

**Revendication identitaire et représentations sociales :
émergence d'un nouveau mode d'expression artistique de
groupes de jeunes Palestiniens**

**Claim of identity and representation social : the emergence of a
new mode of artistic expression of groups of young
Palestinians**

**Reivindicación identitaria y representaciones sociales :
emergencia de un nuevo modo de expresión artística de grupos
de jóvenes Palestinos**

Abaher El Sakka

Number 49, Winter 2010

Dilemmes hip-hop

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001411ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1001411ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (print)

1923-5771 (digital)

[Explore this journal](#)

Article abstract

The Palestinian rap and hip-hop movement is an expression of claims, awareness of moral standards, information, educational and sometimes political or religious views. It aspires to the articulation and the recognition of both a plural and particular identity. The multiplicity of meanings, characteristic of symbolic work, is also situated at the emotional level. The social communication is neither purely instrumental nor coolly functional. The symbolic social expressions are able to mobilize the attention on diverse emotional registers. There are thus symbols which manifest a capacity to be utilized by the social agents as emotional, positive or negative projections, or as the mechanisms of identity allegiance. They seem essential in the promotion of the cohesion of a group and for the distribution of its values and the central elements of ideology. The phenomenon of hip-hop became significant in the Palestinian contemporary musical and cultural landscape. Hip-hop is not only a musical genre ; it is also a lifestyle, a clothing trend, a philosophy, a social posture. The interviewees see each other as creators of new forms of musical expression. The real culture of the street, hip-hop has a language, a state of mind, signs of recognition, a memory and a feeling of claimed or attributed membership.

Cite this article

El Sakka, A. (2010). Revendication identitaire et représentations sociales : émergence d'un nouveau mode d'expression artistique de groupes de jeunes Palestiniens. *Cahiers de recherche sociologique*, (49), 47–62.
<https://doi.org/10.7202/1001411ar>

Tous droits réservés © Athéna éditions, 2010

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

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

Revendication identitaire et représentations sociales : émergence d'un nouveau mode d'expression artistique de groupes de jeunes Palestiniens

ABAHER EL SAKKA

CE TEXTE VEUT METTRE L'ACCENT sur les revendications identitaires et les représentations « sociales » de groupes de jeunes Palestiniens autour de deux volets. En premier lieu, nous exposerons la manière dont s'exprime la revendication identitaire. Nous expliciterons comment certains jeunes artistes palestiniens ont fondé leurs groupes à des fins politiques, idéologiques et identitaires. Nous exposerons également la place que tient la politique dans la production artistique de la jeunesse palestinienne ainsi que son influence sur le « goût » artistique. L'analyse se base sur certaines œuvres, formations et parcours de groupes palestiniens ; en particulier la culture hip-hop (principalement le rap, la danse hip-hop, le tag et le graff) et son contexte social, idéologique et politique.

En deuxième lieu, nous analyserons la relation du social et de la formation des groupes comme vecteur de « sociologisation », prenant pour objet l'expression artistique, moyen, pour le collectif, de médiation par rapport à son identité. Il s'agira d'étudier les différents dispositifs dans lesquels sont insérés les groupes et les supports qu'ils empruntent. Nous étudierons les représentations « sociales », sociabilités et réseaux des groupes de jeunes

(patronages, académies, «salons», cercles, groupes musicaux). Signalons enfin que nous partirons des réflexions théoriques et des études empiriques que nous avons menées en Palestine ainsi que des rencontres avec les jeunes qui représentent ces groupes¹.

Notre approche ethnologique vise à comprendre l'environnement de la production de cet art, les danseurs et la gestuelle hip-hop. Pour ce faire, nous avons longuement observé différentes compagnies et troupes de danseurs et photographié les différents moments de cette danse (socialisation, initiation, transmission, entraînement, répétition, représentation publique). Cette approche s'appuie sur différentes techniques d'enquête : entretiens formels, observations directes, analyse documentaire et de vidéos (films sur le hip-hop palestinien). Les entretiens font apparaître des catégories complémentaires avec les représentations associées aux musiciens, d'une part, qui peuvent déterminer les itinéraires et, d'autre part, les itinéraires singuliers qui sont constitutifs du renouvellement des représentations et des expressions musicales. L'étude de ces interactions, entre itinéraires et représentations, contribue à l'analyse du fonctionnement des représentations sociales, considérées comme représentations symboliques actives situées entre la pensée et la pratique.

Le rap et le hip-hop palestiniens : un révélateur et un enjeu d'identité

Nous allons explorer la construction identitaire et le sentiment d'appartenance à travers la configuration particulière des institutions, des valeurs, des traditions et des modes d'action. Nous exposerons donc brièvement les phénomènes qui jouent un rôle dans la construction identitaire et le sentiment d'appartenance de ces jeunes artistes palestiniens. L'approche sociologique du contexte consiste à mener une réflexion sur la construction du sentiment identitaire chez les acteurs concernés. Comme nos interlocuteurs l'expriment à travers leurs perceptions :

Dans la ville où je suis né, El Led (ville de majorité arabe à l'intérieur d'Israël) la police israélienne contrôle régulièrement la population et souvent, les citoyens arabes (les palestiniens d'Israël) subissent des arrestations abusives d'où l'idée de

1. Cette enquête s'appuie sur une étude de terrain réalisée, en langue arabe, avec plusieurs jeunes artistes palestiniens du milieu hip-hop et du rap ; nous avons choisi plusieurs extraits des entretiens des quelques personnes ; voici une brève présentation de nos interlocuteurs : 1. Tamer Al Nafar, originaire de Led, 30 ans, fondateur du groupe «DAM» : premier groupe de rap palestinien. Constitué de Tamer an-Naffar, de son frère Suhell et de Mahmoud Jrayri ; Les trois membres du groupe sont nés et ont grandi à Led, une ville mixte avec des habitants arabes et juifs, à 20 km de Jérusalem. DAM signifie « éternité » et « sang » en arabe, Le groupe est renommé mondialement. 2. Mohamed Moghrabi, 22 ans, du groupe G-town, camp de réfugiés de Shuffat, étudiant à l'université hébraïque de Jérusalem. 3 Nizar Qabaha, 23 ans, originaire de camps de réfugiés de Jénine, employé d'une société de télécommunication, fondateur du group rap et du hip-hop, chanteur et danseur. 4. Husein Zouhour, 24 ans, Ramallah, coordinateur des groupes de rap palestiniens. 5. Zakariya Abdelsamad, 21 ans, camp de réfugiés d'Al'amari. 6. Ahmad Tahboub, Hebron, 22 ans.

monter un groupe qui exprime l'esprit de la rue. Le Rap est pour nous le seul moyen d'exprimer ces difficultés que nous rencontrons dans la rue (Tamer El Nafar).

L'identité se construisant à partir d'un double mécanisme de différenciation et d'identification à l'environnement, celui-ci est un « agent primordial » dans la perpétuation d'une identité particulière, personnelle ou collective. Elle développe ainsi l'estime de soi collective qui est liée à l'appartenance au groupe et que l'individu intériorise. Nafar ajoute :

Sur le plan professionnel, je suis fier de marcher dans la rue et de voir que les gens me reconnaissent. C'est aussi une fierté personnelle mélangée à une fierté ethnique et sociale. Car les Israéliens nous appellent tout le temps les « Arabes d'Israël » et durant ma scolarité, j'ai étudié l'histoire du sionisme et on nous apprenait comment ces « héros » ont battu les « méchants », mes grands-parents. On grandit donc avec ce sentiment que les Palestiniens de 48 ne sont rien et n'ont aucune culture ni civilisation. Beaucoup de gens de ma génération et de mon milieu imaginent qu'ils ne peuvent devenir que des vendeurs d'humus ou des mécaniciens. Petit à petit je me suis mis à rejeter ce destin auquel on nous a prédestinés et ai commencé à m'intéresser à ma culture, à nos poètes. Et cette partie omise dans les manuels scolaires israéliens, je l'ai retrouvée en dehors de l'école.

Pour nos interlocuteurs, des éléments identitaires préexistants sont reconfigurés par l'histoire et peuvent être mobilisés pour donner forme à une certaine vision moderne de leur identité. Ici s'expriment à la fois l'impact de chocs violents, la pression extrême qui s'exerce sur le cadre dans lequel sont pensées les questions d'identité ainsi que l'incidence de facteurs externes et contingents sur la formation d'une identité particulière des jeunes artistes. Dans leurs chansons « patriotiques », ils évoquent les traditions, les martyrs et les prisonniers palestiniens. Ils dénoncent l'occupation².

Les acteurs n'ayant d'autre choix que le répertoire identitaire pour répondre aux catégories du pouvoir, la construction identitaire passe par une identification au groupe de pairs et par la nécessité de se confronter (symboliquement) aux autres, afin de mettre à l'épreuve sa propre valeur. Le groupe de pairs est ici le socle de la construction identitaire, tandis que ce nous maintient son identité, énoncée à travers les noms des groupes, tel que « G vient du mot Ghetto et à la place de camp, j'ai choisi Town » (Mohamed Moghrabi).

Le rap et le hip-hop comme instruments de revendication sociale

L'identité n'est ressentie et vécue qu'une fois l'acteur social « conscient » de son appartenance à certaines catégories sociales. La catégorisation découpe l'environnement social de façon à distinguer son groupe d'appartenance des

.....
2. Ces thèmes sont des thèmes communs à tous mes interlocuteurs.

autres groupes. L'identité est en partie produite par la société et par l'héritage culturel. Certains éléments sont plus constamment appelés à jouer le rôle mobilisateur de l'identité et les circonstances sont parfois susceptibles de rendre un élément plus saillant que les autres. L'identité se construit à travers un processus interactif d'assimilation et de différenciation par lequel l'acteur social (individu ou groupe) accède à une certaine représentation de lui-même. Même si bien sûr, cela ne saurait recouvrir l'ensemble des thèmes inhérents aux problématiques de l'identité, c'est l'angle d'attaque que nous avons retenu. Nous nous interrogerons ici plus particulièrement sur la façon dont l'identité des groupes sociaux se construit et sur la manière dont cette construction est perçue et instrumentalisée dans des situations de conflit. En ce sens, l'identité des jeunes artistes n'est pas seulement un fait social incontournable, elle est aussi un problème pour d'autres. Ces imbrications nous montrent que la construction des identités n'est pas seulement un processus de rigidification qu'imposeraient, de l'extérieur, des groupes, un pouvoir étatique, des idéologues, voire des manipulateurs.

En effet, certains artistes palestiniens revendiquent de nouvelles appellations, privilégiant telle ou telle facette de leur identité profonde, qui est toujours riche de diversité, de potentiels multiples, voire de contradictions. Il y a place à la transformation, à l'hybridation. Des greffes, des emprunts ou des évolutions font apparaître de nouvelles formations idéologiques et politiques.

Via le rap, j'ai retrouvé mon identité et j'ai rencontré les Palestiniens de Cisjordanie, de la bande de Gaza et de la diaspora. Ce sentiment d'être « Gharib fi Biladi » « étranger dans mon pays », disparaît quand je rencontre mes compatriotes de Naplouse, Gaza ou Jérusalem (Tamer Al Nafar).

Les rappeurs et les hip-hoppeurs se chargent de cette tâche de reconstruction de la mémoire « nationale » et de l'identification de ses « lieux ». Ce sont également d'autres citoyens, eux-mêmes victimes de « l'annulation et de la négation ». La nationalisation de toute la sphère sociale, du passé, de l'idéologie du combat en passant par le droit au retour et la mise en place d'un système symbolique national doivent, dans un premier temps, permettre l'intégration des groupes sociaux disparates qui cohabitent sur un même territoire morcelé (la Cisjordanie et la bande de Gaza) ou perdu (la Palestine historique) (Israël) et leur permettre de revendiquer une identité nationale. Cette image de soi n'est pas non plus figée, mais se transforme dans le temps, en fonction de son actualisation dans des configurations sociales singulières.

Nos interlocuteurs, issus de différentes catégories sociales, nous font part de leur perception des appartenances identitaires actuelles. Nous les avons

interrogés sur la manière dont ils s'identifiaient en leur demandant d'exprimer les registres mobilisés et la hiérarchisation qu'ils en faisaient. Ils ont alors fait mention de plusieurs identités (arabe, palestinienne, locale, humaine, musulmane, etc.) qui s'entremêlent de manière dynamique pour former un ensemble cohérent. Plusieurs de nos interlocuteurs se voient souvent comme une sorte de porte-parole de la jeunesse. C'est pourquoi, ils racontent leur histoire, une histoire forcément collective, « celle de toute la Palestine ». En ce qui concerne la langue, les artistes rencontrés expliquent qu'ils expriment leurs particularités géographiques et sociales en dialecte palestinien et que c'est ce qui constitue la force du rap ici.

Nous écrivons et chantons en dialecte palestinien de El Led, ainsi qu'en arabe classique (Tamer Al Nafar).

Le rap uni les Palestiniens de tous les pays du monde (Mohamed Moghrabi).

25 % de la jeunesse palestinienne aiment le rap. Sa force, c'est qu'il est chanté en palestinien alors que la plupart du temps les chansons arabes sont chantées en dialecte égyptien (Husein Zouhour).

Nos interlocuteurs se considèrent habiles manipulateurs du langage, de ses fonctionnalités et de ses ressources expressives, esthétiques, ludiques. Les rappeurs démontrent ainsi leur compétence et leur efficacité langagières ainsi que la coloration multilingue de leurs répertoires. En outre, la forme hétéroclite et le contenu percutant de ce discours forcent l'attention des auditeurs, tant en situation d'improvisation qu'en composition plus classique. À la différence de la chanson politique classique, qui est une chanson à texte, le rap privilégie l'oralité, autrement dit ça vient de l'oral de dialecte.

Instances de socialisation

Le mouvement rap-hip-hop constitue des instances de socialisation qui agissent sur les logiques pratiques ainsi que sur les significations des formes artistiques/culturelles, tout en les repensant à partir de catégories de classement, de perception, d'évaluation. Ces formes de danse hip-hop engageaient des modalités d'individualisation divergentes et, pour les traiter, nous nous sommes largement appuyé sur le raisonnement sociologique de Norbert Elias. Ces modalités de construction du je, se faisant toujours en lien avec des processus d'identification positive ou négative à des groupes sociaux (les pairs, les danseurs d'autres générations et les autres groupes musicaux, etc.), prennent des significations particulières selon les origines sociales, le parcours social/scolaire et selon la position générationnelle des danseurs. En revanche, comme le rappelle Norbert Elias, le processus d'individualisation n'est pas uniquement lié à un parcours individuel ou même à celui d'un

groupe constitué d'atomes autonomes dans la société. Au contraire, l'individualisation relève d'identifications et de différenciations aux autres, à des communautés, en intériorisant l'image sociale (gratifiante ou non) de ces dernières. Il existe des codes et des validations propres au milieu, un langage esthétique, un vocabulaire (élémentaire et sophistiqué), une forme structurée, une histoire, des modes de transmission et d'intervention dans l'espace public palestinien.

Certains vont percevoir la réalité et transformer cette perception pour mieux comprendre la réalité (exemple de la réception esthétique), d'autres vont refuser d'entrer dans une logique de connaissance et vont décider d'adapter la réalité à leur perception. Le second groupe (caractérisant essentiellement les cours de danse contemporaine) est soucieux de transmettre une technique moins formalisée, mais permettant aux danseurs d'inventer leur propre langage gestuel. L'incorporation (c'est-à-dire la saisie corporelle de gestes mus par des principes moteurs liés à des valeurs esthétiques et éthiques à l'instar de la breakdance de plus en plus utilisée lors des concours ou simples défis organisés de manière souterraine par les danseurs. À titre d'exemple, un des artistes rencontrés nous explique ce processus d'apprentissage :

on a commencé dans des petites salles en montrant aux gens comment on devient danseur de hip-hop ou de breakdance (Mohamed Moghrabi).

Ces nouvelles formes de danse amorcent le passage d'un statut de danse populaire à celui de danse savante non par la sophistication des techniques mais par une institutionnalisation partielle et un élargissement de la diffusion, même si la place que tient la Rue (*Al shar'e*) est centrale dans l'inscription et la transmission d'une forme culturelle populaire, en l'occurrence le hip-hop. Dans les spectacles, on trouve une certaine forme identitaire du hip-hop, celle en lien avec le champ chorégraphique. Cette dernière est empreinte de principes issus de la culture légitime, considérée par les interviewés comme une culture actuelle, culture émergente mais aussi une culture de rue. Autrement dit, les acteurs sociaux sont irrémédiablement engagés dans des luttes symboliques pour la légitimité des pratiques et des manières d'apprendre à danser (notamment lorsqu'ils évoquent ce qui est créé) dans les cours de danse.

Nous poursuivrons la réflexion en nous appuyant sur les travaux de Pierre Bourdieu, pour montrer comment le rap participe à la consolidation du « capital culturel et symbolique ». La culture hip-hop constitue aussi une prise de parole d'un groupe dominé. En effet, ce capital culturel sert à certains membres des groupes à revendiquer certaines acquis par rapport aux autres, comme nous souligne Zakarya, un membre du groupe du rap :

mon appartenance au groupe du rap m'a permis de trouver une place plus gratifiante au sein de ma société locale et le regard des autres posé sur moi en tant qu'enfant d'une famille pauvre m'a permis d'avoir une certaine légitimité puisque je développe un nouvel art ; en plus ce type de chanson m'a permis d'avoir accès à d'autres groupes sociaux plus aisés que moi.

Une réception publique : participation des spectateurs-acteurs à la définition de l'œuvre

Le public était d'abord étonné de notre style mais petit à petit nous nous sommes mis à chanter dans les ruelles du camp de réfugiés de Jénine et le public s'est intéressé à nos chansons (Nizar Qabaha).

Dans les spectacles auxquels nous avons assisté, nous trouvons de tout : des artistes confirmés, des amateurs, des jeunes, des familles avec leurs enfants ; des filles voilées, d'autres très occidentalisées, des gens originaires des camps de réfugiés de Balata (Naplouse) ou de Shuffat (Jérusalem), qui brandissent des drapeaux palestiniens, des jeunes en treillis, des chrétiens, des musulmans. Nos interlocuteurs estiment qu'il y a une variation du public. En effet,

le public est très varié, dans le camp de réfugiés se sont les familles entières qui assistent à nos concerts, à Ramallah se sont plutôt les familles aisées et à Naplouse, le public est plus jeune (Nizar Qabaha).

D'autres interlocuteurs constatent une différenciation du public.

On a remarqué que le public de Palestine et de Palestine de 48 (Israël) est plutôt jeune. Alors que lors de nos concerts pour les Palestiniens de la Diaspora, les jeunes viennent accompagnés de leurs parents (Tamer Al Nafar).

Dans les spectacles, nous remarquons les différents styles vestimentaires des spectateurs, certains portent le keffieh « palestinien », d'autres des t-shirts à l'effigie du personnage Hanzhala³, de Naji El Ali, d'autres un style plus moderne ou encore des casquettes.

Sa diffusion sur l'espace public

Un autre aspect du mouvement artistique, le graffiti hip-hop (tag, graff), permet à une cause de devenir publique. Mouvement culturel et artistique populaire, le graffiti hip-hop est diffusé sur les lieux de souffrances palestiniens : le mur de séparation, à l'entrée de certains camps de réfugiés, sur les maisons détruites et sur les murs des maisons des « martyres ». Historiquement, les partis politiques du mouvement national palestinien s'approprièrent les murs, les lieux publics pour y afficher posters, slogans, etc. La par-

3. Hanzhala est un enfant et son auteur, Nâji al-'Alî, un caricaturiste palestinien (1937-1987). Les caricatures de Nâji al-'Alî expriment la lutte et la résistance à l'occupation israélienne et critiquent les régimes arabes. Il fut assassiné à Londres en 1987.

ticularité du graffiti hip-hop est qu'il utilise à la fois la carte et les couleurs de la Palestine, le costume traditionnel et l'icône Hanzhala. En outre, les tenues vestimentaires des rappeurs renvoient à l'identité palestinienne et leur chant est tel un combat, une lutte menée depuis les zones de confinement que sont les camps de réfugiés ou les territoires enclavés, soumis à un blocus. Les rappeurs s'approprient les images et les symboles de la cause en les mêlant avec d'autres thèmes plus prosaïques⁴. Les différents symboles identitaires, tels que les drapeaux, rappellent la destination militante de la musique.

De même, lors d'un concert donné par un Palestino-Danois⁵, le public ne comprenait pas le danois et ne saisissait que ces quelques mots « Palestine » ou « Gaza » et pourtant il réagissait. Il réagissait moins aux paroles qu'à l'artiste en lui-même et à ce que sa présence en Palestine peut représenter à ses yeux. Même constat pour un concert qui eut lieu à l'université An Najah de Naplouse, où un groupe du rap français enflamma un public qui réagit plus aux mouvements des danseurs qu'à leurs chansons qu'il ne comprenait pas⁶.

À l'heure actuelle, les artistes de rap et du hip-hop sont sollicités pour animer des petits ateliers dans les camps des réfugiés. Les groupes utilisent un espace réservé aux rappeurs⁷ où les visiteurs commentent et écrivent dans une sorte de forum électronique et de communauté virtuelle. Nos interlocuteurs nous expliquent « qu'il s'agit d'un espace ouvert libre où l'on peut s'exprimer sans contraintes⁸ et encourager les gens à adhérer à ces groupes » (Nizar Qabaha). Les acteurs et artistes du mouvement graffiti l'ont bien compris et cherchent à jouer sur divers espaces de réception (la rue, l'atelier, le lieu culturel). Les terrains vagues ont joué dans l'histoire du mouvement graffiti un rôle dans la mesure où la publicisation de l'espace a aidé l'art à se socialiser (nouveaux langages artistiques), avec une réception publique (participation des spectateurs-acteurs à la définition de l'œuvre) et une transmission directe, le tout dans une énergie qui provoque ce mouvement et en permet la synthèse à travers une prise de conscience. Travailler sur les espaces, c'est interroger les modes de réception et de catégorisation, prendre le détail comme fait global : le tag n'est qu'une juxtaposition de gestes individuels.

4. Des démarches similaires se trouvent au Liban, voir Nicolas Puig, « Bienvenue dans les camps ! L'émergence d'un rap palestinien au Liban : une nouvelle chanson sociale et politique », dans Nicolas Puig et Franck Mermier (dir.) *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Beyrouth, IFPO, 2007.

5. Le cas d'un concert où plusieurs rappeurs internationaux ont été présents « The European-Palestinian Hip Hop Tour » en concert Zaki, Massiv, Marwan, Shadia, DAM, Shoufat Crew, le jeudi 13 novembre à Mahmoud Darwish Cultural Palace, Ramallah.

6. Le 13 avril 2007 le groupe du rap français MAP Ministère des Affaires Populaires a donné un concert à l'Université An Najah de Naplouse, auquel des milliers de Palestiniens ont assisté et où un discours de solidarité a largement été affiché « on est tous Palestiniens » « Palestine vivra ».

7. www.palrap.net.

8. Plusieurs interviewés.

Cette vision est confortée par une approche psychosociale de l'adolescence (par exemple la logique du « défi » propre à une « culture jeune ») qui permet de parler de « phénomène de société » sans en poser les enjeux.

Je suis parti de l'expérience du graffiti où l'art public ne peut être séparé d'une notion participative. Dans des espaces d'échanges, ce qui est produit ne peut plus être l'appartenance d'un individu, mais s'il y a un individu qui peut orchestrer le travail, c'est une production collective,

affirme Mohamed Moghrabi.

Nous retrouvons ces identifications collectives chez les hip-hoppeurs américains issus de ghettos ethniques, qui sont souvent perçus comme des idoles, tout comme DAM, les premiers rappeurs palestiniens :

Je fais du rap depuis 6 ans. Au début, j'écoutais du rap américain et même si je ne comprenais pas tout, je comprenais que ça traitait plus souvent des Noirs que des Blancs. J'écoutais le rap d'Eminem, de DRC et 2pac quand un jour j'ai découvert le rap arabe et cette chanson de DAM « Min Irhabi? » (Qui est le Terroriste?) (Nizar Qabaha).

Quant à la réception du hip-hop et du rap par les « religieux », nos interviewés estiment qu'ils ne sont pas vraiment appréciés par les sympathisants des religieux, non pas pour les raisons évoquées par certains chercheurs⁹. Le mouvement rap se nourrit, en Palestine comme ailleurs, d'influences musulmanes. Les religieux ne condamnent pas réellement le rap mais l'intègrent plutôt aux problèmes interpalestiniens, notamment à Gaza. Et pourtant, il existe des groupes de rap et de hip-hop islamistes qui prônent les discours religieux militants.

Nous avons, une fois, eu un problème car nous filmions un spectacle avec une fille et comme le lieu de spectacle était proche de la mosquée il y a eu quelques plaintes. Mais de manière générale nous ne sommes pas un problème pour les religieux. Mon père est d'ailleurs une personne pratiquante et ma famille est plutôt conservatrice mais à aucun moment ils n'ont été contre mon parcours artistique, au contraire ils l'ont suivi et encouragé (Husein Zouhour).

Concernant l'image du rap,

Je suis conscient que beaucoup de rappeurs dans le monde, issus de la culture reggae, consomment du hashish, moi je suis contre. [...] Ce n'est pas pour être moralisateur mais c'est juste que je suis contre le fait d'affaiblir nos sens. Je suis contre cette idée que l'alcool, un art de Blanc, soit permis dans la rue et que le hashish soit destiné aux gens de couleur (Tamer Al Nafar).

Les rappeurs palestiniens constituent un nouveau type de chanson sociale et politique, liée à l'élargissement de son public local, qui se développe considérablement. Concernant leur relation avec l'islam, les rappeurs s'inscrivent

9. Nicolas Puig et Franck Mermier (dir.), *op. cit.*, p. 149.

dans l'islam¹⁰ y trouvent avant tout des valeurs morales et sociales. « Humanisme et spiritualité, promesses de liberté et de justice, paix et amour ensuite » (Ahmad Tahboub). La référence aux sourates du Coran est explicite sur certains titres dans nombre de cas. Du point de vue des normes religieuses les plus strictes, la présence de femmes dans les chorales des orchestres est inconcevable, ce qui n'empêche pas qu'elles figurent dans certains groupes comme aux camps de réfugiés de Shufat où un groupe de rappeuses composent ses chansons. Leur présence dans ces groupe apparaît comme légitime à partir du moment où elles chantent pour la cause palestinienne. Mais dans d'autres contextes, la présence d'une femme sur scène est considérée comme *harâm* (interdit religieux) où *'ib* (honteux). De ce fait, la cause palestinienne permet à ces groupes de se faire accepter par les religieux, puisque dans l'islam le chant et la musique sont objets de nombreuses controverses. Ces divergences entre les savants tiennent surtout au fait que les références religieuses présentent des contradictions apparentes à ce sujet. Tandis que certains textes interdisent clairement la musique et les chants, d'autres, au contraire, laissent supposer que cette interdiction est seulement partielle. Certains groupes combinent le rap et le *nashîd* (la chanson religieuse musulmane).

Orientations rythmiques

Pour Claude Levi-Strauss, « chaque style ne peut être compris qu'en référence à d'autres styles, ce qui suppose un substrat de transmission et d'échange. Les styles se succèdent, s'interpellent et se récusent dans un dialogue ininterrompu et véhément¹¹ ». Le rappeur Tamer nous parle de mélange :

10. La tradition musulmane a toujours associé étroitement la musique et la transe, plus particulièrement dans les confréries soufis. On entend par soufisme la tendance mystique qui dans l'Islam vise à la communion directe entre l'homme et Dieu. Pour les soufis la transe tient une grande place dans la quête spirituelle et met en communication directe avec Dieu; la transe s'obtient souvent par la musique. Les soufis ont développé deux cérémonies associant la musique à leur quête spirituelle: le sama et le dikr. Le sama signifie une audition, c'est une cérémonie faite de prière, de musique et de danses qui fait accéder à l'état de grâce et d'extase. Sa musique est surtout chantée, la part instrumentale est beaucoup moins importante. Le concert se déroule sous la direction d'un maître spirituel, le cheikh, et le chant solo est exécuté par le qawwal, celui-ci est choisi pour la beauté de sa voix. Les fidèles écoutent ce concert, assis et se laissent peu à peu prendre par la transe. Les instruments utilisés sont le tambour sur cadre et la flûte oblique. Au fil du temps d'autres instruments ont été employés. La musique du sama est essentiellement vocale, il s'agit avant tout de chanter les sourates du Coran et des vers de poésie. Le rythme et la mesure de ces vers déclenchent la transe. Le dikr est une prière qui peut être comparée à une litanie, le nom de Dieu est inlassablement répété jusqu'à prendre le corps puis l'esprit, amenant ainsi à un état de transe et à un anéantissement de la conscience. La pratique du dikr revêt deux aspects principaux: le solitaire et le collectif, ce dernier est lié à la musique et à la danse. Sa pratique est différente de celle du sama, toute l'assemblée est prise par l'état de transe. Le dikr est aussi dirigé par un maître spirituel, le cheikh auquel s'adjoignent les chanteurs. Les prières sont chantées et reprennent en chœur par l'assemblée, elles sont accompagnées très vite d'un mouvement du buste d'avant en arrière, ce mouvement introduit une scansion dans le chant jusqu'à amener l'état de transe.

11. Claude Lévi-Strauss, « Mythe et musique », *Le Magazine littéraire*, n° 311: esthétique et structuralisme, juin 1993, p. 4045. Traduction française par Catherine Clément et revue par Lévi-Strauss du dernier chapitre de *Myth and Meaning* (University of Toronto Press, 1979, p. 145).

Notre style de musique est recherché, il attire l'attention car je mélange tout, le luth et le Qanoun, la guitare et la darbouka, Om Kalthoum et Fairuz, comme je mélange le hard rock et Mickael Jackson, l'underground... etc.

Pour d'autres, précisément pour les danseurs de hip-hop «locaux», les contacts avec d'autres formes artistiques et les collaborations avec des artistes extérieurs au hip-hop sont particulièrement bienvenus et recommandés, en particulier le brassage de la musique palestinienne avec de la musique classique, contemporaine ou africaine. Ce mélange d'esthétiques différentes illustre une variation sur le thème de l'altérité et de la rencontre entre plusieurs styles.

Cette recherche de métissage transparait dans la création de compagnies de danse hip-hop qui incluent d'autres styles de danse, et notamment de la danse contemporaine, de la danse traditionnelle palestinienne, afin que les amateurs de hip-hop puissent en même temps accéder à une danse plus savante. Le rap est une œuvre artistique. L'artiste est libre de choisir une orientation rythmique qu'il estime la plus pertinente. Il n'existe pas, en réalité, de modèle standard. Le style de rappeurs et des hip-hoppeurs est différent des autres styles, de la musique arabe traditionnelle. Mais en particulier, il se présente comme un style complètement opposé aux vidéo-clips actuels diffusés sur les chaînes câblées, des clips, plutôt sexy, des tubes à la mode, Ruby, Nancy Agram. Nos interlocuteurs avancent «que leur parole est engagée et non pas futile comme la tendance actuelle de la musique dans le monde arabe¹²».

Mais s'adonner au rap et au hip-hop a un coût, et pour Howard Becker¹³, le «monde de l'art» est dicté par des contraintes et des impératifs à la fois institutionnels, économiques et professionnels. De ce fait, il existe des mesures en faveur de la danse hip-hop, sous des formes différentes mais concomitantes comme l'encadrement pédagogique des adolescents par le biais des formations artistiques (chorégraphie), des subventions aux troupes de danse émergentes ou autres aides comme la communication et diffusion de leurs œuvres. Les institutions européennes et internationales ont largement contribué à l'essor de ces mouvements artistiques et sociaux palestiniens considérés comme une forme identitaire et culturelle légitime. L'ambivalence des pratiques tient dans le fait que le hip-hop, qui redéfinit ses représentations sociales, territoriales et culturelles, sert en même temps de modes de qualification d'artistes.

12. Plusieurs interviewés.

13. Howard Becker, *Outsiders, Étude de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985.

Le rap, un monde virtuel qui dépasse les frontières

Nous avons diffusé nos chansons sur le Net et avons communiqué avec d'autres groupes, ce qui nous a permis par la suite de faire des concerts dans plusieurs villes de Palestine et à l'étranger (Husein Zouhour).

Le marché du disque, à travers l'outil informatique, propose aujourd'hui un format concret et esthétique, qui permet de promouvoir, vendre et diffuser leurs compositions à travers les radios et télévisions. Pour certains, l'informatique musical a apporté la démocratisation de l'accès à la pratique musicale, l'ordinateur a remplacé le « oud » (luth), le violon, ce qui nous pousse à poser la question centrale de la nécessité ou non de jouer d'un instrument, de maîtriser ou non un langage musical.

Je prends des échantillons, je les assemble afin de donner un ensemble cohérent rythmiquement et harmoniquement parlant. J'ai un instrument virtuel qui s'installe sur mon ordinateur (Husein Zouhour).

En effet, l'informatique permet une création immédiate, facile d'accès. Cependant, il peut susciter aussi chez le praticien le désir de revenir à l'instrument. Il y a des espaces d'invention, d'innovation technologique et artistique. Les rappeurs développent les réseaux électroniques : « nous utilisons l'outil Internet ». Chacun reste dans son individualité, mais travaille en groupe virtuel¹⁴. Ainsi, l'art numérique s'approprie l'espace à l'échelle locale, nationale et internationale.

Notre succès nous a incités à monter une unité de hip-hop [...] L'avenir du rap et du hip-hop palestiniens est prometteur, nous avons d'ailleurs le projet de faire une sorte de « star academy » du rap et du hip-hop (Nizar Qabaha).

En effet, les membres du groupe sont sollicités par les médias arabes et internationaux, comme en témoignent de nombreux articles de journaux ou des émissions de télévision.

Le rap, mouvement politique contestataire

Les dimensions musicales seront ici privilégiées. La prise en compte de leurs spécificités et de leurs propriétés semble particulièrement nécessaire dans la problématique identitaire qui est la nôtre, car si la musique est un révélateur et un enjeu d'identité, elle en est aussi un puissant vecteur. Comme le soulignent Denis-Constant Martin et Didier Levallet¹⁵, le rap engagé, une expansion du local au global, s'exprime sur des critères sociaux, spatiaux et ethniques. Il se considère aussi comme un porte-parole. Selon Husein Zouhour,

14. Plusieurs interviewés.

15. Didier Levallet et Denis-Constant Martin, *L'Amérique de Mingus, musique et politique: les Fables of Faubus de Charles Mingus*, Paris, P.O.L., 1991, p. 88.

la force du rap est qu'il nous permet de nous exprimer sur nos problèmes et notre vision du conflit et de nous donner la possibilité de faire comprendre au monde la nature du conflit israélo-palestinien.

Pour plusieurs hip-hoppeurs, il s'agit d'une arme :

Les paroles, pour moi, sont plus fortes que les armes et le rap est un des meilleurs moyens de résistance puisque c'est une sorte de dialogue et le dialogue est une manière de convaincre.

Nous avons aussi voulu montrer que les rapports de domination symbolique qui s'exerçaient sur la danse hip-hop à travers des perspectives politiques multiples (reconnaissance des cultures populaires, surveillance d'une jeunesse jugée potentiellement explosive, etc.) et participaient à faire reconnaître leur propre travail, leurs propres valeurs, qui entraient souvent en concurrence les unes avec les autres. Les artistes utilisent un large champ argumentatif :

nos chansons traitent de la liberté, de l'expression, des prisonniers politiques et une en particulier est adressée à un soldat au *checkpoint*. D'autres chansons sont adressées aux autres cultures, aux bourreaux, aux victimes. Le rap traite de manière générale du racisme et de l'occupation (Nizar Qabaha).

À chacun son thème de prédilection :

Je trouvais que Jérusalem était absente dans ces chansons. C'est comme cela que je me suis retrouvé à rapper autour du thème de Jérusalem avec mes trois camarades. Notre groupe est composé de très jeunes chanteurs du camp de réfugiés de Shufat [...]. Nos chansons traitent de l'occupation, du mur, des *checkpoints* [...] mais nous traitons particulièrement du thème de la drogue (Mohamed Moghrabi).

En fait, par des proximités de valeurs comme la lutte contre le racisme, la non-violence, le respect, l'histoire du hip-hop est devenue un support pour inculquer de valeurs éthico-politiques aux jeunes Palestiniens, transmises par les danseurs, qui considèrent que leur activité culturelle intègre une forme de résistance. Pour eux, le micro est une arme contre l'occupation et l'oppression.

Shadia Mansour¹⁶, artiste anglaise d'origine palestinienne, estime que le rap est la nouvelle arme pour lancer un message aux autres peuples et exprimer son droit à la liberté. Selon elle, il existe une relation étroite entre le rap et la Palestine, d'abord parce que le rap est un style facile et qu'il s'agit d'un bon moyen de s'adresser aux autres dans un style musical facile à comprendre. Ainsi, le rap élève la voix de la Palestine mieux qu'une conférence et il dénonce l'image négative du peuple palestinien. Enfin, le rap permet de

.....
16. Interview dans le quotidien *Al Quds* le 15 novembre 2008.

changer l'opinion internationale en défendant la cause nationale et les droits fondamentaux des Palestiniens.

Un autre de nos interlocuteurs suit le même raisonnement.

Dans tous les concerts que j'ai donnés en Europe, j'ai senti la sympathie, la compréhension et le soutien de la part du public à la fois en tant qu'artiste mais surtout en tant que porte-parole de mon peuple. Nous avons une chanson qui se moque de l'idée du « nouveau Moyen-Orient¹⁷ », mais nous abordons aussi les problèmes internes comme les conflits interpalestiniens. Nous évoquons tous les sujets, la politique terroriste de l'État d'Israël, la Nakba¹⁸, l'occupation, le service militaire imposé aux Palestiniens de 48, la société avec la place de la femme et ses droits, les crimes d'honneur. Bien sûr nous chantons aussi sur le thème de l'amour. Dans la chanson « Le keffieh est arabe », Shadia Mansour dit :

Pourquoi vous volez le keffieh

Les chiens du temps ils les portent comme une mode !

Ils veulent notre keffieh ils veulent notre dignité

Ils veulent tout... Ils veulent tous ce que nous appartient... notre terre

Daraj team, un autre groupe du rap de Gaza connu pour ses paroles enflammées, a choisi lui de se moquer de la situation interne palestinienne à l'instar de la chanson *Dimaktory* (démocrate et dictateur). À travers un jeu de mots, il se moque des gouvernements du Fatha et du Hamas :

Dimaktory,

[...] Dimokraty, démocrate c'est-à-dire tout est permis

Diktatory c'est-à-dire tout est interdit

Si on dit un mot on part ailleurs

Si on dit un mot contre nous sommes des traîtres

Dimakatory

Veut dire démocrate de l'extérieur et dictateur de l'intérieur [...]

Daraj-team critique les gouvernements du Hamas à Gaza après la confrontation interne palestinienne, mais en même temps celle du Fatah de Ramallah, puisque depuis un an et demi la situation de la liberté d'expression s'est dégradée dans les territoires occupés. Un autre groupe de rap palestinien, Gaza Team, évoque des termes qui touchent la vie à Gaza, sous siège depuis trois ans : « *On vit dans une prison à ciel ouvert* », qu'ils lient à ceux de la pauvreté, au manque de produits élémentaires, aux coupures d'électricité, etc. D'autres groupes ont choisi de s'en prendre aux thèmes des régimes arabes, comme Mohamad El Farah¹⁹, avec des propos très durs et non conventionnels :

17. Idée et projet de G. W. Bush et de l'administration américaine.

18. Les Palestiniens et les Arabes, ainsi que la création de l'État d'Israël en 1948, le mot signifie la Catastrophe.

19. Rappeur de Gaza.

[...] Je suis le simple citoyen et je dirais à leurs majestés ; porteurs de noblesses
Approchez-vous pour nous écouter
Vous nous traitez comme des esclaves !
Et pourtant c'est nous qui vous avons élus !
Je suis la voix des gens du petit peuple [...]
Ô les peuples arabes ... Réveillez-vous, nous les Arabes on a inventé le zéro et on
va le rester le zéro À cause de vous
Je vous crache à la gueule [...]

Nous avons composé un premier album de 9 chansons, dans un petit studio de Jénine et les 9 chansons étaient des chansons patriotiques, qui traitaient de l'invasion de Jénine, de l'invasion du camp de Beit Hanoun en 2006, des négociations... Puis en 2006, à la suite de la mort de Moujahed, un membre de notre groupe qui fut assassiné par les soldats de l'occupation, nous avons fait une chanson en sa mémoire. Nous nous sommes présentés à la fac, un public important a assisté à notre concert qui fut un succès et nos chansons ont alors commencé à être fredonnées par les jeunes (Nizar Qabaha).

Les paroles de ces chansons possèdent une charge émotionnelle. Le rap est un moyen pour dénoncer les problèmes du quotidien mais aussi de promotion de la « cause²⁰ ». Une chanson devenue célèbre « qui est le terroriste ? » (2001) a été perçue par les gens comme une réponse. Tamer, du groupe DAM nous explique : « Cette chanson répond directement aux accusations, “j'accuse” dans le sens de Zola. »

Qui est terroriste ? Suis-je, moi, un terroriste ?
Comment je peux être un terroriste sur ma propre terre ?
Qui est terroriste ? C'est toi le terroriste !
Tu as pris tout ce que je possédais
Quand cesseras-tu d'être un terroriste ?
Tu me frapes sur une joue
Et tu t'attends à ce que je tende l'autre
Alors tu pourras me frapper à nouveau ?
Dis-moi comment tu veux
À genoux ? Ligoté ? [...]
Tu veux que nous souffrions en silence
Pour que tu puisses vivre en paix ? »

La controverse autour du mot terrorisme du groupe DAM est en lien avec l'esprit de Jacques Derrida qui s'exprime sur l'appellation

[...] À partir de quel moment un terrorisme cesse-t-il d'être dénoncé comme tel pour être salué comme la seule ressource d'un combat légitime ? Ou inversement ? Où faire passer la limite entre le national et l'international, la police et l'armée, l'intervention de « maintien de la paix » et la guerre, le terrorisme et la guerre, le civil et le militaire sur un territoire et dans les structures qui assurent le potentiel défensif ou offensif d'une « société »²¹ ?

20. Al-Qadiya, le terme désigne l'ensemble du combat pour faire valoir les droits des Palestiniens.

21. Jacques Derrida, *Le Monde Diplomatique*, février 2004, p. 16.

Ainsi le rap se perçoit comme instrument de revendication sociale dont ses défenseurs ne se lassent jamais de renier ses contestataires. Dans le cas discuté, la musique du hip-hop et du rap est considérée comme du « son humainement organisé²² ». Il répond aux attentes des artistes ainsi qu'à une frange de la jeunesse en combinant entre les dimensions personnelles et sociales, individuelles et collectives, subjectives et objectives. Pour Laurent Aubert²³, la musique a sa place dans toute réflexion sur la culture, car elle est un moyen de communication fort et rassembleur, ainsi qu'un révélateur d'identités dans la multitude des modèles en présence. Par conséquent, le fait musical dépasse largement ses composantes acoustiques et les moyens techniques de leur réalisation. Sa substance implique « un ensemble cohérent de critères, une fonction sociale, une efficacité psychologique et éventuellement rituelle, un rôle traditionnellement attesté à ses producteurs et récepteurs, un mode d'apprentissage et diffusion adéquat ».

Conclusion

Le mouvement artistique rap et hip-hop palestinien est un support de revendications, conscientisation ou moralisation, informatif, pédagogique, parfois politique ou religieux. Le phénomène hip-hop est devenu incontournable dans le paysage musical et culturel contemporain palestinien. L'expérience s'inscrit dans les dynamiques sociales et politiques palestiniennes contemporaines. Le hip-hop et le rap sont considérés comme une forme de résistance et un moyen d'expression d'artistes qui attirent un public diversifié de plus en plus large. De même que la mondialisation et le succès commercial du rap américain, et d'autres groupes à travers le monde qui s'expriment sur des thèmes diversifiés, ont influencé l'émergence de ce mouvement. Dans un contexte colonial, les jeunes artistes utilisent les différents symboles identitaires qui rappellent la destination militante de la musique. Le mouvement hip-hop palestinien représente une expansion du local au global, s'exprime sur des critères sociaux, spatiaux et ethniques. Enfin comme une forme identitaire et culturelle légitime, elle montre sa capacité dans une conception de perspective transculturelle.

22. John Blacking, *Le sens musical*, Paris Les Éditions de Minuit, 1980, p. 18.

23. Laurent Aubert, *La musique de l'Autre*, Genève, Georg, 2001, p. 6.