche singulière de commercialisation de la musique et de valorisation du statut d'artiste en tant que métier.

Le concept de gratuité et la rémunération de l'artiste

- 3 La gratuité est un principe économique selon lequel un bien ou un service, désigné comme « gratuit » peut être obtenu sans contrepartie financière directe. En philosophie, la gratuité a été associée au don, à l'émancipation du marché, ou encore à la justice et à l'égalitarisme⁴. L'avènement de la généralisation de la gratuité de la consommation culturelle à travers les plateformes de streaming ont au contraire suggéré son importance comme pilier d'une nouvelle stratégie marchande à l'ère numérique⁵. Comme le défendent Le Gall-Ely et al.⁶, la gratuité ne modifie en réalité pas l'existence de coûts, monétaires et non-monétaires, mais en modifie la perception.
- 4 Dans le cas du rap sénégalais, le concept de gratuité est intervenu, dans le discours de ses acteurs, de façon répétée, pour revendiquer son contraire, à savoir le principe de non-gratuité de l'activité artistique. Selon ses acteurs, l'activité musicale est un métier qui comme tout métier mérite rétribution. Autrement dit, les artistes affirment devoir assumer un coût pour la gratuité supposée de l'activité artistique, un coût qui les empêche de vivre de leur musique.
- 5 La gratuité de la musique rap sénégalaise se situerait à plusieurs niveaux. En premier lieu, la vente des disques pâtit du piratage. Ce piratage est le fait d'individus qui téléchargent les albums illégalement, en font des copies et les vendent dans les principaux marchés de la capitale ou dans les espaces publics. Ces vendeurs, marchands ambulants dans une économie majoritairement informelle, gagnent de l'argent au détriment des artistes qui assument les coûts de production de la musique.
- 6 En deuxième lieu, les artistes pâtissent de la faible rétribution des droits de propriété intellectuelle par le Bureau sénégalais des droits d'auteur (BSDA), devenu en 2016 la Sénégalaise du droit d'auteur et droits voisins (SODAV). La réponse que le BSDA donnait aux artistes qui se plaignaient de ces rétributions malgré la diffusion de leur musique sur les principaux médias sénégalais était que les radios et télévisions manquaient de déclarer leur utilisation de la propriété intellectuelle auprès du Bureau. Encore une fois, les artistes assument le coût de la propriété intellectuelle, ce qui permet aux médias d'obtenir des chansons sans payer de contrepartie financière.
- 7 En troisième lieu, les artistes déclaraient ne pas toucher de revenus suffisants, et parfois même aucun, de leur participation à des concerts. L'économie de la musique étant encore largement informelle au Sénégal⁷, la rémunération des prestations dépend en grande partie des relations entre promoteurs et artistes. Or, dans un milieu aussi concurrentiel

que le rap sénégalais – selon Moulard-Kouka⁸ on compterait près de 1500 groupes de rap à Dakar – seuls les artistes reconnus ont le pouvoir de négocier leurs cachets avec des promoteurs qui ont le choix parmi une multiplicité d'artistes. Dans ce cadre, dénoncer la non-gratuité du métier d'artiste c'est revendiquer une rémunération juste en échange d'une prestation.

- 8 Face à ses difficultés, les rappeurs vivent le plus souvent d'activités professionnelles annexes dont certains des bénéfices servent à assumer les coûts de leur activité artistique. D'autre part, les artistes cherchent à minimiser les coûts en devenant propriétaires de leurs moyens de production, notamment en construisant des home studios pour éviter de devoir payer des séances d'enregistrement coûteuses, en privilégiant les ressources gratuites, telles qu'internet, pour la diffusion et la promotion de la musique et en prenant en charge les différentes facettes de la production artistique ou en les confiant à des réseaux de solidarité (amis d'enfance, collègues rappeurs, famille).
- 9 Selon Ndour⁹, malgré la réussite sociale et économique de nombreux musiciens sénégalais parmi lesquels des stars internationales comme Youssou Ndour, Baaba Maal ou encore Omar Pène, seuls 29 % des artistes interrogés, tous genres musicaux confondus, déclarent bien vivre de leur art. Cependant, alors qu'un autre genre musical, le mbalax¹⁰, monopolise le soutien des hommes politiques¹¹, une volonté de rompre avec des pratiques de « mendicité artistique » qui régiraient les relations entre les artistes et leurs consommateurs/soutiens financiers – l'État et à travers lui, les sponsors privés et le public – prévaut dans le rap, comme je le développe à continuation.

Rompre avec la « mendicité artistique » : fondements de l'entrepreneuriat Hip Hop au Sénégal

Les artistes et l'État

- 10 En l'absence d'industrie musicale permettant aux artistes de vivre de leur art, de nombreux artistes de rap incriminent le manque de soutien de l'État sénégalais. Dans de nombreux états qui appliquent le principe de service public, l'État se substitue au marché dans les domaines qui ne s'intègrent pas à la logique de rentabilité et de croissance. Artistes et musiciens sont souvent dépendants de subventions, d'aides publiques pour pouvoir vivre de leur art. Selon Greffe¹², les rapports entre État et acteurs de l'art sont alors marqués par des relations de confrontation et de négociation qui mettent en jeu les questions de l'autonomie et des limites du monde artistique face au politique.
- 11 Dans le contexte africain d'après les indépendances, de nombreux auteurs ont souligné l'utilisation des expressions artistiques, dont la musique, dans les processus de construction de l'État-Nation et de consolidation du pouvoir politique¹³. Selon Masolo¹⁴, l'instrumentalisation de la musique à des fins politiques dans le contexte africain serait la continuation de son rôle antérieur dans les cadres traditionnels. En Afrique de l'Ouest, la figure griotique, dépositaire de la tradition orale, conteur des légendes et des mythes, entretient des relations « ambigües » avec le pouvoir. Le griot est ainsi rattaché à un noble dont il chante les louanges en échange de sa subsistance et dont il subit les pressions¹⁵. En conséquence, les rapports entre musiciens et État sont, de manière prédominante, observés sous l'angle du patronage et du clientélisme, dans des contextes

politiques marqués par des régimes autoritaires ou en voie de démocratisation. Au Sénégal, la politique culturelle¹⁶ postindépendance aurait eu, selon Benga¹⁷, la vocation d'exprimer et de forger une identité nationale. Consacrant le tiers de son budget national au ministère de la Culture, le premier président sénégalais, Léopold Sedar Senghor mit en place un mécénat d'État à travers le fonds d'aide aux artistes ainsi que la construction d'une école artistique, appelée l'École de Dakar¹⁸. De fait, la liberté artistique était limitée par les conventions posées par le mécénat d'État et la bienséance sociale¹⁹. D'autre part, cette politique culturelle aurait favorisé les « arts nobles » par opposition aux « arts populaires », ce qui aurait contribué à une conception élitiste de l'art²⁰.

- 12 Au début des années 80, la politique culturelle étatiste de Senghor prend fin sous le régime du successeur qu'il a nommé à sa démission, Abdou Diouf. Le contexte de cette décennie, marquée par les politiques de structuration exigées par le FMI ainsi que les transformations de l'espace urbain mues par l'explosion démographique, conduit à un désengagement de l'État dans la politique culturelle. Le mécénat d'état est remplacé par une multiplicité d'initiatives, accordant certes une nouvelle autonomie aux artistes, mais se caractérisant aussi « par l'informel, l'esprit de débrouille [...] la multiplication et la déterritorialisation des initiatives culturelles²¹. »
- 13 Les premiers rappeurs apparaissent à la fin des années 80 suite à la réélection contestée d'Abdou Diouf en 1988²², une élection entachée de soupçons de fraude, dans un régime démocratique ouvert au multipartisme limité depuis 1974. C'est la raison pour laquelle le rappeur Matador me dira : « le rap sénégalais est né engagé²³ ».
- 14 Au cours des élections présidentielles de 2000, la jeunesse dite du changement (*Sopi*²⁴), qui a joué selon l'historien sénégalais Benga « un rôle important d'avant-garde dans le mouvement général de contestation du système politique²⁵ », dénonce en chansons la corruption du gouvernement d'Abdou Diouf et la complicité des chefs religieux qui appellent à voter pour lui en émettant une consigne de vote (*ndigel*) à destination de leurs disciples.

EX. 1. COUVERTURE DE LA COMPILATION « POLITICHIENS », FITNA PRODUCTION, 2000.

- 15 La couverture de la compilation rap « Politiciens » (voir ex.1), dont le titre est un jeu de mots traitant les « politiciens » de « chiens », publiée par Fitna productions en 2000, met en scène cette complicité entre pouvoir politique et pouvoir religieux. Le chef religieux est présenté assis en position de prière sur la carte du Sénégal, corrompu par le pouvoir de l'argent distribué par un homme en costard cravate et à tête de chien.
- 16 La victoire de Abdoulaye Wade en 2000 marque la première transition démocratique depuis l'indépendance du Sénégal. Les rappeurs se considèrent depuis comme des acteurs qui pèsent dans la vie démocratique sénégalaise : « C'est cette génération qui a mis Wade au pouvoir, qui a prouvé justement que le Hip Hop avait vraiment pris de l'ampleur (...) donc c'était une force politique²⁶. »
- 17 Plus récemment, en 2012, un mouvement créé une année plus tôt et inspiré par les printemps arabes mène des protestations, durement réprimées par le pouvoir en place, contre la candidature d'Abdoulaye Wade à un troisième mandat, jugé anticonstitutionnel. Le mouvement *y'en a marre*, fondé par un groupe de rap et des journalistes, puis rejoints par d'autres rappeurs, organise des actions autour de chansons pensées comme autant de slogans pour sensibiliser la population aux questions citoyennes, à l'image de la chanson « Marche avec ta communauté » (*Dox ak sa gox*) : <https://youtu.be/H9KcB4WGYdg>
- 18 Ainsi, pour des rappeurs comme Matador, le rôle du rappeur est d'oser dire la vérité crue, celle qui prend source dans l'expérience de la rue, et permettre de faire entendre la voix des populations :

On parle pour les Sénégalais, on ne parle pas pour nous-mêmes. Et si on dit quelque chose, facilement les Sénégalais ils acceptent ou ils suivent parce qu'ils savent qu'on ne dit pas ça pour les tromper. Quand c'est un politicien, souvent c'est parce qu'il veut être au pouvoir, c'est des mensonges. Mais nous ce qu'on dit on le dit pas pour nous-mêmes, on parle pour tous ces gens-là²⁷.

- 19 En conséquence, contrairement aux relations ambiguës entre rappeurs et hommes politiques que Schneidermann²⁸ et Aterianus-Owanga²⁹ ont analysées durant les campagnes présidentielles, respectivement en Ouganda et au Gabon, les artistes de rap sénégalais ont soigneusement, à quelques exceptions près, évité toute récupération politique, malgré les offres d'hommes politiques intéressés par leur capacité avérée à s'adresser et à mobiliser la jeunesse. Pour la majorité des rappeurs, leur autonomie vis-à-vis des hommes politiques est cruciale afin de leur permettre de continuer à faire une musique « pour les Sénégalais » tandis que les hommes politiques sont perçus comme avant tout concernés par leur réélection et motivés par l'enrichissement permis par le statut d'homme politique, un constat mis en scène dans la chanson *Nguur gi* (« le pouvoir ») de Matador : <https://youtu.be/rBfZ-VGazU0>
- 20 D'autre part, tout soutien de l'État à des artistes de rap conduit à des soupçons de cooptation de la part du public et des autres acteurs de la scène rap et à une remise en cause de leur crédibilité en tant que rappeurs. Aux yeux des artistes, ce refus de compromission avec les autorités étatiques les prive aussi de soutiens de la part de sponsors privés, avant tout soucieux de rester dans les bonnes grâces du gouvernement en place.
- 21 Ce refus de la mendicité artistique, qui s'applique à la relation des rappeurs avec l'État, s'applique aussi dans la relation des rappeurs avec le public.

Les artistes et le public

- 22 Dans une publication sur sa page Facebook, le rappeur Nitdoff, l'un des artistes de rap les plus connus au Sénégal auprès du public de rap, s'adresse de façon explicite à ses fans :

Ex 2. Capture d'écran prise par l'auteur d'un message du rappeur Nitdoff à ses fans.

- 23 Par l'expression en langue wolof « *sambaay mbayaan* », le rappeur se réfère à une pratique consistant à chanter les louanges en échange de récompenses financières ou matérielles, associée au griotisme et récurrente dans le genre musical mbalax. À titre d'exemple, voici comment la chercheuse Fiona McLaughlin décrit la prestation d'une des chanteuses sénégalaises les plus populaires, Fatou Guewel, lors d'un concert donné au Théâtre national Daniel Sorano en 1998 :

Elle est apparue sur scène par une embrasure arabesque dans une brune enfumée émanant d'une machine à neige, proclamant « *Bismillahi* » (Au nom de Dieu) et chantant les éloges d'Ahmadou Bamba, fondateur de la confrérie soufie mouride³⁰. Immédiatement, des membres du public majoritairement féminin se sont levés pour s'approcher de la scène pour jeter ou remettre à la griotte une grande quantité de billets que ses danseurs ont alors rassemblés et mis dans un grand sac à main stratégiquement placé devant Petit La, mari et percussionniste de Fatou Guewel. Le cortège scintillant³¹ de donateurs, dont beaucoup appartenaient à des organisations féminines mourides, s'est poursuivi pendant plusieurs heures au cours de la soirée et à plusieurs reprises la zone devant la scène fut bloquée par des centaines de personnes – des membres du public essayant de jeter de l'argent sur scène et des griots chantant ses louanges³².

- 24 Ces prestations sont pour McLaughlin une reformulation des rapports monétaires entre griot et marabout sous le prisme des relations entre disciples et marabout : alors que souvent par le passé le marabout et parfois l'homme politique récompensaient le griot pour ses louanges, ce sont ici les disciples, autrement dit le public, qui récompensent le chanteur au nom de leur allégeance au marabout, ici Cheikh Ahmadou Bamba et ses descendants.
- 25 Or, si certains rappeurs versent aussi dans les louanges du marabout, ce que le sociologue Abdoulaye Niang³³ appelle « le rap prédicateur », la plupart des rappeurs que j'ai interrogés sont très critiques envers ses pratiques, et notamment sur le principe que des louanges puissent faire l'objet de rémunérations :

Parce qu'ils (les chanteurs de mbalax) racontent rien. Ta mère est la meilleure des femmes, ton père était le roi de tel village. Non, mais c'est ça qu'ils racontent ! (...)
Si on te donne des millions avec ça, même toi, tu dois pas en être fier quoi³⁴.

- 26 À titre d'exemple, lorsque le groupe de rap Keur Gui a pris l'initiative d'adopter les stratégies commerciales répandues dans le mbalax, en proposant des places VIP allant jusqu'à 1 million de FCFA, l'équivalent de 2000 euros, ou encore en faisant parrainer le concert, ils ont été accusés de participer de la « mendicité artistique », critique dont l'idée principale est que l'artiste dévalorise par ces pratiques la valeur de son art, qu'il vend au plus offrant.
- 27 Selon Appert³⁵, la majorité des rappeurs se distancient de la figure griotique, notamment par refus de « se vendre », en se rattachant avec les origines américaines du Hip Hop. Cette distanciation participe à la perception des rappeurs comme acteurs du changement, par la remise en cause de « traditions » en partie selon eux responsables du sous-développement sénégalais.
- 28 On voit comment les normes locales qui régissent les relations des rappeurs à l'État et au public conduisent à un paradoxe bien résumé par Amadou Fall Ba, directeur du festival Festa 2H : « Peut-on être révolutionnaires et être riches³⁶ ? »

Le rôle des agences de coopération

- 29 Les agences de coopération ont joué depuis les années 2000 un rôle de premier plan dans le rayonnement international des premiers artistes de rap sénégalais. C'est par exemple grâce à leur apparition sur une compilation enregistrée au Centre Culturel Français (CCF)³⁷, que le groupe de rap Positive Black Soul sera repéré par le rappeur français d'origine tchadienne Mc Solaar qui proposera à ses membres de faire la première partie de sa tournée africaine. Des concours comme la nuit internationale du rap, toujours organisée par le CCF, ainsi que des initiatives comme Africafête, ont permis de lancer la carrière de nombreux rappeurs³⁸.
- 30 Dans le discours des artistes de rap, les financements de ces agences de coopération viennent combler les manques de l'État sénégalais :
- Après c'est les Occidentaux qui viennent subventionner et on nous pose la question à savoir pourquoi vous acceptez ces subventions. Mais c'est parce que chez nous personne ne veut nous subventionner. C'est pour ça on accepte ces subventions-là³⁹.
- 31 Selon le rappeur Simon Kouka, qui s'exprime ici, bien que les financements d'agences de coopération puissent poser problème – et il se réfère ici aux critiques adressées au mouvement y'en a marre, dont il fait partie, accusé d'être à la solde de financeurs américains (Oxfam, USAID et Osiwa) qui avaient soutenu certains de leurs projets – les artistes n'ont d'autre choix que d'accepter ces subventions pour pouvoir mener à bien leurs activités. Il faut noter que la plupart de ces subventions servent à financer non pas des projets musicaux, mais des projets sociaux menés par des artistes.
- 32 Pour les agences de coopération, ces financements sont l'outil d'une *soft diplomacy* qui utilise le Hip Hop pour revaloriser l'image de l'occident et de son idéal démocratique, en particulier dans les pays à majorité musulmane⁴⁰. Cette vocation est manifeste dans le discours de financeurs sur le rap sénégalais, tel que j'ai pu le constater lors d'une présentation donnée lors d'un festival organisé en Allemagne :
- Quel potentiel a la musique pour contribuer à la société civile ? Un exemple illustratif parmi d'autres est la scène Hip Hop au Sénégal. Elle pointe son regard sur les conditions inacceptables qui existent au Sénégal, dont le domaine de la santé, la migration vers l'Europe et le grand nombre de gens qui meurent en Méditerranée. Les gens à un niveau supérieur et de favoriser le changement. C'est ce que le Hip Hop réalise au Sénégal. Il est devenu le porte-voix de toute une génération de jeunes Africains confiants, la *génération consciente*, qui désire construire le futur de leur société⁴¹.
- 33 Ce discours a attiré l'attention du public vers des thèmes qui, bien que traités dans le rap sénégalais, ne méritent ici mention que parce qu'ils sont jugés importants par un public majoritairement européen.
- 34 Les artistes s'accommodent tant bien que mal des attentes de ces financeurs étrangers qui leur permettent de financer leurs projets et de parler de leur musique, tant qu'ils rentrent dans l'intérêt des agences de coopération pour les thèmes de la défense de la démocratie en Afrique et le développement du continent en général.
- 35 Expliquant à Amadou Fall Ba mon intérêt pour mon sujet de thèse, basé sur la constatation de nombreux voyages de rappeurs sénégalais à l'étranger dans le cadre d'invitations de la part d'agences de coopération pour parler de l'engagement du rap sénégalais, il me répondit :

parce que ça marche. Les Européens ont envie d'entendre ça. C'est tout. Et comme c'est eux qui commandent, c'est tout. Parce que si on nous demandait de parler de ce qu'on a envie de parler, peut-être qu'on allait parler d'autre chose⁴².

- 36 Ancrés dans un jeu de position vis-à-vis d'une scène Hip Hop mondiale qui tend à opposer un rap « engagé » à un rap « commercial », certains artistes sénégalais savent tirer profit, par les possibilités de financement qu'il leur apporte, et sans pour autant remettre en cause la sincérité de ces acteurs, de leur rapprochement avec l'engagement, la politique, l'utilité sociale, démontrant leur maîtrise des enjeux globaux comme des enjeux locaux.
- 37 La concurrence entre ces acteurs est d'ailleurs importante pour obtenir ses financements, comme me l'avoue Ama Diop, producteur et musicien :
- Pour la Francophonie-là, j'en parlais avec un gars, il m'a dit que y'avais plus de 300 demandes. (...) Il m'a dit on a subventionné 88 structures⁴³.
- 38 Cependant, l'exemple du Festa 2H montre qu'aux yeux des artistes, ces financements entraînent un coût encore trop important, à savoir la dépendance vis-à-vis de sources de financements extérieures, ce qui pousse ces acteurs à mettre en place leurs propres modèles économiques.

Un exemple d'entrepreneuriat Hip Hop : le Festa 2H

- 39 Le festival Festa 2H se présente comme « le premier festival de Hip Hop et de cultures urbaines en Afrique de l'Ouest ». Il fête en 2018 sa treizième édition, remarquable stabilité dans un contexte où de nombreux festivals ont échoué à passer le cap de la première édition, faute de ressources propres et de soutiens étatiques et privés.
- 40 Cette étude de cas se focalisera sur l'évolution passée et présente du festival. Après un bref historique du festival et de l'association qui l'organise, Africulturban qui « met en avant la promotion la diffusion et le développement du Hip Hop et des cultures urbaines »⁴⁴, je m'attarderai sur le passage du festival d'un modèle économique basé sur la gratuité et l'itinérance à un nouveau modèle qui se met en place depuis 2015.

Africulturban et le festival Festa 2H : histoire d'un succès

- 41 En 2004, alors qu'il est en tournée en Belgique avec les autres membres du groupe Wa BMG 44, Matador apprend au journal télévisé les inondations qui touchent comme chaque année la proche et lointaine banlieue de Dakar, telle que Thiaroye dont il est originaire, ainsi que plusieurs villes de l'intérieur du pays. Il aurait alors pris la décision, à l'inverse des autres membres du groupe, de rentrer au Sénégal, inspiré par l'exemple de la structure belge spécialisée dans la promotion des expressions urbaines Lezarts Urbains, avec laquelle un échange culturel soutenu subsiste jusqu'à ce jour. Un premier projet prend forme en 2005 sous la forme d'un concert organisé au bénéfice des victimes. Faute de ressources financières, le concert n'aura jamais lieu. Cependant, des contacts établis avec le Maire de Pikine puis le directeur d'un centre culturel local, prêts à soutenir un projet à long terme à destination des jeunes de leur ville, leur permettront d'acquérir un petit local, dans lequel il installe l'association Africulturban. Les débuts – une salle de 9 m², un ordinateur pentium 4, pas de connexion internet – font partie de la grande histoire d'Africulturban, comme pour mieux souligner les progrès effectués en 10 ans. L'association a aujourd'hui déménagé dans de nouveaux locaux flamboyants neufs.

- 42 Aux prémices de cette nouvelle structure, dont l'équipe originelle est composée de 5 personnes, Amadou Fall Ba, ami de longue date de Matador, apprenti rappeur, mais finalement meilleur gestionnaire, réfléchit à une solution pour assurer la pérennité de l'endroit, unique en son genre au Sénégal à cette époque, et de ses nouvelles fonctions de secrétaire général. Il m'explique avoir créé le festival afin de pouvoir chaque année fédérer l'équipe au service d'un même but⁴⁵. D'autre part, le constat général d'une « crise » du rap sénégalais à la moitié de la décennie 2000, s'exprimant entre autres par une baisse de popularité du rap auprès du public exprimé par la baisse de la fréquentation des concerts, permet de penser la création du festival dans un effort de revalorisation d'une industrie naissante depuis la fin des années 90 et semblant déjà tomber en désuétude.
- 43 Lors de la première édition, Amadou Fall Ba fait appel à ces contacts : le rappeur et producteur Fou Malade amène une caméra, la mairie leur fournit le matériel sonore, Matador anime des ateliers de slam et se produit sur scène avec les Djs suisses Dj Vinz Lee et Dj Giant, avec lesquels l'organisateur correspond à l'aide des réseaux sociaux de l'époque, MySpace et msn. Un des membres de l'équipe d'origine, le rappeur Goormak, rencontré en Suisse où il est installé depuis 2014, m'explique :
- les djs ou les rappeurs avec qui il échangeait, quand il leur explique que là on vient de mettre sur pied une structure, Africulturbaine, ça va être pour la promotion des cultures urbaines ici à Dakar parce que y'a pas une structure comme ça et tout, ils trouvent l'idée superbe. (...) Pis lui il leur disait, voilà nous on veut que si possible vous veniez faire un spectacle, partager avec les jeunes qui sont là et tout, pis ces gars ils pouvaient lui dire super, ils venaient comme ça, on leur payait rien. Même les billets d'avion ils s'adressaient à la mairie de leur ville pour avoir les billets d'avion. C'est comme ça que ça se passait⁴⁶.
- 44 Ces contacts venus de l'étranger viennent se produire, mais aussi échanger et transmettre leurs connaissances dans le cadre d'ateliers organisés avec les jeunes de Pikine⁴⁷.
- 45 Ce témoignage révèle aussi à quel point la première édition, qui n'a pourtant pas connu le succès espéré, l'unique concert du festival devant être annulé à cause d'une coupure de courant, a posé les jalons des éditions futures. L'organisation du festival repose ainsi sur une économie du don. L'objectif du directeur du festival n'est pas de générer des profits, mais de promouvoir le Hip Hop et de faire vivre son association. Le festival peut avoir lieu en recourant au bénévolat – le directeur lui-même n'est pas rémunéré – et à différentes aides logistiques et financières, notamment auprès d'agences de coopération auprès desquelles le directeur soumet des demandes de financement, mais aussi auprès desquelles les intervenants étrangers sollicitent des aides pour se rendre au Sénégal, otorguant au festival un cachet international. Ces agences financent la venue des artistes étrangers ainsi que la réalisation de projets ponctuels. Il montre aussi la principale qualité d'Amadou Fall Ba, à savoir sa capacité à mobiliser des relations personnelles avec lesquelles il partage un fort investissement pour la promotion de la culture Hip Hop.

Gratuité et itinérance : les deux principes du Festa 2H

- 46 Le festival a longtemps été organisé sur une période d'une semaine à 10 jours, sur plusieurs scènes à Dakar et en « banlieue » avec l'objectif de représenter toutes les composantes du Hip Hop : de la musique à la danse en passant par le graffiti et le djing. Le festival proposait des activités gratuites et ouvertes à tous : concerts, ateliers, sessions

culturelles, expositions, conférences et projections de films, s'égrenaient tout au long du festival.

- 47 Par gratuité, il est entendu que le festival est accessible au public sans qu'aucune contrepartie ou paiement ne lui soit demandé en échange. Par itinérance, il s'agit de la tenue du festival dans plusieurs lieux, un principe à l'inverse de la logique de la plupart des festivals dont la principale caractéristique est de se définir en référence à un lieu spécifique, raison pour laquelle de nombreuses contributions sur les festivals se concentrent sur les liens entre les festivals et la mise en scène d'identités locales collectives, jusqu'à parler de « place dependency » du festival⁴⁸.
- 48 Ses deux principes fondent la volonté du festival de rendre les activités proposées accessibles à « tous » les publics et en particulier à ceux qui n'y ont habituellement pas accès. En se positionnant dans le domaine de la « culture », notamment en parlant de « cultures urbaines », il s'agit pour Africulturban de légitimer le Hip Hop comme champ d'action des politiques culturelles potentielles de l'État. Le concept de « cultures urbaines », qui désigne de façon large toutes les expressions culturelles issues d'un environnement urbain, permet selon Amadou Fall Ba, d'abord de supprimer la charge de contestation contenue dans la terminologie « Hip Hop » ainsi que de mobiliser une plus grande diversité d'acteurs⁴⁹.
- 49 Comme me l'explique Amadou Fall Ba :
- Tu vois y'a un problème de démocratie ici et d'accès à la culture pour tous. (...) Ici y'a deux millions d'habitants qui vivent à Pikine, mais y'a pas d'infrastructures culturelles. (...) Tout est concentré en ville. Du coup tous les gens qui sont ici n'ont pas, savent même pas, on a une culture assez, entre guillemets, de luxe. Si tu payes pas cher tu vas pas y avoir l'accès, tu vois. Donc il fallait combattre ça aussi et essayer même d'équilibrer les choses⁵⁰.
- 50 Pour Amadou Fall Ba, la « culture » promue par l'État sénégalais est ainsi une « culture » de luxe parce qu'elle n'est accessible qu'à une élite qui peut se l'offrir. Le festival, en instaurant une gratuité de principe, se fixe ainsi pour objectif de proposer une alternative à cette « culture » élitiste. Pour ce faire, le festival a axé sa logistique sur le principe d'itinérance afin que les populations qui écoutent du rap, mais ne pouvant pas se rendre à Dakar puissent voir des concerts de rap près de chez eux. En plus de proposer des concerts à Pikine, non loin du siège d'Africulturban, des scènes ont aussi été construites spécialement pour l'occasion dans des villes en banlieue ou à l'intérieur du pays. Associée comme en France à une image dépréciative de la « banlieue », la musique rap au Sénégal a d'abord été une musique écoutée et pratiquée par une classe moyenne vivant en centre-ville en mesure de se procurer des disques et des lecteurs aux débuts des années 80⁵¹. La « banlieue » correspond géographiquement à trois villes administrativement rattachées à la région de Dakar (Pikine, Guédiawaye, Rufisque), mais comprend aussi d'autres territoires dont les caractéristiques seraient les mêmes : insalubrité, aménagement urbain chaotique, pauvreté des populations y résidant, et constitue un espace imaginaire et social. La référence à la « banlieue » dans le rap au Sénégal n'a commencé à apparaître qu'à l'apparition de groupes de rap se revendiquant comme originaires de ces territoires et articulant un rap, qualifié d'« hardcore », articulé sur la représentativité des populations habitant ses quartiers⁵². De nombreuses initiatives portées par des groupes de rap, dont la création de l'association Africulturban à Pikine, ont pour vocation de revaloriser les territoires de la « banlieue », des territoires dont les rappeurs dénoncent le délaissement par les pouvoirs publics et la concentration de toutes les activités au centre-

ville. C'est dans cette opposition entre « ville » et « banlieue » qu'il faut comprendre l'argument d'accessibilité à la « culture » dans la mise en place du festival.

Le Festa 2H, illustration des rapports entre les acteurs du rap et les consommateurs/soutiens financiers de l'économie musicale

- 51 L'idée de rendre accessible la culture à tous est communément une prérogative des politiques culturelles dans de nombreux pays. C'est ainsi qu'Africulturban et le Festa 2H se positionnent comme relais de l'action de l'État sénégalais, en comblant ses manques. Ses activités vont au-delà de la promotion d'un genre musical. Le Flow Up⁵³, concours de jeunes talents créé il y a maintenant quatre ans, a par exemple été ajouté au programme du festival pendant l'édition 2015, permettant ainsi aux jeunes talents de jouer devant un large public et aux côtés d'artistes étrangers. Et de fait, Africulturban comme le Festa 2H, en offrant des perspectives aux jeunes par la formation professionnelle, mais aussi par un soutien financier – le gagnant du concours remporte un prix de 5 000 000 FCFA en 2018, soit un peu plus de 7500 euros – se donnent pour objectif d'encourager le développement de nouvelles carrières artistiques et au-delà, présentent le Hip Hop comme moyen de lutter contre le chômage des jeunes et donc pour agir en faveur du développement du Sénégal.
- 52 Or, pour organiser son festival, Amadou Fall Ba se repose presque entièrement sur les contacts noués avec des agences de coopération (Ambassades, instituts culturels, ONGs, organisations internationales). De son propre aveu, 97 % des ressources de son festival ne proviennent pas de partenaires sénégalais⁵⁴. Or, à cause de ces financements et des conditions dans lesquelles ils sont alloués, les organisateurs n'ont ni les ressources pour rémunérer les prestations des artistes, qu'ils soient étrangers ou sénégalais, ni les ressources pour rémunérer l'équipe qui organise le festival. Cette situation est source de tensions entre les organisateurs et les artistes sénégalais. Pensant que le festival bénéficie de nombreux partenariats et donc selon eux, logiquement, de moyens conséquents, ils ont ainsi l'impression d'être floués. De nombreux artistes refusent aujourd'hui de jouer gratuitement pour le festival, estimant que « Tout travail mérite salaire ».
- 53 Les nombreux partenariats dont bénéficie Africulturban sont perçus par beaucoup comme le résultat de relations jugées monopolistiques qu'ils entretiennent avec les agences de coopération : « En tout cas c'est un cercle bien fermé, les gens ils connaissent et puis ils font leur boulot, ils font leur deal dessus⁵⁵. »
- 54 Pour toutes ces raisons, le partenariat avec les agences de coopération commence à devenir problématique de plusieurs façons. En premier lieu, il semble impliquer la cooptation d'Africulturban au bénéfice d'intérêts étrangers. En deuxième lieu, il pose des questions quant à la pérennité de l'économie musicale du genre rap au Sénégal :
- Certains ont affirmé qu'il fallait refuser les 300 millions de Macky Sall⁵⁶, mais si on doit aller les chercher à l'Institut français ou chez Eiffage⁵⁷, qu'est-ce que ça change ? L'aide au développement est une perfusion. Organiser un festival avec de l'argent extérieur n'a aucun sens⁵⁸.
- 55 Amadou Fall Ba soutient ici, à l'inverse d'autres acteurs du rap, qu'il est préférable d'accepter les subventions de l'État, quand celui-ci les propose de manière publique, à celles d'agences de coopération qui dépendent de la volonté d'États étrangers et qui par conséquent, peuvent s'arrêter du jour au lendemain. Cependant, l'objectif du festival pour

les années suivantes va plutôt dans le sens de l'établissement d'un modèle économique qui puisse permettre au festival de gagner de l'argent :

Moi je serais content d'ici l'année prochaine ou en 2016 que tous les artistes, toutes les personnes qui travaillent dans ce festival vont être rémunérées. (Tant que) j'arrive pas à faire ça, moi j'ai pas réussi. Que ça soit stable. C'est un projet tu vois, moi-même j'ai mon salaire là-dessus, parce que je travaille, j'ai une maison, je paye des factures etc. tant qu'on arrive pas à ça en fait, un modèle, *business model*⁵⁹.

- 56 Depuis les éditions 2015 et 2016, le festival a procédé à deux ruptures. En premier lieu, le festival n'a désormais lieu que dans certains lieux de la capitale, tels que le centre culturel Douta Seck où ont eu lieu la quasi-totalité des concerts du festival. Questionné à ce propos, Amadou Fall Ba m'a expliqué qu'il s'agissait de revaloriser ce centre culturel et d'entrer en cohérence avec la politique du maire de la ville de Dakar, laissant de côté la revalorisation des territoires de « banlieues » par le rap. Ce premier changement signale une certaine volonté de chercher des compromis avec les autorités politiques au nom d'un certain pragmatisme, comme le révèle la réponse de Amadou Fall Ba à mes interrogations sur le soutien politique au festival :

non ils nous soutiennent, c'est un compromis, c'est tout et on l'assume totalement. (...) de toute façon, y'a que les politiques qui changent les choses. Parce qu'ils ont la légitimité et la légalité. Ils peuvent prendre les sous et décider où vont aller les sous. Et ça c'est leur droit. C'est pas vrai ? Donc si tu veux travailler avec eux aussi faut, tu n'es pas obligé d'être avec eux hein, mais tu dois juste avoir la subtilité de voir comment gérer tout ça⁶⁰.

- 57 Amadou Fall Ba est depuis 2014 chargé de mission auprès du maire de Dakar au sujet des cultures urbaines. Il administre aussi, provisoirement, la Maison des Cultures urbaines, située en ville de Dakar, en charge de la distribution du Fonds d'appui aux cultures urbaines, créé par le Ministère de la Culture et de la Communication, tout en maintenant des liens auprès du maire de Pikine au sein d'Africulturban. L'Acte III de la décentralisation décidée en décembre 2013 ayant pour objectif de consacrer un nouveau réaménagement du territoire permet à chaque collectivité locale de disposer d'un budget propre géré de façon autonome. En collaborant avec ces deux partenaires, les mairies de Pikine et de Dakar, Amadou Fall Ba montre ainsi sa maîtrise des enjeux locaux par la mise en concurrence de ces deux localités autour du secteur des cultures urbaines.
- 58 En deuxième lieu, les concerts qui ont lieu durant le festival sont désormais payants. Les organisateurs ont d'abord exploré en 2016 le prix d'un billet d'entrée à 5000 FCFA, pour le dernier concert du festival uniquement puis l'ont finalement baissé à un prix de 2000 FCFA, soit 3 euros, pour tous les concerts en 2017, un prix légèrement plus faible que la moyenne des concerts (3000 FCFA). Ce renoncement à la gratuité procède d'une revalorisation des prestations ainsi que d'une volonté nouvelle de création de richesses dans l'objectif d'attractivité du festival. Ces stratégies, avec d'autres, lui ont permis, depuis 2015, d'inviter lors de son festival, et de rémunérer, des artistes de rap de renommée internationale.

Conclusion

- 59 La réorganisation du festival augure de nouveaux questionnements sur l'émergence d'une nouvelle économie musicale du rap au Sénégal ainsi que sur le nouveau rôle de l'État sénégalais dans le subventionnement du secteur des « cultures urbaines ». Le Festa 2H est un exemple parmi d'autres des solutions entrepreneuriales trouvées par les acteurs du rap

au Sénégal. Par son succès néanmoins, et les exemples qu'il inspire, les initiatives prises par les organisateurs sont significatives des changements actuels de l'économie musicale rap sénégalaise ainsi que de ses évolutions futures.

BIBLIOGRAPHIE

- AALST Irina Van et MELIK Rianne van, « City festivals and urban development: does place matter? », *European Urban and Regional Studies*, vol. 19, n° 2, 2012, p. 195-206.
- AIDI Hisham, « The Grand (Hip Hop) Chessboard: "Race, Rap and Raison d'État" », *Middle East Report*, n° 260, 2011 (en ligne).
- ANDRIEU Sarah, « La mise en spectacle de l'identité nationale », *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, hors-série, 2007, p. 89-103.
- APPERT Catherine M., « Locating Hip Hop origins: Popular Music and Tradition in Senegal », *Africa*, vol. 86, n° 2, 2016, p. 237-262.
- ATERIANUS-OWANGA Alice, « Rap et démocratie dans le Gabon contemporain : Les stratégies musicales d'invention du politique », *Emulations*, n° 9, 2011, p. 43-55.
- BENGA Ndiouga Adrien, « Dakar et ses tempos : significations et enjeux de la musique urbaine moderne (c. 1960-années 1990) », DIOP Momar-Coumba (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Karthala, 2002, p. 289-308.
- BENGA Ndiouga Adrien, « Mise en scène de la culture et espace public au Sénégal », *Africa Development*, vol. 35, n° 4, 2010, p. 237-260.
- BIAYA Tsikala Kayembe, « Les plaisirs de la ville : Masculinité, sexualité et féminité à Dakar (1997-2000) », *African Studies Review*, vol. 44, n° 2, 2001, p. 71-85.
- BOMSEL Olivier, *Gratuit ! : Du déploiement de l'économie numérique*, Paris, Folio, 2007.
- CHARRY Eric, « African Rap : À Capsule History », CHARRY Eric (dir.), *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*, Bloomington, Indiana University Press, 2012, p. 1-26.
- DELAS Daniel, « Regard sur la politique culturelle de Senghor (1960-1980) », *Africultures*, vol. 67, n° 2, 2006, p. 239-243.
- DIOUF Mamadou, « Les cultures urbaines entre traditions et mondialisation », DIOP Momar-Coumba (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, 2002, p. 261-288.
- DUBOIS Vincent, *La politique culturelle : Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999.
- LE GALL-ELY Marine, URBAIN Caroline, BOURGEON-RENAULT Dominique, GOMBAULT Anne et PETR Christine, « La gratuité : un prix ! », *Revue française de gestion*, n° 186, 2008, p. 35-51.
- GREFFE Xavier, *Artistes et Politiques*, Paris, Economica, 2013.
- LAGE Émilie DA, « Politiques de l'authenticité », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 6, n° 1-2, 2008, p. 17-32.

MASOLO D. A, « Presencing the Past and Remembering the Present: Social Features of Popular Music in Kenya », RADANO Ronald (dir.), *Music and The Racial Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 349-402.

MBAYE Jenny Fatou, *Reconsidering Cultural Entrepreneurship: Hip Hop Music Economy and Social Change in Senegal, Francophone West Africa*, thèse de doctorat en philosophie, London, London School of Economics and Political Science, 2011.

MCLAUGHLIN Fiona, « “In the name of God I will sing again, Mawdo Malik the Good”: Popular music and the Senegalese Sufi “tariqas” », *Journal of Religion in Africa*, vol. 30, n° 2, 2000, p. 191-207.

MOULARD-KOUKA Sophie, « Le rap à Dakar. Mise en perspective du local et du global dans une culture populaire urbaine au Sénégal », RAIBAUD, Yves (dir.), *Quand la musique vient aux territoires*, Bordeaux, MSHA/CNRS, 2009.

MOULARD-KOUKA Sophie, *Senegal yewuleen ! Analyse anthropologique du rap à Dakar : liminarité, contestation et culture populaire*, thèse de Doctorat en Anthropologie culturelle et sociale, Bordeaux, Université Victor Segalen - Bordeaux II, 2008.

NDOUR Saliou, « L'industrie musicale au Sénégal : étude d'une évolution », MUDIMBE V. Y. (dir.), *Contemporary African Cultural Productions*, Oxford, African Books Collective, 2013, p. 129-176.

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

SAGOT-DUVAUROUX Jean-Louis, « La gratuité, une utopie réalitaire », *Mouvements*, vol. 45-46, n° 3, 2006, p. 55-61.

SCHNEIDERMAN Nanna, « “Qui cuisine, qui mange ?” : les artistes, courtiers culturels des campagnes électorales en Ouganda », *Politique africaine*, n° 141, 2016, p. 99-121 (traduction de Rozenn DIALLO).

WHITE Bob W., « Pour un lâcher prise de la culture », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 2, 2006, p. 7-25.

ZANETTI Vincent, « Le griot et le pouvoir », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 3, 1990, p. 161-172.

Références discographiques

DAKAR FITNA PRODUKTIONS, *Politiciens*. Plusieurs interprètes. Casette.

Y'EN A MARRE, *Dok ak sa gox*. Plusieurs interprètes. Clip Youtube (en ligne).

NOTES

1. Tel que présenté par exemple en une du magazine *The Economist* en décembre 2011. Cf. « The Hopeful Continent: Africa Rising », *The Economist*, décembre 2011 (en ligne : <https://www.economist.com/node/21541015>).

2. MBAYE Jenny Fatou, *Reconsidering Cultural Entrepreneurship: Hip Hop Music Economy and Social Change in Senegal, Francophone West Africa*, thèse de doctorat en philosophie, London, London School of Economics and Political Science, 2011.

3. Sur la base d'entretiens avec des entrepreneurs musicaux au Sénégal et au Burkina Faso, Mbaye effectue une typologie en trois catégories: entrepreneurs culturels locaux, entrepreneurs musicaux cosmopolites, entrepreneurs du hip hop.

4. SAGOT-DUVAUROUX Jean-Louis, « La gratuité, une utopie réalitaire », *Mouvements*, vol. 45-46, n° 3, 2006, p. 55-61.
5. BOMSEL Olivier, *Gratuit ! : Du déploiement de l'économie numérique*, Paris, Folio, 2007.
6. LE GALL-ELY Marine, URBAIN Caroline, BOURGEON-RENAULT Dominique, GOMBAULT Anne et PETR Christine, « La gratuité : un prix ! », *Revue française de gestion*, n° 186, 2008, p. 35-51.
7. NDOUR Saliou, « L'industrie musicale au Sénégal : étude d'une évolution », MUDIMBE V. Y. (dir.), *Contemporary African Cultural Productions*, Oxford, African Books Collective, 2013, p. 129-176.
8. MOULARD-KOUKA Sophie, *Senegal yewuleen ! Analyse anthropologique du rap à Dakar : liminarité, contestation et culture populaire*, thèse de Doctorat en Anthropologie culturelle et sociale, Bordeaux, Université Victor Segalen - Bordeaux II, 2008.
9. NDOUR, « L'industrie musicale au Sénégal : étude d'une évolution ».
10. Musique urbaine dansante spécifique au Sénégal, issue de la rencontre entre la musique salsa et les percussions africaines, et louée selon Mangin (2013) par les musiciens et les fans pour son ability à créer, reproduire et articuler des idées au sujet des identités ethniques, générationnelles, genrées, religieuses et nationales pertinentes dans le contexte Sénégalais. Cf MANGIN, Timothy Roark, *Mbalax: Cosmopolitanism in Senegalese Urban Popular Music*, Columbia, Columbia University, 2013, 262 pages (thèse pour l'obtention du doctorat en philosophie).
11. À titre d'exemple, et selon une information relayée par le site d'information Times24.info, partagé par un informateur sur sa page Facebook, l'actuel président sénégalais Macky Sall aurait offert à un chanteur de mbalax, Wally Seck, une somme de 50 millions de FCFA (l'équivalent de 100 000 Euros) pour soutenir un concert organisé à Paris Bercy dans le cadre de la promotion de la musique sénégalaise à l'étranger.
12. GREFFE Xavier, *Artistes et Politiques*, Paris, Economica, 2013.
13. LAGE Émilie DA, « Politiques de l'authenticité », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 6, n° 1-2, 2008, p. 17-32 ; ANDRIEU Sarah, « La mise en spectacle de l'identité nationale », *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, hors-série, 2007, p. 89-103 ; WHITE Bob W., « Pour un lâcher prise de la culture », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 2, 2006, p. 7-25.
14. MASOLO D. A, « Presencing the Past and Remembering the Present: Social Features of Popular Music in Kenya », RADANO Ronald (dir.), *Music and The Racial Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 349-402.
15. ZANETTI Vincent, « Le griot et le pouvoir », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 3, 1990, p. 161-172.
16. Le terme de « politique culturelle » désigne ici les actions entreprises par l'Etat dans le secteur culturel, la culture renvoyant alors à des pratiques soit jugées comme relevant de l'art soit jugées comme relevant de l'expression de caractéristiques nationales que l'Etat se doit de promouvoir. Pour Dubois, l'émergence du secteur des politiques culturelles est le produit de l'histoire des rapports de force qui ont eu pour enjeux à la fois la définition légitime de la culture et la définition des fonctions légitimes de l'État. Cf. DUBOIS, Vincent, *La politique culturelle: Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999.
17. BENGHA Ndiouga Adrien, « Mise en scène de la culture et espace public au Sénégal », *Africa Development*, vol. 35, n° 4, 2010, p. 237-260.
18. DELAS Daniel, « Regard sur la politique culturelle de Senghor (1960-1980) », *Africultures*, vol. 67, n° 2, 2006, p. 239-243.
19. Senghor avait par exemple interdit la pratique publique du sabar, pourtant reconnue aujourd'hui comme une danse typiquement sénégalaise, car il la jugeait indécente. Depuis, d'autres lois ont régis la pratique du sabar, comme le port obligatoire de fuseau pour éviter que les femmes n'exposent leurs parties intimes, par l'ancien Président Abdoulaye Wade.
20. BENGHA, « Mise en scène de la culture et espace public au Sénégal ».
21. *Ibid.*, p. 238.

22. DIOUF Mamadou, « Les cultures urbaines entre traditions et mondialisation », DIOP Momar-Coumba (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, 2002, p. 261-288.
23. Entretien avec Matador (rappeur). Pikine, 8 novembre 2014.
24. J'ai retenu cette mise en page pour indiquer les mots en wolof, langue utilisée au Sénégal, tout au long de l'article.
25. BENGHA, « Mise en scène de la culture et espace public au Sénégal », p. 172.
26. Xuman (rappeur). Communication « Les cultures urbaines au Sénégal : expression des résistances et luttes citoyennes, vecteurs de changement ». Atelier « Acteurs culturels et acteurs médiatiques en Afrique : Moteur ». Panos-Afrique de l'Ouest, Dakar, 16-18 décembre 2014.
27. Entretien avec Matador (rappeur). Pikine, 8 novembre 2014
28. SCHNEIDERMAN Nanna, « "Qui cuisine, qui mange ?" : les artistes, courtiers culturels des campagnes électorales en Ouganda », *Politique africaine*, n° 141, 2016, p. 99-121 (traduction de Rozenn DIALLO).
29. ATERIANUS-OWANGA Alice, « Rap et démocratie dans le Gabon contemporain : Les stratégies musicales d'invention du politique », *Emulations*, n° 9, 2011, p. 43-55.
30. Confrérie religieuse de l'Islam sunnite soufi fondée au Sénégal à la fin du XIX^e siècle sur les enseignements du chef religieux Cheikh Ahmadou Bamba.
31. Ce terme est utilisé par McLaughlin pour décrire les tenues somptueuses du public, colorées et brillantes. Des dépenses importantes sont souvent concédées, parfois jusqu'à l'endettement, en vue d'événements particuliers (comme lors de cérémonies religieuses) pour souligner un statut social.
32. *She appeared on stage through an Arabesque doorway in a smoky haze emanating from a dry ice machine, proclaiming 'Bismillahi' (In the name of God) and singing the praises of Amadou Bamba, founder of the Mouride Sufi order. Immediately, members of the predominantly female audience rose to approach the stage and throw or hand the griotte significant sums of money which her dancers then collected and put in a large handbag conspicuously placed in front of Petit La, Fatou Guewel's drummer husband. The glittering procession of donors, many of whom belonged to Mouride women's organizations, continued for several hours over the course of the evening, and at several points the area at the front of the theater below the stage became blocked with more than a hundred people-Fatou Guewel's patrons attempting to throw money on the stage, and other griots singing her praises.* (MCLAUGHLIN Fiona, « "In the name of God I will sing again, Mawdo Malik the Good": Popular music and the Senegalese Sufi "tariqas" », *Journal of Religion in Africa*, vol. 30, n° 2, 2000, p. 198, ma traduction)
33. NIANG Abdoulaye, « Hip-hop, musique et Islam : le rap prédicateur au Sénégal », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 49, 2010, p. 63-94.
34. Entretien avec Goormak (rappeur). Lausanne, 21 Juillet 2015.
35. APPERT Catherine M., « Locating Hip Hop origins: Popular Music and Tradition in Senegal », *Africa*, vol. 86, n° 2, 2016, p. 237-262.
36. Entretien Amadou Fall Ba (directeur du Festa 2H). Pikine, 27 octobre 2014.
37. Institut Français de Dakar actuel est né de la réunion de l'Alliance Française et du CCF.
38. Entretien avec Maxi Krezy (rappeur). New York, 4 septembre 2015.
39. Simon (rappeur). Débat « Rap et engagement citoyen ». Atelier « Acteurs culturels et acteurs médiatiques en Afrique : Moteur ». Panos-Afrique de l'Ouest, Dakar, 16-18 décembre 2014.
40. AIDI Hisham, « The Grand (Hip Hop) Chessboard: "Race, Rap and Raison d'État" », *Middle East Report*, n° 260, 2011 (en ligne : https://www.academia.edu/876879/_Race_Rap_and_Raison_dEtat_MERIP_Fall_2011).
41. *What potential does music have for contributing to civil society? One outstanding example among many is the Hip Hop scene in Senegal. It turns the spotlight on unacceptable conditions in Senegal including health, migration to Europe and the large number of people dying accross the Mediterranean. Doug E. Fresh said Hip Hop is supposed to uplift and create, to educate people on a larger level and to make*

a change. This is what Hip Hop does in Senegal. It has become the mouthpiece for a whole generation of self-confident young Africans, la génération consciente, who wants to shape the future of their society. Présidente d'une fondation allemande active dans la promotion culturelle. Allocution enregistrée lors d'un festival, 2015, ma traduction.

42. Entretien avec Amadou Fall Ba (directeur du Festa 2H). Pikine, 27 octobre 2014.
43. Entretien avec Ama Diop (producteur). Dakar, 10 décembre 2014.
44. <http://africulturban.com/a-propos/>. Je mentionnerais plus en avant ce que recoupe le concept de « cultures urbaines » utilisé dans la communication de l'association Africulturban.
45. Entretien avec Amadou Fall Ba (directeur du Festa 2H). Pikine, 13 juin 2015.
46. Entretien avec Goormak (rappeur). Lausanne, 21 juillet 2015.
47. Aujourd'hui encore, ces ateliers se déroulent pendant le festival sous la forme d'initiation au djing, au marketing ou aux métiers des cultures urbaines. Ces expériences ont mené à mettre en place une école de formation, appelée Hip Hop Akademy depuis 2010.
48. AALST Irina Van et MELIK Rianne van, « City festivals and urban development: does place matter? », *European Urban and Regional Studies*, vol. 19, n° 2, 2012, p. 195-206.
49. Amadou Fall Ba, Conférence « Leaders du Hip Hop », Ghip Hop, Guédiawaye, 28 décembre 2014.
50. Entretien avec Amadou Fall Ba (directeur du Festa 2H). Dakar, 17 octobre 2014.
51. CHARRY Eric, « African Rap : À Capsule History », CHARRY Eric (dir.), *Hip Hop Africa : New African Music in a Globalizing World*, Bloomington, Indiana University Press, 2012, p. 1-26.
52. MOULARD-KOUKA Sophie, « Le rap à Dakar. Mise en perspective du local et du global dans une culture populaire urbaine au Sénégal », RAIBAUD, Yves (dir.), *Quand la musique vient aux territoires*, Bordeaux, MSHA/CNRS, 2009.
53. Le concours est financé par l'Union Européenne.
54. Amadou Fall Ba, Conférence « Leaders du Hip Hop », Ghip Hop, Guédiawaye, 28 décembre 2014.
55. Entretien avec un rappeur, Dakar, Sénégal, décembre 2014.
56. Président sénégalais depuis 2012.
57. Groupe de construction et de concession français, il a notamment obtenu, lors du mandat présidentiel d'Abdoulaye Wade (2000-2012), le contrat pour construire et gérer l'autoroute à péage qui traverse Dakar pour la relier à la banlieue.
58. Amadou Fa Ball, cité par Nicolas Michel pour la revue Jeune Afrique. Cf. Michel, Nicolas, Au Sénégal, le Hip Hop comme contre-pouvoir, in *Jeune Afrique* (en ligne : <http://www.jeuneafrique.com/mag/327418/culture/senegal-hip-hop-contre-pouvoir/>).
59. Entretien avec Amadou Fall Ba. Pikine, 27 octobre 2014.
60. Entretien avec Amadou Fall Ba (directeur du Festa 2H). Pikine, 13 juin 2015.

RÉSUMÉS

À l'aune des 30 ans d'existence de la pratique du rap au Sénégal, ce qui était d'abord une passion aux yeux de jeunes, attirés par une nouveauté venue d'ailleurs, s'est transformé en moyen d'insertion économique et sociale à mesure que les premiers rappeurs sont devenus pères et chefs de famille. Cet article envisage à travers une étude de cas les stratégies d'acteurs du rap au Sénégal pour pouvoir vivre de leur musique. Comme décrit dans la thèse de Jenny Fatou Mbaye,

ces acteurs sont des « entrepreneurs Hip Hop », à savoir des acteurs qui ont pour caractéristique la volonté de changer leur champ de pratique en s'inscrivant dans les normes locales de l'entrepreneuriat culturel tout en s'inspirant des normes de l'économie Hip Hop. L'article discute la façon dont la transformation de ces normes s'articule autour du concept de gratuité sur la base d'entretiens et d'un terrain ethnographique mené auprès d'acteurs impliqués dans la production et la diffusion de la musique rap à Dakar en 2014 et 2015.

L'article développe une étude de cas pour illustrer ses processus : le festival de Hip Hop Festa 2H. Ce festival se présente comme « le premier festival de Hip Hop et de cultures urbaines en Afrique de l'Ouest ». Il fête en 2018 sa 13^e édition, remarquable stabilité dans un contexte où de nombreux festivals ont échoué à passer le cap de la première édition, faute de ressources propres et de soutiens étatiques et privés. Depuis 2015, le festival rompt avec deux principes qui guidaient sa direction : la gratuité et l'itinérance. L'article ancre ses transformations dans des processus plus larges impactant l'économie musicale du rap sénégalais qui relèvent d'enjeux liés à la promotion de la culture nationale par les États africains et du rôle des agences internationales de coopération.

INDEX

Mots-clés : Rap, Sénégal, entrepreneuriat Hip Hop, gratuité, agences de coopération

AUTEUR

CÉCILE NAVARRO

Cécile Navarro est titulaire d'un master à l'université de Neuchâtel en Lettres et Sciences Humaines avec un cursus spécialisé en Migration et Citoyenneté effectué auprès de la Maison d'Analyse des Processus sociaux (MAPS). Son sujet de mémoire portait sur les discours de migrant.e.s d'origine africaine au sujet de la catégorie Africains comme productrice de catégorisations et d'appartenances identitaires dans un contexte suisse marqué par l'acceptation de l'initiative « pour le renvoi des étrangers criminels » en novembre 2010. Depuis 2014, elle a obtenu une bourse doc.ch du Fonds National Suisse pour la Recherche Scientifique afin de réaliser un travail de doctorat sur les mobilités d'acteurs de la scène rap sénégalaise. Les résultats de ce travail, récoltés au moyen d'un terrain multi-site, suggèrent que les mobilités jouent un rôle complexe dans les trajectoires professionnelles des acteurs de rap (accession à la notoriété, processus de professionnalisation, capacité à vivre de sa musique mais aussi perte de crédibilité, abandon de la musique) et sont les catalyseurs de conflits et d'inégalités entre ceux qui acquièrent un capital transnational par la mobilité et ceux qui sont astreints à l'immobilité. Le travail développe aussi des réflexions sur la performance d'appartenances genrées, nationales et situationnelles dans le cadre d'événements (concerts, festivals, conférences).