

Le rap des steppes

L'articulation entre logiques globales et particularités locales dans le hip-hop mongol

Rap in the steppes: the articulation between global and local process in Mongolian hip-hop

Patrick Rérat



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/gc/3751>
DOI : 10.4000/gc.3751
ISSN : 2267-6759

Éditeur

L'Harmattan

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2006
Pagination : 43-55
ISBN : 978-2-296-03216-3
ISSN : 1165-0354

Ce document vous est offert par Université de Neuchâtel



Référence électronique

Patrick Rérat, « Le rap des steppes », *Géographie et cultures* [En ligne], 59 | 2006, mis en ligne le 04 janvier 2016, consulté le 20 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/gc/3751> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gc.3751>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023.



Creative Commons - Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Le rap des steppes

L'articulation entre logiques globales et particularités locales dans le hip-hop mongol

Rap in the steppes: the articulation between global and local process in Mongolian hip-hop

Patrick Rérat

- 1 Quoi de plus révélateur à première vue de la mondialisation qu'un album de rap mongol ? Quoi de plus caractéristique de l'uniformisation et de l'homogénéisation culturelles que de constater la diffusion jusqu'en Mongolie du mouvement *hip-hop*¹ pour lequel le Bronx new-yorkais joua le rôle d'incubateur dans les années 1970 ? Il peut en effet être quelque peu déconcertant de constater l'existence – et la popularité – d'une scène *hip-hop* en Mongolie. Ce pays, grand comme trois fois la France, est davantage connu pour ses vastes steppes et ses peuples nomades qui constituent encore plus de 40 % des 2,5 millions d'habitants.
- 2 S'il est incontestable que le *hip-hop* s'inscrit profondément dans la culture de la communauté afro-américaine, dans son histoire, ses mythes, ses musiques, ses argots (Rose, 1994 ; Béthune, 1999), il ne peut cependant plus être réduit à cette unique dimension. Depuis le début des années 1980, le *hip-hop* et ses différentes composantes se sont progressivement diffusés à l'échelle mondiale². Deux ouvrages majeurs dans l'étude du *hip-hop* témoignent de ce phénomène. Dans le premier intitulé *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*, Tricia Rose (1994) perçoit le *hip-hop* avant tout comme un nouveau moyen d'expression de la communauté afro-américaine et souligne son ancrage dans le contexte américain de luttes réelles et symboliques entre Blancs et Noirs. Quelques années plus tard, Tony Mitchell (2001) propose en quelque sorte une réponse – ou du moins un complément – en publiant *Global noise: rap and hip-hop outside the USA*. Les contributions réunies dans ce livre explorent une autre hypothèse que celle avancée par Rose. Elles se focalisent sur les diasporas du *hip-hop* en les considérant comme autant de réappropriations possibles d'une forme d'expression culturelle potentiellement adaptable à des problématiques locales (Guibert, 2004).

- 3 En synthétisant plusieurs études de cas portant sur différentes scènes *hip-hop* – France, Italie, Pays basque, Bulgarie, Corée du Sud, Japon, Nouvelle-Zélande, Algérie, Cuba et autres –, on constate en effet non seulement de nombreux points communs mais aussi une très grande diversité (Fernandes, 2003 ; Lévy, 2001 ; Miliari, 2002 ; Mitchell, 2001 ; Rubin, 2004 ; Urla, 2001 ; Whiteley, 2004). De manière générale, ces contributions soulignent le fait que le *hip-hop* peut être à l'origine de productions locales nouvelles et singulières et se positionnent dans un débat entre ancrage américain et autonomisations locales (Guibert et Parent, 2004).
- 4 Dans les différents pays étudiés, on a assisté à une première phase d'adoption, de réplique du *hip-hop* américain, de ses thèmes, de ses expressions. Cette étape initiale a été suivie par une phase d'adaptation et de retour vers le local, phase qui explique la diversité constatée par les auteurs cités. Le *rap* apparaît donc comme un phénomène culturel articulé entre le global et le local. Mitchell (2001) parle d'un processus de glocalisation : chaque scène *rap* interagit avec les formes globales du mouvement *hip-hop* – principalement influencées par la culture de la communauté afroaméricaine – tout en s'ancrant dans le local, en s'enracinant dans un contexte social, économique, culturel et politique particulier. La globalisation de la musique *rap* implique ainsi un phénomène de (ré)appropriation qui dépasse le simple succédané d'un univers musical états-unien, même si celui-ci demeure une référence déterminante.
- 5 En d'autres termes, s'il est indispensable de recourir à la culture afro-américaine pour comprendre certains aspects du *hip-hop*, il est également nécessaire de faire appel à d'autres éléments tirés du contexte local. Le dialogue local-global identifié par les auteurs susmentionnés laisse augurer que le *hip-hop* de Mongolie ne se réduit pas à une réponse passive et hors-sol, apportée à un mouvement *rap* qui se diffuse à l'échelle mondiale. Partant de cette hypothèse, cet article entend examiner l'articulation entre phénomène global et enracinement local du *hip-hop* mongol. Nous prendrons comme point de départ la pochette de l'album du groupe « Lumino », intitulé *Lamba guian Nulims* et paru en 2004 (figures 1 et 2). Nous compléterons notre analyse en faisant référence à d'autres groupes *rap* très populaires en Mongolie (« Tatar », « Lee Top », « Black Rose », etc.). Parallèlement, il s'agira de montrer à quel point les traits locaux que ces groupes intègrent dans leur démarche artistique sont symptomatiques de la position particulière occupée par certaines franges de la jeunesse mongole. Dans cette perspective, le *rap* peut être considéré comme un élément de description et de décryptage des réalités sociospatiales, comme un géo-indicateur des sentiments d'appartenance, des mobilités, des valeurs et comportements sociaux. De manière plus générale, le *hip-hop* mongol offre l'occasion de s'interroger sur les schémas de diffusion d'une culture de masse, sur les modalités de son appropriation par des acteurs locaux et sur les réseaux qui relient ces derniers à des phénomènes globaux.

Figure 1 – Pochette avant de l'album *Lamba guian Nulims* de « Lumino » (2004)



Figure 2 – Pochette arrière de l'album *Lamba guian Nulims* de « Lumino » (2004)



Le recours à l'imagerie hip-hop

- 6 En observant la couverture du disque, plusieurs aspects permettent à l'œil averti de rattacher cet album au mouvement *hip hop*. Un premier élément qui retient l'attention est la façon dont le nom de « Lumino » est symbolisé. À l'instar de nombreux autres groupes de *rap*, le graphisme utilisé est directement inspiré des composantes visuelles du mouvement *hip hop* que sont le graffiti (fresque murale réalisée avec des bombes aérosols pouvant représenter des personnages, des lettrages ou autres) et le *tag* (signature stylisée, tracée ou peinte constituant un signe de reconnaissance).
- 7 Deuxièmement, en bas à gauche, figure le logo « Parental Advisory: Explicit Lyrics », qui prévient ironiquement l'auditeur des paroles explicites et potentiellement choquantes de l'album. Ce logo est directement importé des États-Unis, où il apparaît dans les années 1980 sous la pression d'organismes tels que la « National Parent Teacher Association » (PTA). Il touche en premier lieu les albums *hip-hop* et vise à restreindre leur diffusion auprès du jeune public. Ce logo a depuis fait florès, les rappeurs l'ayant détourné pour en faire un label de qualité par rapport à des courants musicaux qu'ils jugent plus commerciaux et plus consensuels, un signe de distinction en réaction à un certain puritanisme, ou encore un signe d'appartenance au courant. Cet avertissement comminatoire orne ainsi la majorité des disques de *rap* américain et on le retrouve sur des albums produits aux quatre coins du monde, parfois en langue originale, parfois traduit, si bien qu'il fait désormais partie intégrante de l'imagerie associée au *hip-hop*.
- 8 Un troisième aspect concerne l'apparence des trois membres du groupe. De prime abord, l'attitude de *bad boys* et les costumes de guerriers (avec toutefois bandana et lunettes de soleil pour le rappeur du centre) semblent compatibles avec la symbolique *hip-hop*. Béthune (1999, p. 67) parle d'agonistique du mouvement *rap*³ pour montrer que ce dernier fait du conflit théâtralisé, de la rivalité mise en scène, de l'insulte rituelle, un élément majeur de sa poétique⁴. Nombreux sont les groupes de *rap* à recourir à la violence symbolique dans leur nom, dans les images qu'ils véhiculent ou encore dans leurs paroles, pour se démarquer d'autres courants musicaux ou pour soutenir leurs revendications. À titre d'exemple, un des fondateurs du mouvement *hip-hop*, « Afrika Bambaataa », a repris le nom de Bambaataa d'un chef zoulou qui s'opposa à la colonisation anglaise au début du XXe siècle et qui contribua à l'unification des tribus d'Afrique du Sud. Le pseudonyme du rappeur californien « 2PAC » rappelle le prénom de Tupac Amaru, chef de la révolte indienne contre les Espagnols au Pérou en 1780. D'autres, comme les New Yorkais du « Wu Tang Clan » ou les Marseillais du groupe « IAM », font référence et s'inspirent dans certains de leurs textes ou de leurs vidéoclips des moines combattants Shaolin. Dans le contexte mongol, les costumes endossés par les trois rappeurs renvoient très clairement à l'époque de Genghis Khan, le *bad hoy* de l'histoire⁵ Cette photo témoigne d'un phénomène incontournable que l'on peut actuellement observer en Mongolie : le culte de Genghis Khan et, plus généralement, la revalorisation du glorieux passé de la Mongolie. Afin de saisir la portée de ces propos, quelques précisions historiques s'imposent.

De l'empire des steppes à la résurrection de Genghis Khan

- 9 Né en 1162 et décédé en 1227, Genghis Khan, le « conquérant suprême », « l'empereur universel », le « souverain océanique », représente la figure incontournable de l'histoire de ce pays. Les conquêtes et les victoires de l'épopée genghiskhanide engendrent la constitution d'un empire sans équivalent dans l'Ancien monde. À son apogée, l'empire mongol s'étend du Sud de la Chine à la Pologne, de l'Irak à la Sibérie. Couvrant 35 millions de kilomètres carrés, il réunit près de la moitié de la population mondiale de l'époque. Cette étendue met en relief la devise adoptée par Genghis Khan : « Un seul soleil au ciel, un seul souverain sur terre ». Les guerriers nomades atteignent même les portes de Vienne en 1241 avant de rebrousser chemin. Ogodei, troisième fils de Genghis Khan, vient de décéder et la coutume veut que ses descendants retournent en Mongolie afin d'élire son successeur.
- 10 À la mort de Genghis Khan, un culte voué au chef de « tous ceux qui habitent des tentes de feutre » s'instaure. L'estime que lui portent les Mongols s'oppose fondamentalement à la perception que les Occidentaux ont de lui. Considéré par ses compatriotes comme un guerrier et un stratège hors pair, comme le chef charismatique qui a unifié les tribus mongoles, comme le créateur du code de lois – le *Yassak* –, il apparaît sous un jour totalement différent chez les Européens et les Russes : fléau de l'histoire, destructeur de civilisations du Moyen-Orient et d'Asie centrale, conquérant cruel et sans pitié. Dans toute l'Eurasie, les peuples ont conservé en mémoire les exactions des hordes mongoles qui ont accompagné leur déferlement et leurs conquêtes.
- 11 La vénération de Genghis Khan perd néanmoins de sa vigueur en Mongolie au cours du XXe siècle, période marquée par l'intégration du pays au bloc communiste. En 1921 commence en effet la révolution mongole conduite par Sukhebaatar, chef du Parti populaire mongol (PPM) proche des bolcheviques, et dont la statue trône toujours au centre de la grande place d'Ulaan Baatar (ou Oulan-Bator). En 1924, la Mongolie s'érige en République populaire. S'affranchissant de plus de quatre siècles de tutelle chinoise, elle devient le deuxième pays communiste de la planète. L'ancienne capitale, Uрга, le « campement », prend le nom d'Ulaan Baatar, le « héros rouge ». Si la Mongolie recouvre son indépendance, elle n'en fait pas moins allégeance à l'URSS en s'alignant fidèlement sur ses positions et sa politique. Ce rapprochement se matérialise notamment en 1962 par l'entrée de la Mongolie dans le COMECON et par l'installation sur son territoire de 55 000 soldats soviétiques. Sous le régime communiste, la simple évocation de Genghis Khan est interdite et susceptible d'emprisonnement. Si on le mentionne officiellement, c'est uniquement pour souligner son caractère sanguinaire, despotique et féodal. Il est ainsi qualifié « d'étrangleur », « d'opresseur du peuple mongol ». Moscou craint que sa déification ne réveille le nationalisme mongol et n'inspire des velléités d'autonomie. Le Khentii, région qui a vu naître et grandir celui qui allait devenir Genghis Khan, est interdit d'accès afin d'empêcher toute forme de pèlerinage.
- 12 La chute du mur de Berlin et la disparition de l'URSS marquent une période de profonds changements pour la Mongolie : instauration d'un État de droit, introduction du multipartisme, libéralisation économique, etc. Comme le souligne Rufin⁶ la Mongolie est aujourd'hui confrontée non seulement à des changements d'alliances et de rapports de forces, mais aussi à de rapides transformations sociales qui font que, paradoxale

nouveau, elle n'a sans doute jamais été aussi libre et pourtant jamais aussi menacée dans son identité même. Le pays est d'autant plus fragilisé au sortir de la « mongolstroïka » qu'il se retrouve pris dans le tourbillon de la globalisation économique et de l'effondrement de son système de production.

- 13 Les bouleversements qui affectent l'ancien empire des steppes s'accompagnent de l'ouverture vers le monde occidental et, après sept décennies d'un régime communiste à la politique iconoclaste, de la recherche d'une identité nationale. Cette dernière passe notamment par la redécouverte de l'histoire mongole. Genghis Khan redevient en quelques années le symbole de l'unité de la nation, de sa force, de sa capacité à dépasser les divisions internes et à surmonter les vicissitudes de l'histoire. Alors que les manuels scolaires de l'époque communiste ne lui accordaient que quelques lignes pour dénoncer son impérialisme et que la propagande s'employait à prévenir toute résurgence du nationalisme mongol, Genghis Khan (ou Chinggis Khaan) est désormais omniprésent dans de nombreux aspects de la vie quotidienne.
- 14 Son effigie apparaît sur les billets de banque et des timbres. Lui qui n'avait aucune rue à son nom, ni la moindre statue de bronze, donne son nom dans la capitale à un hôtel, un restaurant, une agence de voyage, une auberge de jeunesse, une discothèque. On trouve également une marque de cigarette et à la fin des années 1990 est lancée la Chinggis Beer qui non seulement reprend son nom mais fait abondamment recours à ses épopées dans ses publicités. En 2005, des affiches de cette compagnie proclament d'ailleurs dans les rues d'Ulaan Baatar que le héros est l'homme du millénaire, reprenant ainsi un « classement » établi en 1996 par le *Washington Post*⁷. Ce classement est également cité par le président Natsagyin dans un discours télévisé pendant lequel il qualifie Genghis Khan de star de la nation. On retrouve des marques de vodka au nom de Genghis Khan, de Temujin (le nom de jeune homme du futur khan), de Kubilai (son petit-fils, sous le règne duquel la puissance mongole atteint son apogée). Le souvenir du conquérant est ravivé à chaque Naadam, la fête nationale, lors de laquelle sont organisés des compétitions de lutte, des courses de chevaux et des concours de tir à l'arc. Le gouvernement débat de l'idée de déplacer la capitale à Karakhorin, qui, sous le nom de Karakorum, était le siège du pouvoir impérial. En 2002, pour marquer le 840^e anniversaire de la naissance du génie tutélaire, la première pierre d'un mémorial géant est posée à Ulaan Baatar. Un monument y est également érigé en 2006 afin de commémorer les 800 ans de la fondation de l'empire. À cette occasion, de nombreux événements et cérémonies sont organisés dans l'optique de faire revivre les épopées genghiskhanides, qui sont d'ailleurs de plus en plus utilisées comme un argument de promotion touristique. Un film est en outre tourné, en co-production avec le Japon, afin de raviver le souvenir du mythique empereur.

La participation des rappers à la redécouverte de l'histoire mongole

- 15 Les rappers mongols s'inscrivent dans ce mouvement de renaissance et les costumes arborés par « Lumino » en constituent une première indication. Au début des années 2000, un autre groupe. « Har Sarnai » (connu également sous le nom anglais de « Black Rose »), offre un premier hommage *rap* à Genghis Khan. Son leader arbore la coiffure des guerriers mongols et revêt leurs habits lors des concerts. Ses chorégraphies mélangent des figures de danse *hip-hop* à d'autres empruntées à la danse traditionnelle.

Quant au groupe « Tatar », il reprend un nom qui, dans sa première acception, désigne un ancien peuple, voisin et ennemi des Mongols et absorbé par eux dans les premières années du règne de Genghis Khan. Ce peuple a fourni par la suite une partie importante des combattants des conquêtes européennes. Si bien qu'en russe, le terme de Tatar désigne l'ensemble des populations d'origine mongole qui dominèrent la Russie du XIIIe aux XVe-XVIe siècle. Le groupe tatar fait également ressurgir des personnages des conquêtes mongoles et les représente en s'inspirant de la technique et de l'esthétique des graffitis. Ce recyclage n'est pas l'apanage des rappers dans le paysage musical mongol. Dans les premières années de l'indépendance, un groupe de rock se baptise Genghis Khan et proclame dans une de ses chansons : *Pardonne-nous Chinggis de ne pas avoir osé murmurer ton nom* (Tschinag, 2006).

- 16 Plusieurs autres éléments utilisés par « Lumino » font revivre l'histoire précommuniste de la Mongolie. Sur la couverture intérieure de l'album, on constate, en plus de la répétition du logo « Parental Advisory » que nous avons déjà commenté, des inscriptions en alphabet mongol. À la calligraphie du nom « Lumino » dérivée du graffiti, répond une calligraphie profondément ancrée dans l'histoire du pays. Adoptée à l'époque de Genghis Khan et empruntée aux Oulgours, peuple turc de la haute Asie, l'écriture traditionnelle se lit verticalement de gauche à droite. Dans les années 1940, Staline entreprend d'unifier non seulement tous les alphabets des républiques soviétiques, mais également celui de la République populaire mongole. Le cyrillique, en usage en URSS, est imposé comme écriture officielle. Dès lors, le gouvernement tente d'éradiquer l'alphabet traditionnel et celui-ci n'a plus droit de cité dans les écoles jusqu'en 1990, où le renouveau nationaliste tente de le restaurer. Le Parlement demande en 1994 le retour à l'écriture mongole, mais cette volonté se heurte à des obstacles pratiques et économiques. Actuellement, la grande majorité de la population ne maîtrise pas cette calligraphie. Seuls certains jeunes et des personnes âgées cultivées la connaissent.
- 17 Le titre de l'album fait allusion aux fondements religieux (le bouddhisme tibétain qui est apparu après le règne de Genghis Khan) d'une société mongole également empreinte de chamanisme. « Lamba guian Nulims » signifie « Les larmes de monsieur Lamba ». Il s'agit d'un jeu de mots faisant référence à un livre très populaire dans les années 1920 intitulé *Lambugain Nulims* (« Les larmes d'un moine »). Cette allusion contraste avec les sévères répressions antireligieuses de la période stalinienne. Sous les ordres du maréchal Tchoïbalsan, environ 700 monastères sont détruits et les purges touchent en premier lieu les moines et autres religieux, qui sont exécutés par milliers entre 1937 et 1952. L'allusion coïncide avec le mouvement de renaissance du bouddhisme qui se développe dès le début des années 1990.
- 18 Certaines chansons de « Lumino » sont des adaptations de thèmes qui constituent le tout-venant du *hip-hop* américain diffusé par les chaînes de télévision commerciales. D'autres participent en revanche à la renaissance du passé mongol. C'est le cas de la première de l'album, par son titre (*Ih guren*, soit grand empire) et par son mélange entre musique *hip-hop* et éléments plus conventionnels (refrain de chant de gorge, instruments traditionnels). À noter également que, certains vers dans la chanson *freetyle* mis à part, toutes les paroles sont scandées en mongol. Le mélange entre les éléments importés de l'Occident et les sonorités classiques se retrouve chez les groupes « Black Rose » et « Ice Top » qui combinent parfois musique mongole et textes « rappés ».

- 19 Les liens entre le local et le global s'articulent par l'intermédiaire de différents réseaux. Il y a tout d'abord ceux qui ont permis l'implantation du *hip-hop* en Mongolie et qui révèlent le pouvoir de diffusion de la culture de masse exercé par certains médias (on peut citer Internet et les chaînes musicales à audience mondiale comme MTV). Ce réseau correspond à un modèle diffusionniste, les flux partant des centres – où apparaissent les innovations – en direction des périphéries – qui fonctionnent par adaptation. De manière générale, les flux d'influence (que l'on peut mesurer par les ventes de disques, les concerts, etc.) dans le *hip-hop* partent des États-Unis vers le reste du monde (Rérat, 2006). Quasiment aucun contre-flux n'est observé.
- 20 Néanmoins, d'autres réseaux transnationaux sortent de ce premier schéma et tendent à complexifier le fonctionnement de ce phénomène de culture de masse. Ils mettent en exergue l'appropriation du *hip-hop* par les acteurs mongols de ce mouvement et confèrent un caractère plus actif au local. Il y a tout d'abord le réseau du monde musical asiatique qui permet au rap mongol de se diffuser à son tour, d'irriguer d'autres marchés et de toucher d'autres pays de la région. « Lumino » et « Tatar » ont donné des concerts en Chine, au Japon et en Corée du Sud. En outre, le prochain album de « Tatar » sera produit par une grande maison de disques japonaise. La diaspora constitue un réseau supplémentaire qui permet aux groupes de s'exporter au-delà de l'Asie. Ainsi, « Lumino » a fait une tournée aux États-Unis, où le public n'était pas composé d'*aficionados hip-hop* mais de jeunes d'origine mongole.
- 21 En Mongolie, le phénomène *rap* est d'abord apparu dans la capitale. Il s'est ensuite diffusé dans le reste du pays. Si la plupart des groupes sont d'origine urbaine, le *hip-hop* touche désormais également la jeunesse rurale. Ce succès a toutefois fait l'objet de critiques de la part des défenseurs de la culture traditionnelle qui voient dans le *hip-hop* une intrusion de pratiques artistiques mais aussi de valeurs et de comportements étrangers au contexte mongol.

Le hip-hop comme révélateur de la Mongolie actuelle ?

- 22 Comme l'ont montré les propos ci-dessus, le *hip-hop* mongol n'est pas réductible à la simple adoption d'un modèle enraciné dans la culture afro-américaine et devenu global par sa diffusion et son audience. L'analyse du dernier album de « Lumino » et de sa couverture met en exergue l'articulation entre le global et le local. Le *hip-hop* tend à s'ancrer localement tout en conservant des liens avec ses formes d'origine. Aux côtés d'éléments appartenant à l'imagerie *rap* (le graffiti, le logo « Parental Advisory », l'attitude de *bad boys*), d'autres éléments participent à la reconfiguration d'une identité nationale et à la renaissance de l'histoire d'un État qui était, il y a huit siècles, à la tête d'un empire s'étendant de l'océan Pacifique à la mer Noire.
- 23 Si le *hip-hop* participe au renouveau nationaliste de la Mongolie, il convient néanmoins de souligner l'émergence d'une autre dimension de nature politique. Le *hip-hop* commence à représenter pour la jeunesse un vecteur de revendications et de messages contestataires à l'instar de ce qui est observé dans de nombreux pays (Mitchell, 2001). Le groupe « Tatar » aborde par exemple des problèmes auxquels est confrontée la société mongole tels que le chômage, la pauvreté ou l'alcoolisme. Plus récemment, « Ice Top » a dénoncé la corruption qui gangrène le monde politique dans sa chanson *Nos 76* (76 étant le nombre de membres du Parlement).

- 24 L'image de couverture de l'album de « Lumino » et de manière plus générale les caractéristiques de la scène *hip-hop* apparaissent comme une métaphore de la Mongolie actuelle. S'ils remettent en valeur leur passé et leurs traditions, les Mongols sont pourtant de moins en moins en mesure de vivre suivant le genre de vie nomade. La population se paupérise et se sédentarise de plus en plus, la capitale connaît une croissance anarchique où l'étalement urbain prend la forme de quartiers de yourtes, la crise économique semble endémique et ceci d'autant plus que le pays fait face à des températures inhabituellement basses depuis 2000, entraînant la mort du bétail et amplifiant le regroupement d'anciens nomades dans les villes. Dans cette phase tumultueuse de transition, la Mongolie, tout en s'ouvrant vers l'extérieur, tente de puiser dans son passé les moyens de se redéfinir et de se réinventer. Dans ce cadre, Genghis Khan incarne la force, l'unité, l'ordre ; il est le souverain qui parvint à unifier les différentes tribus malgré leurs rivalités et leurs antagonismes. Ses exploits tendent à distiller un sentiment de fierté : il est le symbole de l'époque où les cavaliers des steppes régnaient sur la moitié du monde connu.
- 25 Ce culte est par ailleurs critiqué par certains intellectuels tels que l'écrivain Galsan Tschinag, qui parle du bon recyclage d'un mythe et pour qui Genghis Khan occupe désormais la place qui était celle de Lénine il y a quelques années.
- « À présent, on tâche d'inculquer [au peuple mongol] les moindres faits et gestes de Genghis Khan. Tandis que les historiens hésitaient, autrefois, sur la date de naissance de l'empereur, les écoliers peuvent en citer aujourd'hui le mois, le jour et l'heure. L'écrivain poursuit en affirmant qu'exalter la gloire du passé permet d'oublier un quotidien difficile. L'intérêt de l'État mongol pour revitaliser le mythe de Genghis Khan n'est évidemment pas dénué de toute arrière-pensée. [...] Ce culte fait office de religion et d'ersatz pour tout ce qui manque. Plutôt que de nourrir le peuple, dans un pays où plus d'un habitant sur trois vit sous le seuil de pauvreté, c'est une façon commode de séduire avec des rêves » (Tschinag, 2006).
- 26 Les difficultés et les hésitations de ce pays à l'économie exsangue, coincé entre la Russie et la Chine, se reflètent dans la renaissance de ses mythes fondateurs et de son chef charismatique. Genghis Khan devient le symbole de la reconstitution d'une identité, une source de certitude et de stabilité dans une période de confusion. En faisant référence à l'histoire de la Mongolie, à son personnage tutélaire, à ses fondements religieux, à son alphabet traditionnel, l'album de « Lumino », semble offrir une émulsion de la quête de la Mongolie : parallèlement tournée de plus en plus vers le monde occidental et vers son histoire nationale.

BIBLIOGRAPHIE

- BAZIN, H., 1995, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer.
- BÉTHUNE, C., 1999, *Le rap : une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement.
- CACHIN, O., 1996, *L'offensive rap*, Paris, Gallimard.

- FERNANDES, S., 2003, « Fear of a Black nation: local rappers, Transnational crossings, and state power in contemporary Cuba », *Anthropological Quarterly*, 76, p. 575-608.
- GUIBERT, G., 2004, « Commentaires de l'ouvrage *Global Noise* dirigé par Tony Mitchell », *Copyright volume : autour des musiques populaires*, 2, p. 150-152.
- GUIBERT, G. et E. PARENT (dir.), 2004, « Sonorités du *hip-hop*, logiques globales et hexagonales », *Copyright volume : autour des musiques populaires*, 2, numéro spécial.
- KAHL, J., 2006, « Die Mongolei im Bann von Dschingis Khan : Jubiläumsfeiern lenken von mannigfachen innenpolitischen Problemen ab », *Neue Zürcher Zeitung*, 157, p. 5.
- LÉVY, C., 2001, « Rapin Bulgaria: between fashion and reality » dans T. Mitchell (dir.), *Global noise: rap and hip-hop outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press, p. 134-148.
- MILIANI, H., 2002, « Culture planétaire et identités frontalières. À propos du rap en Algérie », *Cahiers d'études africaines*, 168, p. 763-776.
- MITCHELL, T. (dir.), 2001, *Global noise: rap and hip-hop outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press.
- ROSE, T., 1994, *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*, Middletown, Wesleyan University Press.
- RUBIN, Ch., 2004, « Le rap est-il soluble dans la chanson française ? », *Copyright volume : autour des musiques populaires*, 4, p. 29-42.
- RÉRAT, P., 2006, « Détournement des codes postaux : une pratique du *hip-hop* pour revendiquer son appartenance à un lieu », *Espaces Temps*, site www.espacestems.net/document2044.html
- TSCHINAG, G., 2006, « Du bon recyclage du mythe », *Géo-Magazine*, 1, p. 92-93.
- URLA, J., 2001, « "We are all Malcom X!" Negu Gorriak, hip-hop, and the basque political imaginary » dans T. Mitchell (dir.), *Global noise: rap and hip-hop outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press, p 171-193.
- WHITELEY, S., 2004, « Rap and hip hop: community and cultural identity », dans S. Whiteley, A. Bennet et S. Hawkins (dir.), *Music, Space and Place*, Aldershot, Ashgate, p. 8-16.

NOTES

1. Le mouvement *hip-hop* réunit quatre éléments : le *rap*, le graffiti (et le tag), le *break-dance* et le *dj'ing* (techniques des disc-jockeys). Pour plus d'informations, se référer à Cachin (1996) qui en retrace l'historique ou à Bazin (1995) qui en analyse les différentes composantes.
2. Dans la version anglaise de l'encyclopédie en ligne wikipedia (www.wikipedia.org), les internautes ont rédigé des pages de présentation pour près de 80 scènes *hip-hop* nationales (état en novembre 2006) Bien qu'il soit grossier et incomplet, cet indicateur illustre la diffusion du *hip-hop* bien au-delà des États-Unis et du monde occidental ainsi que la spécificité de chaque adaptation du mouvement *hip-hop*.
3. Dans la Grèce antique, l'agonistique désigne la partie de la gymnastique concernant les arts de combat.
4. Béthune utilise le terme de poétique pour désigner le point de vue de la fabrication de l'œuvre (par opposition à l'esthétique qui a trait au point de vue du sujet qui perçoit les œuvres).
5. Pocha Jehangir, 2005, "Mongolia secs Genghis Khan's good side", *International Herald Tribune*, 10 mai.

6. Jean-Christophe Rufin, 2004, "Vulnérable Mongolie", *Le Monde diplomatique*, août.
 7. Georges Pierre, "Genghis et Gutenberg", *Le Monde*, 6 janvier 1996.
-

RÉSUMÉS

Apparu à New York dans les années 1970, le mouvement *hip-hop* a connu par la suite une diffusion à l'échelle mondiale. Deux étapes sont distinguées dans ce qui peut être qualifié de processus de glocalisation. On assiste tout d'abord à une phase d'adoption et de réplique du *hip-hop* américain et, dans un deuxième temps, à une phase d'adaptation et de retour vers le local. En prenant l'exemple du *hip-hop* mongol, nous montrons de quelle manière les logiques globales du mouvement *hip-hop* s'articulent avec des particularités locales. Il s'agira en d'autres termes d'analyser la façon dont des éléments empruntés au *hip-hop* américain sont combinés avec des éléments spécifiques au contexte politique, économique et social de la Mongolie actuelle.

Originated in New York city in the seventies, the hip-hop movement has known a diffusion at the world scale. Two steps are distinguished in what can be considered as a process of glocalization. We witness a first stage of adoption and of replication of American hip-hop, followed by a stage of adaptation and of return to the local. Through the example of Mongolian hip-hop, we show the way globallogics of hip-hop are articulated with local characteristics. In other words we aim at analysing the way elements borrowed from American hip-hop are combined with specific elements of the political, economic and social context of Mongolia.

INDEX

Index géographique : Mongolie

Keywords : hip-hop, rap, music, Mongolia, glocalisation, local-global

Mots-clés : hip-hop, rap, musique, glocalisation, local-global

AUTEUR

PATRICK RÉRAT

FNS

Institut de géographie, Université de Neuchâtel

patrick.rerat@unine.ch