

« Bienvenue dans les camps ! »¹

L'émergence d'un rap palestinien au Liban : une nouvelle chanson sociale et politique

Nicolas Puig

En conciliant dimensions festive et esthétique de la protestation, le rap émerge actuellement dans une frange de la jeunesse palestinienne comme un vecteur puissant de messages politiques et sociaux. Encore confidentiel, peu reconnu à l'échelle locale, voire condamné, il constitue une forme d'expression générationnelle qui tranche dans le paysage culturel. En effet, l'existence d'un rap palestinien au Liban, et dans le monde arabe plus généralement, pose la question de l'apparition « d'une activité culturelle aussi marquée d'extranéité et distinctive », selon les termes du questionnement de Hadj Miliani dans le contexte algérien². Pratique culturelle ancrée dans la ville, le rap témoigne de l'urbanité des individus et constitue une matrice de représentations des quartiers et des camps.

Forme musicale planétaire, le rap est ici à la fois un canal de subjectivation et une tribune pour la dénonciation des problèmes du quotidien comme pour la promotion de la « cause »³. Sur ce dernier point, il se situe en continuité avec l'important courant de chanson politique et nationaliste. Mais tissant du politique de façon indirecte plutôt qu'entretenant de grandes mobilisations collectives, il individualise la cause et s'expose aux critiques de membres d'organisations diverses soucieux du respect des modes d'engagement classiques. De même, véhiculant une éthique de la transformation sociale, il prend le risque de heurter les consensus existant sur les rhétoriques de la lutte en abordant des questions moins universelles ou englobantes à travers le récit, sans fioriture ni romantisme révolutionnaire, du quotidien, de ses difficultés et de ses routines.

1. « *Ahlâ fik bi-l-mukhayamât* », titre de l'album du groupe Katibé Khamsé (K5) et intitulé éponyme d'une chanson. Autoproduction. Beyrouth, Liban, 2007.

2. MILIANI 2005, p. 75.

3. *Al-qadiya* : le terme désigne l'ensemble du combat pour faire valoir les droits des Palestiniens.

De ce point de vue, l'ancrage local du rap palestinien détermine une partie des contenus, lesquels varient donc selon les caractéristiques des lieux d'implantation des groupes (réfugiés du Liban, Palestiniens d'Israël, de Gaza et de Cisjordanie). Il utilise pour se développer des réseaux alternatifs et circule dans les soubassements des univers médiatiques avec un recours très large à Internet et aux nouvelles technologies. Ce défaut d'institutionnalisation dans des circuits étatiques ou commerciaux lui offre une liberté de ton inédite. Mon propos consistera en une exploration de ce monde de la musique alternative que le rap représente en centrant l'analyse sur le Liban, même si des éclairages sur la situation dans les territoires seront apportés. Cela se fera en trois temps au cours desquels seront abordés la relation du rap avec la chanson politique, la question de la moralité de la musique, de ses publics et de ses espaces et, enfin, l'ancrage urbain de ce courant culturel.

« La chanson nationaliste n'existe plus, khalas, on joue les beats »⁴

Musiques et grands récits politiques

L'engouement pour la chanson nationaliste et politique a régressé en même temps que s'essoufflaient les grands récits portant sur l'unité arabe et la révolution palestinienne. Les grands orchestres célébrant le nationalisme arabe et la libération de la Palestine avaient grandi sous l'aile de la résistance et connurent dans les années 1970 leur apogée avec la *Firqat al-markaziya* (« l'orchestre central »⁵) qui « compose nombre de chansons clandestines échappant à la censure des régimes arabes, inspirées d'airs folkloriques palestiniens arrangés avec des rythmes de musiques militaires occidentales⁶ ». Celui-ci constitue un nouveau genre produit par une diaspora palestinienne proche de l'OLP. Les morceaux sont diffusés à partir des émetteurs radio de la résistance qui circulent en camion du côté d'Amman et d'autres régions de Jordanie. Dans cette nouvelle forme qui perdure jusqu'à nos jours, le chanteur soliste est remplacé par un chœur selon un modèle généralisé par la suite⁷. Une dizaine d'années plus tard, au Liban, la *Firqat al-funnûn al-sha'biya* (« l'orchestre des arts populaires »), qui produit « de la musique palestinienne

4. K5, chanson « *Ahlâ fik bi-l-mukhayamât* ».

5. Un orchestre homonyme a existé au Liban de 1975 à 1982.

6. MASSAD 2003, p. 68.

7. Ce style de chanson patriotique se différencie ainsi d'un courant d'interprétation de chansons politiques par des solistes, chanteurs et divas de renom (Umm Kulthûm, Feyrouz, 'Abd al-Wahhâb, Marcel Khalifeh, Sheikh Imâm...) ayant eu cours dans les années 1960 et 1970.

et des chansons révolutionnaires lors de festivals donnés dans le monde arabe », voit le jour sous l'égide de l'OLP⁸.

Les autres organisations politiques palestiniennes n'étaient pas en reste, à l'instar du Front démocratique de libération de la Palestine (FDLP) qui disposait – et continue de disposer – de ses propres troupes de musique. Au début de la guerre du Liban, Abidou Basha fait ainsi état d'une fête donnée par le Front démocratique de libération de la Palestine comprenant le « chœur populaire » dirigé par le chanteur Ahmad Qa'abûr et des danses folkloriques palestiniennes proposées par la troupe de l'organisation politique⁹.

Les années 1980 sont encore le moment d'une certaine vigueur de la musique politique avec les groupes « Beledna » et « al-ʿĀshiqîn » qui connaissent une grande célébrité durant la première intifada avec des thèmes évoquant les Palestiniens des territoires occupés qui combattent l'occupation, le retour des réfugiés et la restitution de la terre à ses propriétaires¹⁰.

En revanche, au Liban, la guerre qui fait rage et l'invasion israélienne de 1982 marquent un temps d'arrêt durable jusqu'à la fin des années 1980 et forcent au silence les chanteurs et musiciens. Un nouvel orchestre professionnel, *Hanîn li-l-ughniya al-filastîniya* (« Hanîn pour le chant palestinien »), ne sera créé qu'en 1993. Basé à Saïda, Hanîn perpétue, avec d'autres groupes répartis dans la plupart des camps du Liban, la tradition des chants patriotiques et politiques. Le répertoire est composé de chanson politique et de musique dite « *turâthiya* »¹¹ (« patrimoniale » : elle consiste en la reprise de vieux chants, notamment nuptiaux, transmis par les anciens ou retrouvés au gré de diverses connexions comme les recherches sur Internet, l'acquisition de CD importés depuis les territoires, etc.). La même année est créé à Tripoli l'orchestre *al-waʿd*, proche du Hamas et spécialisé dans la chanson religieuse et politique, dont les deux derniers opus s'intitulent « Présence du martyr 1 et 2 ».

Les thèmes abordés reprennent la double antienne des réfugiés, à savoir la nostalgie pour la patrie perdue, perçue comme essentiellement rurale et bucolique, ce qui correspond à l'état du pays lors de la *Nakba* de 1948 et renvoie à l'origine rurale d'une majorité de réfugiés, et la revendication jamais abandonnée, mais de moins en moins entendue, d'un droit au retour. Cette production culturelle se traduit également par un investissement patrimonial destiné à maintenir une mémoire, investissement que l'on peut résumer par la formule des trois « T » : *turâth*, *turâb*, *tarab*¹². L'association de ces trois

8. MASSAD 2003, p. 69.

9. BASHA 2005, p. 91.

10. MASSAD 2003, p. 71.

11. Sur les musiques et musiciens palestiniens au Liban, cf. PUIG 2006.

12. Même si dans l'alphabet arabe, le « t » de *tarab* se différencie car il est emphatique.

mots, que l'on peut traduire par « patrimoine », « terre » – au sens matériel, concret du terme : il s'agit de la terre du paysan – et « émotion musicale » (et la musique qui permet d'atteindre cette émotion), forme un canevas récurrent qui traverse l'ensemble des récits des musiques palestiniennes au Liban et des discours tenus à leur propos ¹³.

Cette voix qui continue de faire entendre l'injustice et de chanter une terre que désormais bien peu ont connue s'est un peu affaiblie ; elle ne remet pas en cause la politique de bonnes relations avec les autorités locales, laquelle est particulièrement sensible au Liban où un dialogue sur les droits des Palestiniens avait été entamé, avant que la guerre de juillet-août 2006, puis les conflits politiques internes et les violences ne viennent le reléguer au second plan.

Une chanson infra-politique

C'est dans un contexte d'anesthésie du pouvoir subversif de la chanson politique renvoyant à un certain enlèvement de la création dans la rhétorique de la cause qu'émerge le rap. Véhiculant une tradition de critique sociale bien comprise par une nouvelle génération de chanteurs, le rap, qui se développe essentiellement à Burj al-Barajné et à Ayn al-Héloué, prend en compte les aspects « intérieurs » de la vie des habitants. Les rappeurs trouvent dans ce style un vecteur expressif leur permettant d'aborder la question des conditions de vie « ici et maintenant », sans non plus oublier la cause qui demeure un motif récurrent ¹⁴. Tandis que la plupart des orchestres sont affiliés à des organisations politiques (Fatah, FDLP et Hamas), ce qui influe sur les répertoires (dans les orchestres du Fatah, entre autres choses, on chante la gloire du *za'îm* disparu Abû Amar), l'autonomie des rappeurs par rapport aux institutions culturelles palestiniennes comme aux réseaux de commercialisation leur offre une liberté de ton incomparable.

Cela est à l'origine du caractère subversif de cette musique, que ce soit dans sa description des conditions de vie des Palestiniens au Liban :

« Carte d'identité bleue, on m'appelle réfugié,
J'ai grandi dans la discrimination et le racisme
On a été chassés, on a été vaincus
Et on a vécu dans des camps

13. PUIG 2006.

14. Bien que de nombreux jeunes s'intéressent au rap et essaient de développer leurs idées musicales, seuls trois groupes à l'heure actuelle sont à un niveau leur permettant de faire de la scène et d'enregistrer quelques titres en autoproduction. Il s'agit de Katibé Khamsé, le plus ancien, de Invincible voices (i-voices), de Burj al-Barajné et des alentours, et d'un collectif à Ayn al-Héloué (Hawiya zarqâ, « carte d'identité bleue », la couleur des cartes d'identité des Palestiniens au Liban).

Je ne suis ni terroriste et ni amoureux ni passionné
Je cherche du travail et ils me demandent ma carte d'identité,
Quelle est ton identité ? Je suis palestinien »

(*Hawiya Zarqa*, Ayn al-Héloué, 2006 ¹⁵, clip vidéo autoproduit.)

ou dans la critique des associations œuvrant dans les camps, qui évoque
l'instrumentalisation de la cause :

Ah K5 encore une fois ahh eh eh
Cette fois-ci on va tout cramer
Katibés
Pour les associations
Pour faire qu'elles travaillent bien
Yallah
Les associations
Elles disposent de l'argent de l'État
Les associations
Elles reprennent ce qu'elles donnent
Les associations
Proxénètes des temps modernes (x 2)
Les associations
[...]
Des activités d'été
Des dépôts d'outils
Des aides étrangères
Des démons humains gèrent des jardins d'enfant
Obligée d'envoyer tes enfants, mère, qu'est ce que tu peux dire ?
C'est la cause palestinienne !
Les jeunes sont la cible
Un corbeau sur l'épaule
Des milliers de pots-de-vins
De l'argent, des aides, chut ! Personne n'a vu
Mike, Jean, Jeff,
Monopole des étrangers
Tout se passe devant leurs yeux
Encore une fois, l'argent est oublié
Mais c'est pour la cause palestinienne !
Le profit du jardinier est que notre pays soit dénudé
Dénudé, dénudé, dénudé
[...]

(K5, *Jama 'iyât*, 2007, autoproduction ¹⁶.)

15. Les traductions complètes des chansons figurent en annexe.

16. Le groupe enregistre actuellement son premier CD commercial avec la CD-Thèque de Beyrouth.

À la différenciation par les contenus s'ajoute bien évidemment celle du style musical. Il est inutile d'insister sur ce point : on s'éloigne de la marche militaire orientalisée et du chant/contre-chant de la chorale martiale comme des répertoires plus mélodiques de la chanson patrimoniale. Dans ces genres, les chorales sont relativement figées, les corps sont droits avec des postures militaires, en tout cas militantes, les vêtements renvoient à une identité palestinienne (costumes traditionnels) et le chant est avant tout conçu comme un combat, une lutte menée depuis les zones de confinement que sont les camps ou les territoires hyperenclavés, soumis à blocus. Les différents symboles identitaires, drapeaux, nom des orchestres, carte de la Palestine dans les lieux de répétition, etc. rappellent la destination militante de la musique.

Dans le rap, la danse et la gestuelle se font souples, courbées ; elles renvoient à l'univers chorégraphique de cette musique et aux attitudes corporelles qui la caractérisent. La « palestinité » se fait moins directe : même si elle demeure présente, la plupart du temps, elle n'est pas affichée de façon aussi systématiquement ostentatoire.

Si les vêtements peuvent constituer un rappel identitaire – tee-shirt aux couleurs de la Palestine ou imprimé avec une effigie de Hanzhala¹⁷ –, c'est loin d'être la règle. Les rappeurs s'approprient les images et les symboles de la cause en les mêlant avec d'autres thèmes plus prosaïques. Du point de vue politique, on remarque un certain syncrétisme (reflet d'une génération ?) dans la cohabitation d'icônes telles que Yasser Arafat et Hanzhala ou Malcom X et Hasan Nasrallah.

Une idée développée sur le site des rappeurs de Ramallah est que la cause palestinienne n'est pas utilisée comme la motivation première de la musique, mais que cette dernière est avant tout une recherche esthétique au profit d'une critique sociale. Cette thématique de la réforme et de la transformation sociale est régulièrement assumée et mise en avant par les musiciens de rap, quelle que soit leur origine.

À la différence de la chanson politique classique, qui est une chanson à texte, le rap privilégie l'oralité. Cela se traduit par le contrôle du *flow* (façon de débiter les paroles) qui nécessite « une appréhension corporelle de la langue où les ressources physiques du chanteur sont mobilisées avec l'intensité du sport de haut niveau. Le corps informe la langue au point de lui faire épouser les mouvements de la danse¹⁸ ». Si l'écriture précède la performance, c'est cette dernière qui la fait advenir dans une pratique qui joue du physique pour bâtir une esthétique.

17. Hanzhala est un enfant que son auteur, Nâji al-'Alî, glissait dans ses dessins satiriques dont la critique était non seulement tournée vers l'occupation israélienne, mais également vers l'Autorité palestinienne et Yasser Arafat.

18. PARENT 2005, p. 320, à propos de BÉTHUNE 2004.

Totalement innovante de ce point de vue, la capacité du rap palestinien à se constituer en un nouveau type de chanson sociale et politique est liée à l'élargissement de son public local, qui demeure restreint à l'heure actuelle.

Public, moralité et révolution

Apparition

Le rap apparaît au Proche-Orient à la fin des années 1990 dans des points d'intersection avec les cultures musicales occidentales : en Israël, où de jeunes Palestiniens chantent l'apartheid dont ils sont victimes dans la société israélienne, et au Liban, où il est importé par des membres de la diaspora de retour au pays, à l'instar de Rayess Bek, la figure emblématique du rap local, co-fondateur du groupe 'Aks as-sîr. Dans la jeunesse palestinienne des territoires et du Liban, l'arrivée des télévisions satellitaires suscite les vocations, de façon un peu plus tardive. La musique rap se développe en Cisjordanie et à Gaza où quelques groupes poursuivent une petite carrière (Khalifa, Ghazaoui, RFM, Palestinian Rappers) et où, grâce à quelques initiatives limitées – École américaine de Gaza, association Hodage pour la promotion et le soutien des artistes du Proche et du Moyen-Orient¹⁹ –, des ateliers d'écriture rap sont organisés. Le phénomène est plus limité au Liban et cantonné, à ma connaissance, aux camps de Ayn al-Héloué et de Burj al-Barajné (et les quartiers environnants où vivent de nombreux Palestiniens). À la suite du passage, lors de la guerre de juillet-août 2006, de l'un des deux chanteurs du groupe i-voice (Indestructible voice) à Nahr al-Bared, en provenance de Burj dont il fuyait les bombardements israéliens, quelques chanteurs du groupe Al-Karmel (FDLP) ont écrit une chanson rap puis l'ont enregistrée dans le studio d'une association pour la promotion de la culture palestinienne à Beyrouth (*Hawâjiz*, « check points »).

La ville israélienne de Lod, qui concentre une forte population palestinienne, voit émerger le premier groupe palestinien à connaître une certaine renommée. Dâm, constitué de Tamer an-Naffâr, de son frère Suhell et de Mahmoud Jayri, dénonce les conditions de vie de citoyens de seconde zone et connaît une indéniable célébrité en mettant en ligne le clip de la chanson *min al-irhâbî ?*, « Qui est le terroriste ? » (2001). Dans le monde arabe, les groupes pionniers de rap sont repérables en Algérie dès le début des années 1990 avec MBS (le Micro Brise le Silence²⁰). C'est en entendant ce rap chanté en dialecte algérien

19. Je remercie à cette occasion la directrice de Hodage, Béatrice Albert, pour les informations sur les rappers de Gaza qu'elle m'a communiquées.

20. MILIANI 2005, p. 76.

que les frères Naffar auraient abandonné l'anglais pour l'arabe ; Tupac Shakur (rappeur américain disparu en 1996), cité par Dâm comme par les membres de Katibé Khamsé du camp de Burj al-Barajné ²¹ au Liban, notamment, constitue une figure emblématique grâce à laquelle nombre de jeunes Palestiniens (entre autres) ont découvert le rap.

Le rap est la musique d'une génération qui est la troisième à vivre l'épreuve du refuge depuis 1948, et il demeure finalement peu connu au sein même de cette jeunesse. D'une façon générale, le rap au Liban appartient à une culture alternative qui reste largement souterraine, à la différence de la variété pop largement diffusée à une échelle pan-arabique ou de la chanson libanaise « historique » (Ziyad Rahbani, Feyrouz, Marcel Khalifeh, etc.) ²². Le caractère



Amru, l'un des chanteurs du groupe Katibé Khamsé, dans sa chambre. Sur le mur, une affiche du chanteur Tupac.

Photo N. Puig, juin 2007.

21. Constitué de cinq musiciens permanents dont trois résident dans le camp et deux autres dans le quartier limitrophe de Haret Hrayk.

22. Cf. Thomas Burkhalter dans ce volume, p. 106 : « These rappers, rock, death-metal, jazz, electro-acoustic musicians, free improvisers, Arabic singers, 'oud-, qânûn- and riqq-players choose local and global sounds, rhythms, forms and noise to express their connection to their surroundings and to the world. Within the context of Lebanon, these artists can be considered as "alternative" or "subcultural" in relation to the dominant "commercial" pan-Arabic pop scene that is constantly reproduced by satellite TV stations. »

restreint du public et le peu d'enracinement local de cette musique renforcent son exotisme. C'est d'ailleurs par l'intermédiaire de centres culturels ou d'associations étrangères qu'au Liban comme dans d'autres capitales arabes, les jeunes musiciens de rap peuvent bénéficier d'un soutien et trouver une scène pour se produire, par exemple lors de la Fête de la musique. Hadj Miliani, dans son étude du rap algérien, mentionne le rôle du Centre culturel français d'Oran qui, dès 1992, permet à des groupes locaux de jouer en concert. De même, c'est lors d'une manifestation organisée par un centre du même réseau que Katibé Khamsé a pu se produire rue Monot, à Beyrouth, en 2005.

C'est parfois de l'impulsion d'un DJ professionnel que naît un groupe. C'est le cas des Marocains de Fès City Clan par exemple. De même, K5 voit le jour à partir de la rencontre entre deux entrepreneurs culturels dont les trajectoires sont différentes. Le premier est DJ de profession et anime les mariages dans et hors les camps, tandis que le second a été membre de la troupe de théâtre de l'Union des artistes palestiniens. On peut faire l'hypothèse que l'inclination des DJ pour les musiques en général s'est doublée d'un intérêt spécifique pour le rap à un moment où le développement des médias a permis d'y accéder dans un contexte où il était totalement absent :

« N.P. : Comment êtes-vous entrés dans le domaine du rap ?

Amru (membre de K5) : En premier, Nader a commencé seul.

Nader (DJ de K5) : On est entrés tout seuls, personne ne nous a aidés. On achetait tout seuls. Sans aucune aide. On cherchait à la radio, à la télévision. Où y a-t-il du rap ? Celui qui veut quelque chose, il le trouve.

N.P. : Vous aviez une idée déjà de ce qu'était le rap.

Nader : Oui bien sûr

N.P. : Mais comment ça vous est venu, cette idée ?

Amru : À un moment le rap est devenu plus ou moins connu. Je veux dire, tu connais Tupac. Ça fait longtemps qu'il est dans le truc.

Nader : On a vu ce qu'était le rap. »

(Extrait de dialogue avec l'auteur, Chatila, juillet 2006 ²³.)

La difficulté à négocier un espace social (des lieux de performance et une relative reconnaissance) dans les villes et les camps palestiniens est compensée par un recours intensif à Internet au travers de sites qui, à l'instar de « Ramallah underground » (<http://www.ramallahunderground.com>), proposent des téléchargements de morceaux de musique.

23. Récemment, Amru me confiait qu'il avait récupéré, il y a quelques années, un lot de CD parmi lesquels se trouvaient des enregistrements de Tupac qu'il ne connaissait pas alors. Ce n'est que plus tard qu'il identifia le rappeur américain.

Moralité et conflit de génération

Si elle demeure encore confidentielle dans la société palestinienne, la musique rap jouit d'une certaine reconnaissance internationale à la faveur d'une médiatisation qui inclut un documentaire, *SlingShot Hip-Hop* de Jackie Salum, et la parution de quelques articles qui insistent notamment sur sa dimension politique, en mettant en avant le discours récurrent des jeunes musiciens qui considèrent que leur activité culturelle intègre une forme de résistance. Pour ceux-ci, le micro est une arme contre l'occupation et l'oppression²⁴. Signe de cet intérêt en France, les membres du groupe Dâm ont été les invités d'une émission de télévision nationale le 6 décembre 2006. Cet engouement existe également dans les médias arabes, comme en témoignent les nombreux articles de journaux ou les émissions de télévision dont la dernière en date était projetée en juin 2007 par la chaîne al-Jazira. La dimension politique de cette musique, dont il apparaît à l'ensemble des observateurs qu'elle n'est pas dénuée d'efficacité dans la transmission des messages, est toutefois fortement remise en cause par les entrepreneurs de morale locaux. Ces derniers, à Gaza, Ramallah ou encore dans les camps palestiniens du Liban, condamnent un courant soupçonné de perversion occidentale, d'immoralité du point de vue des normes religieuses.

La licéité de la musique a toujours fait débat en Islam²⁵ et selon l'air du temps, ces débats sont plus ou moins virulents ou consensuels. Le phénomène de « saturation de l'espace public par les référents religieux²⁶ » que l'on observe depuis la fin des années 1970²⁷ dans les pays arabes et musulmans contribue à accentuer la méfiance vis-à-vis de la musique, surtout celle jouée par des femmes, ce qui n'empêche pas l'engouement massif des jeunes générations pour les concours de télé-crochets organisés par différentes chaînes de télévision. Tout de même, à Gaza, pendant qu'une partie des habitants se passionne pour les concours de chants télévisés, d'autres remettent en cause la moralité de Umm Kulthûm qui « n'aurait pas chanté si elle avait mieux connu

24. « *For them, rap is a weapon against the occupation – they throw rhymes like others throw rockets* », Jackie Salum, citée par Laila el-Haddad : <http://www.commongroundnews.org/article.php?mode=8&id=608> (page consultée le 02 mai 2007).

25. ROUGET 1990, p. 453.

26. FERRIÉ 1998, p. 122.

27. Les prémices en sont identifiables dans le cinéma égyptien. Par exemple, le film *Khali bâlak min Zûzû* (1972) met en scène, à propos d'une étudiante exerçant la profession d'almée, des débats sur la moralité publique opposant des étudiants progressistes et des islamistes à l'Université du Caire (PUIG, à paraître).

l'islam²⁸ », menacent de jeunes rappers ou interdisent la retransmission publique de la finale de la « Star Academy » arabe.

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 les orchestres affiliés à l'Union des artistes palestiniens, émanation culturelle du Fatah. Leur présence dans ces orchestres apparaît comme légitime à partir du moment où elles chantent pour la (bonne) cause. Mais dans d'autres contextes, la présence d'une femme sur scène est considérée comme *harâm* (interdit religieux) ou *'ib* (honteux). Aussi la destination de la musique et les lieux et modes de sa performance conditionnent-ils sa licéité pour une partie des acteurs culturels palestiniens. On peut faire l'hypothèse que pour certaines personnes, la cause masque des pratiques qui, sans son autorité, seraient sans doute mal considérées. Le discours récurrent des rappers palestiniens sur la cause, aussi franc et sincère soit-il – cela n'est nullement inconciliable –, peut aussi se comprendre dans le cadre de ces enjeux de légitimité religieuse et sociale.

Il n'en reste pas moins que le caractère étrange et étranger des rappers demeure source d'incompréhension. Les pionniers doivent réussir à imposer une musique perçue comme totalement exogène.

Lors d'une conversation en juillet 2006, Amru me confiait que le groupe Katibé Khamsé avait acquis un peu plus d'audience dans les camps, arguant que cela faisait maintenant plus de cinq années qu'ils faisaient du rap. Il est vrai que les chansons circulent dans une frange de la jeunesse palestinienne. Toutefois, la question du public demeure entière et les différentes enquêtes que je mène parmi les musiciens palestiniens ont surtout permis d'établir l'image négative du rap, quand toutefois les personnes en ont une idée claire, ce qui n'est pas souvent le cas.

La réflexion du rappeur en croise une autre, notée quelques mois plus tard lors d'une séance d'enregistrement du groupe. Pris à partie, amicalement, sur les compétences nécessaires pour chanter du rap par un technicien du studio, le rappeur répondit alors : « Ce qu'on fait là, c'est pas d'aujourd'hui, ça fait six ans qu'on travaille, l'art, ce n'est pas comme n'importe quoi dans la vie quotidienne, l'art ça demande beaucoup de précision, c'est pas comme ça, faire n'importe quoi. »

Ce rappel d'une compétence artistique témoigne de la quête d'une reconnaissance de la part de jeunes musiciens explorant des voies un peu ésotériques. Car au discrédit religieux et social s'ajoute un déni artistique. Il existe bien un courant de sympathie de la part d'une élite culturelle progressiste,

28. Propos rapporté de Gaza par Béatrice Albert. Un cheikh chanteur et compositeur d'*anâshîd* proche du Hamas a émis le même jugement sur la diva lors d'un entretien à Beddawi en juillet 2007.

à laquelle d'ailleurs appartient le co-fondateur du groupe dont le grand frère est également acteur et metteur en scène. Mais le rap est souvent considéré comme une musique importée qui détourne de la lutte, une musique quasi contre-révolutionnaire. Un informateur à Beddawi, lui-même musicien, me confiait ainsi à son propos : « Non, moi sincèrement, je pense que ce genre de musique ne sert pas la cause palestinienne. Je ne l'accepte pas. Quand j'entends ça, "ehhehhhehh", ça me fait marrer » (Beddawi, 2007). Il est vrai que ce dernier travaille avec l'orchestre local du Hamas, ce qui laisse à penser qu'il a un point de vue spécifique sur les musiques. Cet avis est relativement partagé dans les sociétés palestiniennes où, à l'heure actuelle, le rap constitue une expression culturelle dévalorisée, considérée comme peu efficace pour le soutien de la cause.

Ces délibérations sur le statut de cette musique renvoient partiellement à une transition générationnelle qui recoupe un conflit sur les normes de l'authenticité culturelle palestinienne. Une configuration de débat analogue se retrouve en Jordanie où les résidents palestiniens de la vallée du Jourdain pratiquent très régulièrement, notamment à l'occasion des mariages, la *dabkeh*, danse répandue au Proche-Orient (et style musical qui l'accompagne). Depuis quelques années, on observe l'introduction dans la *dabkeh*, par de jeunes danseurs, de mouvements issus de danse étrangères que l'on nomme « rap, rap hadid (rap de fer), break, al-harakat (mouvements), qazzaz (miroir) ou plus généralement al-jakson : des pas et des façons de bouger différents, tous empruntés à des groupes de danse occidentaux symbolisés par Michael Jackson, adoptés par le biais des nombreuses chaînes du satellite ; des mouvements de break et de rap, ou même dernièrement des figures de hip-hop²⁹. » Ces variations heurtent les plus âgés, qui y voient une atteinte à l'authenticité de la *dabkeh* par l'adjonction d'éléments exogènes.

L'enjeu d'un meilleur accueil de la musique rap, à la fois du point de vue de la morale religieuse et de celui de l'élargissement du public, est donc d'actualité. Celui-ci peut provenir d'une intégration de plus en plus fréquente de motifs palestiniens reconnaissables, comme des extraits de poésie, des citations de *dabkeh* ou encore un chant traditionnel ouvrant aux rythmiques et aux chants rappés. Cette intégration des motifs de la « palestinité », qui se fait de façon spontanée, motivée par le désir de faire figurer ainsi quelques bribes culturelles symbolisant la nation et l'identité dans les chansons – ce qui constitue un motif récurrent du rap qui se nourrit de productions diverses – pourrait permettre l'ouverture sur les publics palestiniens. La question de la langue ici est centrale ; en effet, le rap est une musique de l'oralité mettant

29. VAN AKEN 2006, p. 330.

le débit prosodique au centre de sa pratique. Le fait de contrôler le débit de paroles suffisamment bien pour être compris constitue de toute évidence un enjeu fondamental : comment, sinon, se prévaloir d'un rôle de rénovation sociale, si personne n'est à même de saisir le sens des paroles ?

Il n'en demeure pas moins qu'il n'est à l'heure actuelle pas très aisé de trouver du rap palestinien au Liban autrement que par le recours aux circulations privées, interindividuelles, qui s'effectuent par le biais des clés USB ou des CD-Rom ³⁰.

Les publics sont indéniablement ailleurs, dans la diaspora palestinienne, notamment en Australie ou en Autriche où réside le concepteur du site « Ramallah underground » et, à Beyrouth, en d'autres lieux de la ville.



K5 sur scène. Photo Jamal Handawi.

30. Ainsi, on ne trouve pas de CD de rappers palestiniens chez les nombreux vendeurs de CD et de cassettes audio de Sabra.

Urbanité et représentations urbaines

Figures urbaines

L'album de K5, intitulé *Ahlâ fik bi-l-mukhayamât*, « Bienvenue dans les camps », traite principalement de la vie quotidienne dans les camps de réfugiés. La photo de couverture représente un paysage urbain nocturne typique des camps (briques nues, fenêtres étroites, toitures encombrées, étroitesse des passages, etc.).



Couverture du CD de K5, Beyrouth, 2007.

Les rappers de Ayn al-Héloué, dans leur clip autoréalisé, font alterner des scènes de studio avec des plans panoramiques du camp. Parallèlement à un registre de la critique sociale et politique, les aspects les plus prosaïques de l'existence sont décrits. Des images urbaines variées succèdent aux évocations des symboles de la chanson et de la culture palestiniennes (rappel du groupe emblématique Sabreen, emploi d'instruments arabes comme le *nay*, citations de poésie, de références littéraires comme « *Rijâl fi Shams* » de Ghassan Kanafani...) et à des références non arabes, à l'instar de la reprise très « personnelle » de *No women no cry* du très écouté Bob Marley par K5.

Le discours sur la marginalité urbaine du camp, jusque-là non médiatisé, trouve dans la chanson rap un vecteur permettant la dénonciation des stigmatisations et des ségrégations urbaines.

Cette adéquation entre une production culturelle et un discours renvoie à l'aspect urbain de cette musique et, en filigrane, à la réalité du camp comme espace en quête de normalisation urbaine et sociale. La langue employée par les rappers renvoie ainsi à une culture urbaine qui s'édifie dans les camps et les quartiers adjacents, avec lesquels les échanges sont nombreux puisque de nombreux Palestiniens y résident désormais.

L'extrait présenté ci-dessous mêle les références à la résistance à la description de la forme du camp et de ses services urbains déficients. On peut discerner en filigrane une idée récurrente dans la vision palestinienne des camps, qui consiste à voir en ces derniers une forme de mémoire inscrite dans l'espace. En ce sens, la simple présence du camp constitue un témoignage de l'injustice faite et, ainsi, « le camp résiste encore, seul ».

Chanson *Ahlâ fik bi-l-mukhayamât* :

« Bienvenue mon frère au camp
 Le camp résiste encore, seul
 Il a changé de forme mais il résiste toujours
 Sur les murs, il y a des annonces de deuil pour de simples gens
 Le souvenir de Palestine et le reste des résistants
 Tu regardes vers le ciel, des fils électriques
 Si vous ne volez pas le courant comment voulez-vous voir ?
 Les toits des maisons vont tomber sur la tête des propriétaires
 Que l'eau qui inonde tout arrête de couler
 Les jeunes sont noyés dans le chômage et l'inaction
 Pas de travail, pas d'argent
 Les enfants sont sans éducation
 Que Dieu garde l'UNRWA qui règle nos problèmes
 J'ai pris un cachet de *Panadol* de l'infirmerie
 Bienvenue dans les camps
 Bienvenue »

Le rap sert des identifications « localistes » : les groupes insistent souvent sur leur appartenance urbaine. Il est ainsi ancré dans des territoires dont le premier correspond à une échelle privilégiée de socialisation, le quartier, source d'identification majeure des jeunes urbains dans les villes arabes, au point qu'il fut écrit à son propos qu'il constituait l'origine d'une « nationalité locale ³¹ ».

31. K. Rarrbo cité par MILIANI 2005, p. 89.

Entre autres facteurs, parmi lesquels figurent les phénomènes de subjectivation et de reconnaissance générationnelle, l'emprise du rap sur une frange des jeunes arabes provient des possibilités d'identification qu'il permet à différentes échelles, dont celle des territoires familiers et de la proximité.

Multipliant les références au local (lieux et personnes à travers les dédicaces) à partir d'une forme musicale internationale, le rap permet ainsi une réinterprétation du localisme et, dans le contexte palestinien au Liban, rend manifeste les équilibres entre le national (la patrie perdue relocalisée notamment dans un ensemble de production culturelle), le supra-national (le monde arabe comme unité politique) et les identités de ville, de quartier et de camp. De la sorte, le rap rend justice des spatialités, c'est-à-dire des représentations des lieux et de leurs qualités.

Ce phénomène s'accompagne d'une éthique de l'authenticité territoriale du rappeur qui doit vivre dans la société qu'il défend dans sa musique. Ainsi, le fait que le promoteur du site « Ramallah underground » réside en Autriche disqualifie pour certains ses productions sur Ramallah.

Une matrice de critique sociale

Un autre registre souligne la fonction du rap comme matrice de critique sociale. Celle-ci s'exerce notamment sur le show-biz et la mièvrerie des productions majoritaires de la pop arabe (tant que le rappeur reste en dehors du système...) :

« J'ai gagné le grand prix, bingo, je veux faire le plus beau clip et avoir des belles filles autour de moi, [...] à droite, à gauche, tout le monde crie [...] tous les chanteurs se ressemblent, celui-ci est taré, l'autre je vous dis pas... et il y a encore pire. [...] ». (K5, *Bingo*).

Cette critique de la pop arabe est largement partagée parmi les rappeurs libanais, si on en croit cet extrait d'un entretien présenté par Thomas Burkhalter dans ce même ouvrage³² : « The Arab youth is just so much into this commercial Arab bullshit music, it's just bullshit, rubbish, that makes the person just dumber and dumber the more he listens to it. And they want it – the fourth branch of the government, that's the media. Just look at Western music. (...) Since Rock'n'roll and Jazz the music went through at least fifty evolutions. You've got happy hardcore now! And German techno! But Arab music is still caught up in that fucking bullshit "I love you and you love me",

32. Omarz, interview avec T. Burkhalter, 2005, voir p. 110 de ce volume.

and “the wind is whispering your name” and all that bullshit. (...) If we had a new Umm Kulthûm I would be the happiest man today. But you have singers like fucking Haifa Wehbe man, and George Wassouf. » (Omarz, Rapper).

L'intégration des questions sociales et politiques palestiniennes s'effectue dans un segment culturel importé et approprié qui fournit aux jeunes des camps et des quartiers des modèles d'identification (gestuelle, de style, de vêtements, d'accessoires) et un cadre pour exercer leur sagacité critique sur les différents sujets politiques, sociaux et culturels. Cela au sein du groupe de rap qui représente une entité de socialisation, de subjectivation et d'affirmation de soi permettant de conférer du sens au quotidien et de retourner en valeur positive la situation de refuge.

Le rap permet l'émergence de nouvelles voix dénonçant la situation des Palestiniens au Liban. Au-delà de cette dimension, ce que laisse entendre la formule de l'un des groupes évoqués plus haut, « Palestinien interdit », outre la difficulté à accéder à une vie normale avec un minimum de droits, c'est l'empêchement de faire valoir son quant-à-soi. La musique, pourtant, permettrait cela, un moment de recouvrement de l'*idem* par l'*ipse*, pour reprendre la terminologie de P. Ricœur ³³, une façon de dépasser les assignations stigmatisantes comme les essentialismes de l'identité. Le rap, en bousculant les frontières culturelles et morales et en permettant des identifications inédites, correspond à un retrait ou une déprise de l'identité stabilisée autour de symboles rigides en faveur de moments de mise en avant d'une identité personnelle, sans délaissier pour autant les problématiques sociales et politiques collectives.

Refrain

Le rap est un phénomène urbain ; il se caractérise par la place qu'y occupe le langage à travers le *flow* qui désigne les scansions et les espaces constituant le support des actions artistiques, performance musicale comme danse, tag, graffitis et peintures murales ³⁴. Il fait partie des « jeunes musiques » définies

33. Évoquant l'habitude, Ricœur constate qu'elle donne une histoire au caractère : « une histoire dans laquelle la sédimentation tend à recouvrir et, à la limite, à abolir l'innovation qui l'a précédée [...]. C'est cette sédimentation qui confère au caractère la sorte de permanence dans le temps que j'interprète ici comme recouvrement de l'*ipse* par l'*idem*. » (RICŒUR 1990, p. 146). On aurait donc ici une figure inverse où l'innovation modifie les rapports entre permanence et changement dans les modes d'identification (cf. PUIG 2006).

34. Lesquelles, dans le contexte des camps palestiniens au Liban, ne constituent pas une part de la culture hip-hop, mais sont annexées de diverses manières aux représentations de la cause. Cf. dans ce volume l'article d'Amanda Dias.

comme une « expression particulière de la modernité [...] traduisant un souci de rendre compte d'un processus qui révèle un état non stabilisé, en mouvement, qui réinvente sans cesse son existence dans de multiples concordances³⁵ ». Cette caractéristique s'applique à de nombreuses musiques mondialisées qui sont réinterprétées – dans leurs significations comme dans les formes de leur performance – dans les divers processus de frottement avec le local. Le rap, forme musicale à peu près fixée, se déploie avec ses caractéristiques propres et un style spécifique, vestimentaire, une gestuelle et quelques notions clés : *beat*, pulsation, *flow*, paroles chantées et scandées, *loop*, boucle, grille harmonique et rythmique ou encore *free style*, improvisation. Ces codes et compétences vocales (à l'instar du *human beat boxing* consistant en une imitation par la voix humaine d'une boîte à rythme) sont intégrés par les rappeurs au cours d'un processus d'apprentissage exclusivement construit par l'observation des clips et l'écoute des musiques. Au final, ce nouveau langage sert une expressivité inédite qui se focalise sur la vie quotidienne et les environnements familiers, notamment les camps. Il s'agit d'un langage de la dénonciation, certes, mais également de la description nue, non dénuée d'une certaine poésie. Le discours rap s'insère dans son élément urbain, il témoigne d'une urbanité spécifique et il se place dans une nouvelle temporalité.

Le temps doit être raconté pour être pensé : la temporalité requiert le discours indirect de la narration. Cet enseignement du Paul Ricœur de *Temps et récit* trouve une illustration, dramatique, dans le travail patrimonial effectué par les Palestiniens du Liban, encadré ou non par divers organismes politiques et associatifs. On conçoit bien cette nécessité du récit, non pas seulement du souvenir de l'expérience traumatique de l'exil, mais également de la patrie perdue, la faisant exister en de multiples occurrences, directes et indirectes. Cette production travaille le temps, quitte à s'y enliser en troquant le présent contre le statut incertain de sujet de l'histoire, provoquant ainsi une sorte d'inflation de la mémoire. Mais la vie s'insinue partout, la musique comme espace de subjectivation permet de sortir des rôles de gardien des identités et de les redéfinir en fonction d'objectifs présents. Le rap exprime cette scansion du moment ; il constitue un discours du contemporain, il n'est ni nostalgique, ni romantique, ni purement nationaliste ; il est juste lui-même, une émanation d'une jeunesse urbaine qui se dit ici et maintenant et avec beaucoup de raisons, certes historiques mais aussi actuelles, en colère.

35. MALLET 2004, p. 486.

Bibliographie

- BASHA A., 2005 : *Mawt mudîr masrah, dhâkira fî "al-ughniya al-siyâsiya"* (Mort d'un directeur de théâtre, souvenir de « la chanson politique »), Beyrouth, Dâr al-adâb.
- BÉTHUNE Chr., 2004 : *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck.
- FERRIÉ J.-N., 1998 : « Figures de la morale en Égypte. Typifications, conventions et publicité », dans J. Dakhliâ (dir.), *Urbanité arabe. Hommage à Bernard Lepetit*, Paris et Arles, Sindbad/Actes Sud.
- MALLET J., 2004 : « Ethnomusicologie des "jeunes musiques" », *L'Homme, Musique et anthropologie*, 171-172, p. 477-488.
- MASSAD J., 2003 : « Chansons pour la liberté, la Palestine mise en musique », *Revue d'études palestiniennes*, 88.
- MILIANI H., 2005 : *Sociétaires de l'émotion, Études sur les musiques et les chants d'Algérie d'hier et d'aujourd'hui*, Oran, Dâr al-gharb.
- PARENT E., 2005 : Compte rendu des ouvrages : *Le rap : une esthétique hors la loi et Pour une esthétique du rap*, de Christian Béthune, *L'Homme*, 174, p. 319-321.
- PUIG N., 2006 : « *Shi filastini*, quelque chose de palestinien. Musiques et musiciens palestiniens au Liban : territoires, scénographies et identités », *Tumultes, Entre résistance et domination. Figures libres ou mouvements imposés*, 27, p. 109-135.
- PUIG N., à paraître : « Amour, honte et prestige au Caire. Les musiciens de l'avenue Mohamed Ali entre intimité urbaine et mise à distance sociale », à paraître en 2009 dans *L'Homme. Revue d'ethnologie française*, en ligne en prépublication : halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/14/31/52/PDF/PUIG_MARGES.2.pdf.
- RICŒUR P., 1983 : *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil.
- RICŒUR P., 1990 : *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- ROUGET G., 1990 : *La musique et la transe*, Paris, Gallimard.
- VAN AKEN M., 2006 : « La mémoire et l'oubli du rituel, Marginalité et *dabkeh* chez les Palestiniens en zone rurale de Jordanie », dans N. Picaudou (dir.), *Territoires palestiniens de mémoire*, Paris, Karthala/IFPO, p. 313-339.

Annexes

(Traductions Lolita Chami et Nicolas Puig.)

Hawiya Zarqa, Ayn al-Héloué

Carte d'identité bleue, on m'appelle réfugié,
 J'ai grandi dans la discrimination et le racisme
 On a été chassés, on a été vaincus
 Et on a vécu dans des camps
 Je ne suis ni terroriste, ni amoureux, ni passionné
 Je cherche du travail et ils me demandent ma carte d'identité,
 Quelle est ton identité ? Je suis palestinien,
 Vous l'avez laissée, vous l'avez oubliée
 La cause a encore grandi maintenant
 Palestinien interdit d'expression
 Palestinien interdit de grève
 On ne peut acheter ni magasin, ni maison
 On ne peut ni parler, ni écrire sur les murs
 J'ai pris le drapeau et j'ai couru au milieu de la rue
 Je supporte la douleur et je soutiens la liberté et les droits
 Je n'arrêterai jamais de changer le passé en présent
 J'appellerai sans cesse bien que tu ne m'écoutes pas

Refrain : à la fin, à la fin, vos cœurs sont de pierre
 Et cette chanson est une mélodie qui jaillit

Nos armes sont dans nos mains et le mot « justice », on l'a chanté et on l'a exprimé
 (x 2)

Ça, c'est notre nouvelle vie dans ce monde de fous
 Beaucoup de victimes, et la liberté est dans les prisons
 Tous les jours des complots et ils sont contre nous
 Quand on est tombés dans l'oubli
 Et la situation s'est bouleversée
 Tu cherches une époque qui est gravée dans l'histoire
 Ça, c'est le volcan, par les mots il est entré en éruption
 Qu'est ce qui se passe ? Où sont la dignité et les sentiments ?
 Les gouvernants ne s'intéressent qu'à leur cigare et à leur verre
 Ils s'intéressent à l'argent et la dignité est piétinée
 Ils ont laissé les ennemis marquer des points
 Notre nation arabe dans le monde est ignorée
 Tous les jours des victimes, tous les jours des prisonniers
 On n'entend parler dans les informations que de terrorisme et de destructions.
 Où vous allez *ya 'arab*, il n'y a plus rien à faire
 Vous êtes de tout ce qui s'est passé
 J'aimerais entendre aujourd'hui : ils ont remporté une victoire

Refrain x 2

On ne veut pas rester endormis comme nos gouvernants arabes
On veut rester debout avant d'attraper la gale
Nos gouvernants s'en foutent de nous et on essaye de faire quelque chose
Pour libérer al-Aqsâ, on ne veut que la Palestine comme pays
On a mis notre religion dans nos cœurs et nous disons Dieu est unique.
Nous sommes toujours éveillés tous les jours du lundi jusqu'au dimanche
Ayez confiance en nous, al-Aqsâ vit en nous
Nous sommes la dernière génération et nous vous faisons la promesse
Rien ne nous affaiblit, ni l'éclair ni le tonnerre
Et nous avons confiance en vous oh vous nos frères de Palestine
Il n'y a pas de rechange à la Palestine
Ce qu'on est en train de faire ici, c'est très important
Attends un peu Israël, vos actions ne vont pas durer longtemps
Parce que moi et mes frères ici, nous allons vous éliminer
On a levé notre main droite et on a juré sur Dieu maître des mondes
pas d'implantation (*tawtîn*), pas de migration, mais le retour en Palestine

Ahlâ fik bi-l-mukhayamât

Katibé 5, Beyrouth

Yaba Katibé Khamsé ...Ah MCY, Jazzar
C'est pour les camps
Yaba, yalla

Des jeunes que la vie dégoûte
Ils tentent de combler le vide
Un résistant dans le camp reprend le fil de ses souvenirs
Et les associations se servent jusqu'au dernier sou
Ils ont transformé les bureaux en organisations politiques
Jusqu'à détruire ce en quoi nous croyons
La photo du leader traîne encore dans la ruelle
La viande n'est distribuée qu'à ceux qui scandent des slogans
Et ils continuent de rire des gens chics
La chanson nationaliste n'existe plus, *khalas*, on joue le *beat*
Les spectres et les esprits des morts ne reposent pas en paix
Certains, *khalas*, ont oublié, d'autres se souviennent encore
Des photos de martyrs se sont effacées
D'autres vont arriver
Tous les militants se sont endormis, il ne reste que les kalaches
Des poèmes sur les murs et quelques balles
Pour des jeunes dégoûtés de s'en aller aux ambassades
Plein de familles qui en ont marre de toutes ces entraves
Demain, ils vont construire un pont et avant ça des immeubles
Derrière les nuages se trouve une photo du leader
Elle traîne seule dans la ruelle

Bienvenue mon frère aux camps (x 3)

Ahlâ (x 3)

Les toits du camp sont miteux
 Mais le drapeau de mon pays y flotte
 La cause se réalise dans la plus petite des ruelles
 Des pigeons dans le ciel et un enfant les appelle
 Ici on est privés de tout
 Un homme se dispute avec sa femme puis ils se réconcilient
 Des mères prient pour la vie de leurs enfants
 Un jeune étudie pour satisfaire sa mère
 Un artiste qui dessine la carte de son pays et ses territoires
 Une fille et son amant, ils se planquent dans une cabane
 Un jeune hausse la musique au maximum et l'éteint à l'heure de la prière
 Des jeunes perdus
 Si on insulte leur pays, ils sont prêts à riposter
 Une vieille qui rassemble les chats et leur offre un refuge
 Un vieux raconte à son petit-fils des histoires de son pays
 Il sourit à un souvenir agréable et les larmes aux yeux :
 De belles maisons couvertes de couleurs
 Un seul soleil... c'est la Palestine qui les fait tenir

Bienvenue mon frère aux camps
 Ahlâ (x 3)

Une maison sans toit
 La progression à rebours
 Des murs, des publicités
 La guerre des camps
 Des immeubles détruits par la puissance des tirs
 Ses rues sont comme un labyrinthe, pleines d'insectes
 On l'a appelé paradis
 Des groupes de scouts
 Un seul cimetière saturé de tous les morts
 Que Dieu leur soit miséricordieux
 Dépendants de l'UN pour subvenir à leurs besoins
 Personne n'entend les cris qui viennent de l'intérieur
 À l'hôpital vous attendez la mort
 Dans la salle des morts
 Choisis les gens qui suivent les slogans
 En attendant le retour, tu n'as plus qu'à prier

Bienvenue mon frère au camp
 Le camp résiste toujours, tout seul
 Il a changé de forme mais il résiste toujours
 Sur les murs il y a des annonces de deuil pour de simples gens
 Le souvenir de Palestine et le reste des résistants
 Tu regardes vers le ciel, des fils électriques
 Si vous ne volez pas le courant comment voulez-vous voir ?
 Les toits des immeubles vont s'écrouler sur nos têtes
 Que l'eau qui inonde tout arrête de couler
 Les jeunes sont noyés dans le chômage et l'inaction

Pas de travail, pas d'argent
Les enfants sont sans éducation
Que Dieu garde l'UNRWA qui règle nos problèmes
J'ai pris un cachet de *Panadol* de l'infirmerie
Bienvenue aux camps
Ahlâ

Refrain

Jama'iyât (Associations)
Katibé 5, Beyrouth

Ah K5 encore une fois ah eh eh
Cette fois-ci on va tout cramer
Katibé 5
Cette fois
Pour les associations
Pour faire qu'elles travaillent bien
Yallah

Refrain :

Les associations
Ils disposent de l'argent de l'État
Les associations
Ils reprennent ce qu'ils donnent
Les associations
Proxénètes des temps modernes (x 2)
Les associations
Mais les gens sont en train de crever

1) Même la femme a créé une association de voleurs
Mes sœurs sont en train de me voler derrière mon dos
Je lutte pour la résistance
Et le couteau derrière mon dos m'ordonne de me taire
J'appelle au secours
Des activités d'été
Des dépôts d'outils
Des aides étrangères
Des démons humains gèrent des jardins d'enfant
Obligée d'envoyer tes enfants, mère qu'est ce que tu peux dire ?
C'est la cause palestinienne !
Les jeunes sont la cible
Un corbeau sur l'épaule
Des milliers de pots-de-vins
De l'argent, des aides, chut ! Personne n'a vu
Mike, Jean, Jeff,
Monopole des étrangers
Tout se passe devant leurs yeux
Encore une fois, l'argent est oublié

Mais c'est pour la cause palestinienne !
 Le profit du jardinier est que notre pays soit dénudé
 Dénudé, dénudé, dénudé

Refrain

2) Fonde ton association pour subvenir à tes besoins :
 1èremement, lis les Droits de l'homme et retiens quelques termes
 2èremement, évalue les situations tragiques et cites-en les raisons
 3èremement, jette-toi devant les bailleurs et encourage les contacts
 4èremement, ne lis pas les objectifs surtout
 5èremement, étouffe ton humanité et ta conscience et reçois tes aides
 6èremement, oriente les bénévoles pour attirer
 7èremement, fais semblant d'être social et assiste aux séminaires
 8èremement, bourre les organisations d'étrangers comme on bourre les voitures d'essence
 Et finalement, ce sera la joie des commissions et la fin de la cause et toutes les convictions !

Refrain

3) Des discours, des conférences et des sommes dépensées chaque jour
 Des ateliers de travail qui pourraient regagner un peu d'espoir
 Qui s'intéresse, sinon les étrangers qui sont en train de filmer ?
 D'un voleur à un autre, ce sont tous des criminels, on se félicite
 Ceux qui possèdent beaucoup d'argent le dépensent sur leurs enfants
 Ils ouvrent des magasins, tout ça à leur charge
 On remercie l'Union européenne
 Des sommes d'argent et de la drogue sont dépensées chaque jour pour nos organisations
 Ils nous ont envoyé des voleurs
 Ils sont ceux qui ont vendu la cause
 Soudain tu te sens comme un débile
 Ils demandent l'aumône à ton compte sans que tu le saches
 Tu es un homme ordinaire comme tous les gens qui tombent victimes
 Un petit enfant victime qui ne comprend rien
 Des jeunes qui veulent poursuivre le chemin des martyrs
 Ils ne s'intéressent pas à l'esprit, pas du tout
 Ils ne s'intéressent pas

Refrain

Assez de mensonges, assez de fraudes
 Tu apprends qu'il y a des aides
 Tu vas et tu frappes aux portes
 Tu es en retard, tu viens trop tard
 Hier j'ai su et je suis venu tout de suite
 Il devait y avoir des aides c'est sûr
 Mais ce qui est triste c'est lorsque tu sais
 Que tu es le seul à ne pas savoir ce que les autres savent
 Mais les gens ont faim
 Les gens sont dans le besoin

Ils vous ont dit avant pas d'argent, pas d'argent
Ce qui est encore plus triste c'est lorsque tu sais
Que tout le monde reçoit de l'argent sauf toi qui ne reçois rien
Rien

Katibé 5
On va tout cramer
Yaba

