



**HAL**  
open science

## Les jeunes Réunionnais et la culture rap

Pierre Gilbert

► **To cite this version:**

Pierre Gilbert. Les jeunes Réunionnais et la culture rap. Travaux & documents, 1996, 08, pp.95–108.  
hal-02174284

**HAL Id: hal-02174284**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02174284>**

Submitted on 10 Jul 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Les jeunes Réunionnais et la culture rap

Quel que soit le courant musical envisagé, il est toujours périlleux d'en déterminer la (ou les) origines culturelles. À l'image du langage et de par son principe dynamique, la musique évolue, progresse, s'enrichit ou se métamorphose au fil du temps (rien ne se perd...). Néanmoins, nous pouvons arbitrairement en baliser les principales étapes.

« *To rap* » en américain signifie bavarder, raconter n'importe quoi, « jacter »... Le *rap song* ou rap, c'est la diction mi-parlée mi-chantée de textes élaborés, rimés et rythmés, sur une base musicale produite par des mixages d'extraits de disques et d'autres sources sonores<sup>1</sup>.

Issu du reggae, directement influencé par une forme de musique populaire jamaïcaine en vogue dès 1960 (le *talk-over*), le rap américain a probablement subi les influences convergentes d'autres formes musicales telles que :

- les *last poets* (groupe musical de rue des années 70, scandant des paroles de chansons dont l'homme noir est le héros, sur fond de percussions et de saxophone) ;
- la musique soul, funk ;
- le *toasting*, suite de joutes verbales (les *dozens*)<sup>2</sup> argotiques et souvent obscènes, mettant à l'épreuve les capacités d'improvisation et de rime des deux ou trois locuteurs sur un fond mixé d'échantillonnages musicaux. Importé de la Jamaïque aux États-Unis en 1973 par Clive Campbell ;
- le *preaching* des églises de la transe (improvisation vocale, scandée, dans un jeu de questions-réponses chantées entre l'orateur et le public, dans le cadre d'un culte

---

1. Lapassade (G.) et Rousselot (P.), 1990. *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Éditions Loris Talmart, p. 9.

2. Labov (W.), 1978. *Le parler ordinaire*, Paris, Éditions de Minuit.

religieux qui déclenche dans la foule des fidèles des trances collectives).

En 1978, la technique du *scratch* (manipulation de disques vinyle) et du *cut* (fragmentation d'une phrase musicale), apporte un nouvelle dimension musicale au rap. Le premier morceau enregistré et diffusé sous l'appellation rap, est dû au groupe Sugarhill Gang sous le titre « *Rapper's delight* » en 1979.

Le rap comme musique divertissante évolue et devient le véhicule d'un message plus élaboré. Le morceau intitulé « *The message* », créé en 1982 par Grandmaster Flash, va constituer une référence en la matière ; le rappeur va alors devenir le prophète décrivant le ghetto et encourageant à sortir de la délinquance.

Quelques années plus tôt, en 1976, Africa Bambaataa avait fondé un mouvement pluri-ethnique, « La Nation Zulu », sur lequel nous allons revenir.

Le groupe Public Enemy radicalise l'idée en 1988 avec « *Don't believe the hype* », où non seulement il invite à une réflexion sur la violence entre noirs mais également à une grande méfiance vis à vis des blancs. Dans sa forme, c'est un martèlement de mots, d'idées brèves comme une succession de flashes sonores dont le seul rapport est parfois phonétique.

L'idéologie du mouvement Hip hop est différemment stigmatisée par des personnalités comme Martin Luther King (pasteur protestant assassiné en 1968), Marcus Garvey (leader politique originaire des Antilles, lié au *Black Power* dans les années 60, mort assassiné), Malcom X (leader d'un mouvement noir musulman radicaliste qui revendique le rejet de tous les blancs, assassiné par les membres de son propre mouvement en 1965 après avoir modéré sa position) et, actuellement, Louis Farrakhan, considéré comme l'héritier spirituel de Malcom X.

Mais le plus souvent cité reste Africa Bambaataa, ancien délinquant new-yorkais, qui fonde en 1976, sur le modèle du gang, la « Zulu Nation ». Il s'agit d'un mouvement pluri-ethnique, à vocation pacifiste et unificatrice, auquel vont adhérer un grand nombre de rappeurs. Le principe directeur du mouvement repose sur la ritualisation de la violence de la rue. Elle est canalisée dans la violence verbale et la compétition artistique (musicale, chorégraphique et graphique). Structurée comme un empire, la *Zulu Nation* est représentée dans d'autres pays par un roi ou une reine

choisis par lui et chargés de veiller au respect de l'intégrité des principes du mouvement par ses membres.

### Qu'est-ce-que le Rap ?

Le rap doit se comprendre au sein d'un mouvement plus global, qui s'exprime par différentes voies. La partie rap désigne la partie vocale alors que la production musicale est assurée par les *D.J.* (ou *M.C.*). Autour de ce noyau central gravitent les danseurs (de *break dance*), mais aussi les tagueurs et les graffeurs pour la partie graphique. Nous distinguerons ici deux principaux groupes sous les désignations de « rappers » pour la partie musicale-chorégraphique et « graffeurs » pour la partie graphique.

Cet ensemble d'activités désignée aux États Unis par « Hip hop », devient « Le Mouv' » en France. En argot noir américain, « hip » est dérivé de « hep » (dernier cri ou compétition), alors que « hop » vient de « to hop » (danser)<sup>3</sup>.

Le Hip hop a des choses à dire et il n'est pas surprenant de constater que chacune de ses branches relève de la communication. Les textes scandés à l'attention d'un public sont souvent là pour constater ou dénoncer des faits. La musique et la danse qui l'accompagnent véhiculent un message mécanique révélateur d'une condition de vie. Le tag et le graff quant à eux, sont destinés à être lus, décodés ou au mieux regardés. Même si le contenu de leur message n'est accessible qu'à une minorité, leur esthétique est ouverte au grand public que se soit pour séduire ou pour provoquer.

L'aspect langagier du Hip hop émerge comme un point caractéristique du mouvement sous différents aspects. L'usage de la langue, que ce soit aux États-Unis ou en France, répond à certaines règles implicites qui visent à démarquer le mouvement du bain culturel dont il est issu.

On y retrouve la jurologie, revendiquée comme langage noir par les Black Panthers, puis par le Hip hop, avec l'idée sous-jacente que, si un mot est sale pour le blanc, il est propre pour le noir. D'autre part, le vocabulaire académique subit des détournements linguistiques. Enfin on observe un usage systématique de l'argot, du verlan comme manière de se démarquer par opposition au « système ».

Le choix du vocabulaire, le rythme effréné du débit et la scansion caractéristiques de ces pratiques verbales attestent d'une

3. Lapassade & Rousselot, 1990, p 114.

volonté de se désolidariser de l'ordre établi ou de caricaturer une marginalisation inévitable, par le biais du langage.

### Diffusion de la culture Hip hop

Le rap français ne trouve pas ses origines dans la rue mais dans l'usage du modèle américain déjà passé de la rue à l'industrie culturelle.

Les premières tentatives d'introduction remontent à 1980 avec une émission de radio « Black white and co » animée par Sydney. En 1983, le même animateur médiatise le phénomène par le biais d'une émission télévisée dans laquelle les jeunes des banlieues se reconnaissent et se retrouvent<sup>4</sup>.

La culture Hip hop se diffuse par le *smurf* et la *break-dance*. Le phénomène retombe avec la suppression de l'émission mais Africa Bambaataa fonde alors la branche française de la Nation Zulu qui organise en 1985 à Aubervilliers le premier festival de musique rap.

En 1989-90, le public rap s'élargit au-delà du mouvement Zulu. De simple mode passagère, le Hip hop devient un phénomène culturel où s'élabore une réflexion sur ses origines et ses fondements.

Par ailleurs, le rap dans un de ses principes de base (joutes verbales improvisées sur fond musical) trouve des similitudes avec des particularités du folklore traditionnel de l'Europe de l'ouest et de l'Afrique du nord. C'est le cas des *versolari* et de la *salente* du Pays Basque ainsi que de la *tençon* du Languedoc (XIII<sup>e</sup> siècle). Mais aussi dans la tradition des griots et des majoubs du Maghreb, on trouve une forme similaire de poésie improvisée accompagnée au tambourin<sup>5</sup>.

### Qui sont les rappers ?

Le mouvement rap regroupe des jeunes de 15 à 30 ans (surtout des adolescents) qui se rassemblent dans ses activités pour adhérer à une recherche commune : exprimer un message, un malaise d'être individuel ou/et collectif.

Néanmoins, la massivité de l'adhésion des jeunes à ce phénomène fait inévitablement penser à une mode, peut-être celle de la communication...

---

4. Roiret (N.), Mai 1990. Paris Rap attitudes *Actuel*, pp. 76-87.

5. Lapassade & Rousselot, 1990, p. 15-16.

Si les origines du rap sont noires américaines, sa francisation relève de la pluri-ethnicité. Les origines ethniques du rap français sont liées à l'immigration. Les noirs africains et les beurs d'origine maghrébine en sont les principaux acteurs et le contexte urbain, les cités des banlieues, le cadre opératoire. L'influence des personnalités telles que Malcom X ou Africa Bambaataa a peu d'impact sur la génération beur qui pourrait aussi bien se réclamer d'Abdel Krim qui était résistant dans le Rif<sup>6</sup>.

Le rap répond mieux à leurs attentes insatisfaites de la tentative de constituer une culture franco-maghrébine dans les années 80. Le besoin d'une identité culturelle ni africaine ni française est sans doute encore plus marqué chez les adolescents noirs africains.

Les thèmes développés ne s'inspirent pas de modèles particuliers et on y trouve la violence, le sida, le ghetto, les autres et aussi ponctuellement Malcom X. L'absence du thème politique semble se justifier par son manque de crédibilité auprès des jeunes.

### Le Rap à La Réunion

À La Réunion, les premières formations rap se manifestent dès 1987 (Les Feeling Stars, NGS), les graffeurs apparaissent plus tard, en 1989 (SKUO ou SKUD). Chacun d'eux ouvre la voie de la culture rap à La Réunion.

Leur invitation à l'inauguration de l'Espace Jeumon en 1990, marque le début de leur médiatisation.

Par la suite, à Saint-Denis, en juillet 1992, un local communal placé sous la responsabilité d'un membre des *Feeling Stars*, aménagé et copieusement décoré de graffs, se transforme rapidement en lieu de rendez-vous des jeunes adhérant au mouvement. Il devient un lieu de rassemblement et de rencontres privilégié où des soirées « rap » privées peuvent s'y tenir. Connu sous le nom de « squat », il est ouvert à tous et constitue un important lieu d'échange et de communication pour les habitués. Le plus souvent occupé par les jeunes de Saint-Denis, il n'a pas de fonction territoriale exclusive ; on y rencontre tout autant les rappeurs et graffeurs de Saint-Paul ou de Saint-Pierre.

Dans un premier temps, c'est la réplique du modèle extra-insulaire (plutôt métropolitain) qui a prévalu, le mouvement Zoulou et les références à Malcom X ou Marcus Garvey n'ayant, semble-t-il,

6. Gérald (F.), 1991. Rap à la Fac *Best of rap*, Best Hors série n°2, pp. 12-13.

aucune influence sur l'idéologie des rappeurs réunionnais. La compétition entre les différents groupes tant de rappeurs que de graffeurs, s'élaborait sous une forme conflictuelle. L'influence de précurseurs originaires de métropole contribuait à cette reproduction du modèle urbain-périphérique métropolitain. Mais, parallèlement, existaient à travers l'enthousiasme de l'innovation de réelles relations de coopération cristallisées autour d'événements collectifs.

Peu à peu, ce radicalisme a évolué vers des formes plus modérées, tout en conservant les principales caractéristiques du modèle d'origine. Alors que les conflits territoriaux entre groupes ont cédé la place à une plus grande tolérance et que la langue créole est venue agrémenter quelques textes, le profil rythmique de la musique et du discours n'a pas subi de modifications.

La composition rappeur-D.J.-danseur-graiffeur/tagueur se retrouve encore, bien qu'elle tende vers une scission entre groupes graphiques de graffeurs-tagueurs et formations musicales.

En 1993, certains de ces « posse »<sup>7</sup> font figure de modèles du genre :

— Brothers Experimented Posse ou BE Posse (à St Pierre)

Constitué des sous groupes : Rams S et R Groove

**Rams S**

D JOK (Tagueur)

DOZE (Graffeur)

NOVA (Graffeur)

SHEN (Graffeur)

**R Groove**

DOC SOLO (Rappeur)

L'ILE JILL (D.J.)

M RICK (Danseur)

SALEM (Danseur)

SCORPIO (Rappeur)

— Deux groupes associés à St Denis

**Feeling Stars**

Alain (Compositeur)

D MASTER J (D.J.)

JACE (Graffeur)

LADY K (Danseuse)

MURPHY (Danseur)

PAPY (Danseur)

**ADN (Artistes De Nuit)**

JACE (Graffeur)

POP (Graffeur)

SOTO (Graffeur)

TOCH (Graffeur)

Les années 1993-95 sont marquées par une accentuation de la recherche de notoriété, parfois couronnée de succès. Ainsi les rappeurs aspirent à l'enregistrement d'albums individuels ou collectifs. Bien que peu représentatif de la diversité du rap réunionnais, l'album « Élément terre » de R. Groove, édité en 1993, constitue une ouverture, qu'accompagne de nouveaux conflits.

7. « Posse » est un terme américain en usage dans le milieu militaire et désignant un petit groupe. Repris par les formations rap, il est prononcé « possi ».

Pour les graffeurs, ce sont les « contrats » (commandes de fresques rémunérées) qui représentent à la fois une gratification financière valorisante, et un tremplin publicitaire pour de nouvelles propositions. Particuliers, commerçants (librairie, bar, magasin...) et administrations (collège, université, commissariat...) comptent parmi les actuels commanditaires.

### Contexte culturel

Au cours des deux dernières décennies, La Réunion a connu une importante urbanisation. Depuis 1950, la surface et la population des agglomérations urbaines ont considérablement augmenté, créant des espaces périphériques autour des anciennes villes (Saint-Denis, Saint-Paul, Saint-André...). Le désenclavement des hauts de l'île a largement contribué à drainer les gens vers les zones urbaines.

Toutefois, pour des raisons le plus souvent géographiques, le clivage ville/périphérie est beaucoup moins sensible qu'en métropole. Les seules cités de Saint-Denis (Camélias, Vauban, Chaudron) sont plus marquées par leur concentration de population que par leur situation périphérique. Quant au climat d'insécurité que connaissent certaines cités banlieusardes, il est sans rapport avec l'ambiance des quartiers réunionnais qui, en dehors des poussées de violence très médiatisées, ne sont pas vécus comme particulièrement hostiles.

Parallèlement, comme le signale Jean Benoist<sup>8</sup>, depuis l'arrivée des premiers fonctionnaires métropolitains en 1946, s'est développée une société parallèle dotée de nouvelles infrastructures commerciales de biens et de services. Leur fréquentation par une partie de la population créole (des fonctionnaires réunionnais) a produit un « effet de démonstration » principalement chez les jeunes. Le modèle socioculturel ainsi diffusé a entraîné à long terme une remise en question de la vie culturelle locale. L'attrait indéniable qu'il exerce sur les jeunes, renforcé par les images médiatiques, suscite une volonté d'imitation d'un modèle, parfois inaccessible pour des raisons économiques. Les métropolitains et les médias jouent ici le rôle d'agents inconscients d'une forme d'acculturation de la société créole réunionnaise par la société occidentale et industrielle, prenant le pas sur les diverses influences culturelles en jeu à La Réunion.

8. Benoist (J.), 1983. *Un développement ambigu*, Fondation pour la recherche et le développement dans l'océan Indien.

Pourtant, dans le domaine musical, l'influence caribéenne (zouk, reggae) rencontre une plus forte adhésion du public que le jazz et le rock n' roll. Associée aux rythmes locaux, elle occasionne la création de formes nouvelles telles que le maloué et le seggae.

Les influences conjuguées des cultures créole et occidentale donnent au contexte urbain réunionnais des spécificités qui le distinguent des grandes villes métropolitaines. Un ensemble de particularités historiques, géographiques et sociales, démarquent ainsi les zones urbaines périphériques réunionnaises des banlieues parisiennes et des ghettos noirs américains. Elles doivent être prises en compte dans l'analyse du phénomène rap.

### Population et dynamique des groupes

Une enquête réalisée fin 1993 auprès de tagueurs-graffeurs rencontrés à Saint-Denis, permet de situer le type de population impliquée dans le mouvement rap réunionnais. Ce sont des adolescents, des jeunes de 17-25 ans, principalement des garçons. La majorité sont scolarisés en centre de formation, collège, lycée ou université dans des branches diverses : CFA dessin, BEP vente, 1<sup>re</sup> F4 (Bâtiment, génie civil), Terminale B, BTS informatique industrielle, DEUG Sciences de la Nature et de la Vie. Certains sont engagés dans la vie professionnelle (sérigraphie, informatique) et d'autres sont demandeurs d'emploi.

Parmi eux se trouvent une majorité de Réunionnais (cafres, créoles blancs, « métis chinois ») et quelques métropolitains ayant suivi leur famille dans leur déplacement pour besoins professionnels. Ils résident en centre-ville ou en proche périphérie (Les Camélias, le Chaudron, la Source, Vauban, Petite-Île, Sainte-Clotilde...).

Leurs origines sociales répondent également à une certaine diversité. Les professions de leurs parents relèvent autant du secteur public que privé. On y trouve des sans emploi, des demandeurs d'emploi, des employés, des cadres, des cadres supérieurs et des retraités.

Parmi les personnes interrogées la moitié évoque la situation de vie séparée des parents ou ne citent que l'un des deux.

Il s'agit donc d'une population plutôt hétérogène hormis pour la classe d'âge qui semble constituer le seul vecteur social commun.

Depuis l'effervescence des premiers moments du mouvement à La Réunion, la dynamique inter groupes a évolué.

La première période, bien que marquée par des conflits territoriaux motivés par un mimétisme au modèle d'origine, est balisée par une ambiance où la découverte, la coopération et l'échange se démarquent nettement. Les activités de l'inauguration de l'espace Jeumon en 1990 font référence en la matière. Par la suite, on assiste progressivement à l'évolution du culte du groupe et à son idéalisation. Un esprit de compétition prend place et tend à devenir une lutte pour la notoriété. Cet enjeu conflictuel se trouve ritualisé sous la forme d'une compétition artistique, très présente chez les graffeurs.

### Hip hop « pays » et culture occidentale

À travers divers entretiens réalisés en 1992-93, nous pouvons dégager certaines motivations spécifiques qui justifient de manière explicite ou implicite l'adhésion à l'une ou l'autre forme d'expression du mouvement rap.

Pour chaque membre intégré à la communauté du mouvement, il existe une volonté de se démarquer des autres dans une forme de compétition artistique. L'enjeu en est la reconnaissance de l'individu par un groupe de pairs. Les raisons qui motivent cette recherche sont principalement liées au statut d'adolescent et, dans une moindre mesure, à un malaise social. Parmi celles-ci, nous pouvons distinguer d'une part, une forme de rejet ou de fuite d'une famille vivant une forme de précarité plus souvent affective que socio-économique et, d'autre part, la recherche d'affiliation à un groupe constituant un substitut familial idéalisé et délibérément choisi, permettant de créer un cadre favorable à l'épanouissement de certaines facettes de la personnalité.

Mais un autre domaine de motivations doit être pris en compte. Ce type de comportement trouve une justification dans la recherche d'adhésion à une forme culturelle extérieure comme il y est fait référence dans ce texte de *Just Kool*.

Réunion

Venu de Saint-Denis voici le Just Kool Posse

Nous serons brefs mais sérieux, concrets et précis.

Après un long sommeil notre île se réveille

Pour se délimiter de son échelle culturelle

Car désormais un nouveau mouvement est lancé

Heureux de vous annoncer que le rap à La Réunion est né.

En d'autres termes, un terme à toutes ces manipulations

Vous saurez maintenant ce qu'est vraiment La Réunion

Car cette île volcanique au paysage magnifique

Dévoile l'envers de son décor et c'est alors la panique  
 Car bien des choses sont masquées, ou encore ignorées  
 Mais maintenant est venu le moment de vérité  
 Très souvent jugés pour notre simple apparence  
 Notre taux de connaissance était victime de l'inconscience  
 Mais rendez-vous à l'évidence de ce dont nous sommes  
 capables  
 Car aujourd'hui pour l'incapable aucune excuse n'est valable  
 (?) pour le microphone pour dévoiler son opinion  
 K.A.R.T.E.R. suit bientôt la version  
 Avec R. Groove des B.E. Posse et tous les posse réunis  
 La Réunion va cartonner parole de Just Kool posse...  
 in : « Élément Terre », R. Groove, 1993. (Just Kool)

Ces paroles traduisent d'une part un appel à la reconnaissance de l'individu-adolescent dans son statut de rappeur et, d'autre part, l'influence d'une facette de la culture occidentale véhiculée par la Métropole et la volonté d'identification suscitée chez ce jeune public réunionnais. La même intention se retrouve dans la dénomination du local (« squat »), choisie par référence au terrain vague du XVIII<sup>e</sup>, occupé illicitement pendant longtemps par les graffeurs parisiens et lui aussi connu sous l'appellation — cette fois justifiée — de « squat ».

Or, cette facette culturelle ne représente pas une production directe de la société d'emprunt, mais de l'un de ses modèles marginaux. Aussi, il s'agit pour ces jeunes, d'adhérer consciemment à un phénomène connu comme marginal, de l'adapter à leurs paramètres, de lui donner vie dans la culture d'accueil. Il est donc ici question de donner une réplique marginale à la nouvelle société créole occidentalisation pour, d'une certaine manière, valider son occidentalisation.

### La musique et la langue

Pour les jeunes réunionnais, la musique locale traditionnelle (séga, maloya) se trouve dépréciée au profit des formes musicales importées (reggae, funk, zouk, rock...).

Si, comme nous l'avons signalé, la culture rock connaît un succès modéré à La Réunion, le rap en revanche, fait de plus nombreux adeptes. Ses racines communes avec le reggae peuvent constituer une hypothèse intéressante pour justifier sa popularité.

Sur le plan purement musical, l'empreinte du rap « traditionnel » retrouve son intégrité dans sa reproduction locale, alors que l'utilisation de la langue connaît des distorsions particulières. Pour ce deuxième aspect nous devons considérer deux

tendances. Celle des textes écrits ou improvisés puis scandés, propres aux rappeurs et celle des sigles ou des messages des graffeurs.

Pour les rappeurs, le français et ses dérivés (verlan, argot) est utilisé en priorité. Vient ensuite l'usage de l'anglais de manière sporadique et le créole réinvesti par certains rappeurs (Jacky G. [raggamuffin]).

Pour les graffeurs interrogés, la musique ne constitue qu'une tendance accessoire dans la pratique graphique, sans exclusivité pour le rap. Dans le choix de la langue, une majorité se tourne de préférence vers des références anglophones pour le choix de pseudonymes (MEARS, SWEET, SPIKE). La signification des sigles des groupes fait plutôt appel au français (DCA : Dans la Crise Actuelle ; ADN : Artistes De Nuit ; ASL : Artistes Sans Limites) émaillé de références créoles (MMC : Mange Mon Cabot ; STG : Saucisse, Tamarin, Goyave).

### **Reconnaissance sociale**

L'adhésion au mouvement et l'implication dans les activités d'un groupe semblent motivées par un désir, un besoin d'être reconnu en tant qu'individu dans toute son originalité, son individualité. Révélatrice d'une carence liée bien sûr au statut d'adolescent, mais aussi à une situation socio-affective, cette recherche paraît plus trouver son origine dans une précarité affective liée à une instabilité du milieu familial que dans l'angoisse d'un avenir socioprofessionnel incertain. La situation réunionnaise se démarque ici des motivations des jeunes rappeurs des banlieues métropolitaines et encore plus nettement de ceux des ghettos noirs américains.

Quelle que soit l'activité du groupe — rappeurs ou graffeurs — ses adhérents coopèrent vers l'objectif commun que représente l'acquisition de notoriété. Dans une même proximité urbaine — et insulaire —, se joue une forme de compétition dont la reconnaissance du groupe parmi ses « concurrents » constitue le premier enjeu. Articles de presse, interventions publiques, publications d'enregistrements et médiatisation télévisée sont autant d'indicateurs pris en compte par les pairs mais aussi par un plus large public pour identifier le ou les heureux élus.

La reconnaissance du groupe, vécue implicitement comme celle des individus qui le composent permet à chacun d'atteindre

son objectif : sortir de l'anonymat. Une fois ce statut provisoirement acquis, quelques-uns vont tenter la conquête d'un plus large public.

On peut discerner différentes échelles de reconnaissance. En premier lieu — mais non en premier temps —, au niveau de l'individu, puis du groupe, puis de la ville d'appartenance par opposition aux autres villes : « À Saint-Denis de toutes façons, on est les meilleurs » (EKAU, 1993). On peut supposer que le sentiment d'appartenance insulaire vienne compléter cette dynamique d'affiliations relatives.

### La question de l'identité

L'évocation de problématiques telles que l'affiliation, le sentiment d'appartenance et la reconnaissance renvoient à la question de l'identité. Celle de l'individu et, par extension, celle du groupe.

À ceci vient se greffer un élément spécifique attestant de l'importance de l'enjeu identitaire. L'adhésion au mouvement rap réunionnais, surtout chez les tagueurs et graffeurs n'échappe pas à la règle de base américaine et métropolitaine : adopter un pseudonyme.

Si la pratique du pseudonyme à La Réunion reste essentiellement ludique, quelques individus font preuve d'une forte identification à leur nom d'emprunt. Sujets à une véritable métempsychose, ils naviguent entre leur univers quotidien et celui du rap, d'une identité à l'autre, révélant tour à tour différentes facettes de leur personnalité, au risque de vivre une réelle confusion. L'importance accordée au choix de ce deuxième nom témoigne d'une volonté de désaffiliation. Une rupture avec le milieu familial, social et culturel.

L'espace social constitue l'enjeu primordial de ce mouvement. Le regroupement des personnes lié à l'urbanisation noie l'individu dans la masse. Dans une culture où l'ego tient la place centrale, la personne privée de son individualité contracte un souci majeur ; celui de se valoriser aux yeux de ses semblables et, en retour, à ses propres yeux. Par le travail, le sport ou l'art, chacun s'emploie à y parvenir en empruntant les voies d'accès définies par ces activités.

Ainsi que le démontre Alain Vulbeau<sup>9</sup>, chez l'adolescent, l'adhésion au mouvement rap répond à ce besoin de sortir d'un anonymat devenu intolérable. Pour le graffeur, le choix d'un

9. Vulbeau (A.) & (IDEF), 1992. *Du tag au tag*, Paris, Desclée De Brouwer.

nouveau nom permet de rompre avec son histoire, de devenir un individu surgi de nulle part, tel le cavalier masqué bien connu. Marquer l'espace public, c'est se l'approprier, c'est signifier son adhésion marginale à un espace social dont ils se sent exclu. La reconnaissance par le groupe des pairs puis par le grand public, peut lui conférer le statut convoité. Il peut alors retirer son masque identitaire pour dévoiler son premier visage. Le rappeur en revanche, évolue sur scène à visage découvert et répond plus en ce sens à une problématique classique propre au monde du spectacle.

Plus que vers une identité culturelle liée au patrimoine local, la problématique posée par le mouvement rap réunionnais tend vers un besoin d'affiliation sociale passant par le statut de l'individu-adolescent face à la précarité socio-affective de son quotidien.

### **Hip hop « pays » et culture occidentale**

L'important effectif de population jeune concerné par ce phénomène peut le faire assimiler à une mode. La musique rock associée au Pop Art et à la peinture psychédélique rappelle curieusement dans sa forme, le mouvement rap. Phénomène massif et durable qui existe depuis plus de vingt ans, le Hip hop ne se présente plus seulement comme mode mais sous une forme culturelle à l'image de la culture rock.

Les rappeurs de La Réunion n'échappent pas à ce processus. Leur pratique, héritée des métropolitains en 1990, eux-mêmes héritiers des américains en 1980, démontre la transmission d'un savoir par le biais d'un apprentissage nécessitant un certain temps d'adaptation, décalage obligé pour la diffusion d'une pratique culturelle.

Cette pratique, produit marginal de la société industrielle et urbaine, témoigne d'un certain degré d'acculturation de la société créole par la société métropolitaine. Il y avait reproduction des structures sociales conformistes ; il y a à présent reproduction des structures marginales. Ce constat tend à démontrer la rapidité et le degré d'évolution de cette adaptation.

Toutefois, cette re-production a subi des adaptations locales.

L'introduction du créole, si minime soit-elle, témoigne d'une volonté de « dire » avec ses propres mots, ceux qui résonnent. Mais d'autres semblent mieux résonner encore, ceux qui, déjà associés à cette musique font aussi partie du quotidien réunionnais. Mais c'est plus dans les motivations que l'on observe des caractéristiques. Loin

des ghettos et des banlieues la précarité sociale réunionnaise aussi réelle soit-elle, n'a pas leurs proportions dramatiques. En revanche, l'éclatement et la déstabilisation affective que connaissent les familles vivant à La Réunion, déterminent beaucoup plus le comportement de désaffiliation des adolescents qui se tournent vers le mouvement rap.

Le comportement des graffeurs réunionnais se démarque davantage. La prise de risques prend moins de valeur ici et en contrepartie, la répression se montre plus clémente. Le secteur urbain n'est plus le théâtre exclusif des opérations de graffitage car la situation insulaire limite naturellement l'espace. D'autre part la configuration géographique de Saint-Denis, la délimitation des quartiers et le sens de leur appropriation offrent peu de prises aux conflits territoriaux. Cependant, les zones urbaines marginales restent l'espace favori des graffeurs réunionnais.

La culture rap, quel que soit son contexte, doit se comprendre plus comme un phénomène social revendicatif que comme une simple forme d'expression de l'art urbain. Mais aujourd'hui, chez le public adolescent, la dance-techno-house music semble prendre peu à peu la succession du mouv' en supprimant du même coup toute dimension revendicatrice au profit d'un unique mot d'ordre : la recherche de la transe. Doit-on y voir un retour aux origines mêmes de la musique ou l'abandon de tout espoir d'évolution dans une philosophie « after-punk » ?



## BIBLIOGRAPHIE

- BEN YAKHLEF (T.) & DORIATH (S.), 1991. *Paris Tonkar*, Paris, Florent Massot et Romain Pillement éditeurs.
- CHALFANT (H.) & PRIGOFF (J.), 1987. *Spraycan Art*, Londres, Thames & Hudson Ltd.
- COOPER (M.) & CHALFANT (H.), 1984. *Subway art*, Londres, Thames & Hudson Ltd.
- DUFRESNE (D.), 1991. *Yo ! Révolution rap : l'histoire, les groupes, le mouvement*, Paris, Ramsay.
- GILBERT (P.), 1993. *Murs de La Réunion et culture rap*, Université de La Réunion, Mémoire de maîtrise d'Anthropologie.
- LOUIS (P.) & PRINAZ (L.), 1990. *Skinheads, Taggers, Zulus*, Paris, La Table Ronde.