

Sébastien LEBORGNE

CEFEDM Rhône-Alpes

Promotion 2009-2011

Musiques Actuelles Amplifiées

Concernant les musiques urbaines :

Comment prendre en compte le public des praticiens amateurs issus des quartiers populaires dans les parcours professionnalisants et les cursus diplômants ?

Les praticiens amateurs des musiques urbaines ont souvent du mal à imaginer qu'ils peuvent eux aussi se professionnaliser et que leurs musiques ne sont pas condamnées aux « ghettos ». Ils ont dès lors une très faible représentation des enjeux d'un parcours diplômant en musique.

Comment changer les conceptions tant chez eux que dans les institutions?

SOMMAIRE

Introduction	<i>page 3</i>
I ère partie Une histoire des musiques urbaines	<i>pages 6 à 17.</i>
L'arrivée du hip hop en France	<i>page 6</i>
Une grande différence avec le cousin américain	<i>page 7</i>
Les valeurs de la Zulu Nation misent à mal en France et aux États Unis	<i>page 12</i>
Une notion de « fun » mal comprise par les non praticiens en France	<i>page 13</i>
Le mouvement, lieu de ralliement informel de la tribu, expression d'une envie d'exister dans une société et de se l'approprier	<i>page 15</i>
Une méfiance envers l'institution	<i>page 15</i>
IIème partie Une adaptation à une société changeante, déformant le paysage des pratiques amateurs	<i>pages 18 à 34.</i>
Le hip hop, une aubaine pour les structures valorisant des actions socio-culturelles dans les quartiers populaires	<i>page 19</i>
Réflexion de Franck LEPAGE, de Luc CARTON et de Pierre BOURDIEU	<i>page 24</i>
Un constat du terrain : le difficile accès à la scène	<i>page 28</i>
Une notion de plaisir devenu inexistante	<i>page 32</i>
Le tremplin, sorte de compétition comme solution d'accès à la scène, éloignant encore plus le praticien amateur du monde professionnel	<i>page 32</i>
.	
IIIème partie Envisager un futur de ces musiques	<i>pages 35 à 39.</i>
Un rendez-vous manqué avec les institutions et les parents de praticiens	<i>page 35</i>
Le mythe du vedettariat brisé par internet	<i>page 36</i>
Aborder la notion de métissage musical par la technique du « sampling »	<i>page 37</i>
Les musiques urbaines en école de musique, est-ce possible ?	<i>page 37</i>
Exemple de réflexion pédagogique le rendant possible	<i>page 39</i>
Conclusion	<i>page 40</i>
Définition : Symbolisé dans le texte par (*)	<i>page 43</i>
Bibliographie et références multimédias	<i>page 44</i>

INTRODUCTION

Je m'appelle Sébastien LEBORGNE, mon pseudonyme dans le milieu du rap est Lucien 16 s. Je suis né en 1977 à Lyon d'un père et d'une mère originaires du département d'Outre mer qu'est la Guadeloupe. Je suis donc « noir » de couleur de peau.

J'ai commencé à rédiger ce mémoire à un moment polémique. La Fédération Française de Football était accusée de discrimination par un site internet nommé Médiapart, selon lequel des responsables de la DTN (direction technique nationale) ont envisagés la mise en place de quotas de sélection basés sur des critères ethniques.

La particularité de l'équipe de France de football est qu'elle a longtemps été un exemple de multiculturalité. Le début de la polémique a commencé par une discussion concernant des joueurs binationaux qui ont pris le choix d'arborer la couleur de leur « autre » pays, parfois du fait qu'ils n'étaient pas sélectionnés en équipe de France et qu'ils ont tout simplement envie de jouer sur le terrain. Le sélectionneur de l'équipe de France faisait partie des représentants de cette réunion et sera le premier touché par ces accusations.

Suite à cette polémique, il suffit de lire les forums de discussions sur internet sur le sujet, pour ressentir le sentiment qu'éprouvent « quelques » citoyens français touchés par cette accusation porté à la Fédération Française de Football. Ce sont des personnes qui souhaitent de bons résultats sur le terrain et souhaiteraient que le sélectionneur actuel, ancien champion du monde, ne se voit pas mis à l'écart alors qu'il fournit, lui et ses joueurs, des bons résultats. Mais ils affirment aussi qu'il y a trop de « noirs » en équipe de France et se sentent obligés d'attester qu'ils ne votent pas pour le parti politique d'extrême droite qu'est le Front National en guise de bonne foi. L'ancien leader de ce parti politique s'était d'ailleurs déjà exprimé sur le sujet. Comment peut-on désigné des personnes par leurs couleurs de peaux et jugé par ce critère qu'ils ne représentent pas l'image de ce qui est censé être l'équipe nationale de football ? Comment peut-on ne pas considérer « de racisme » ces propos ?

Voilà pour moi une opportunité de tenter de mettre le doigt sur ces formes impalpables et violentes du racisme, permettant, je l'espère, et après s'être posé les bonnes questions, une évolution harmonieuse dans un cadre de vie commun. En quoi ? Parce qu'une partie la plus sournoise du racisme est ce racisme « ordinaire » qui « chosifie » l'être humain, sans avoir essayé de se mettre à la place des êtres ou de le situer dans le contexte de l'histoire commune. Dans le cadre de l'affaire concernant la Fédération Française de Football, une personne chargée du football dans les quartiers avait enregistré discrètement une discussion lors d'une réunion où il était question de mettre en place des quotas ethniques : on lui a reproché d'avoir enregistré cette discussion, car ce n'était pas son rôle. Sans faire l'effort d'y entendre le retentissement d'une sonnette d'alarme, la vie a suivi son cours, laissant cette affaire dans le cadre de la polémique d'un moment.

Ayant des parents nés en Guadeloupe, ma question serait de savoir si dans ce cas de figure, les DOM-TOM, Départements et Territoires d' Outre mer, font encore partie de la France ? Si oui, les personnes originaires de ces lieux sont donc françaises. Il en est de même pour une personne née de parents étrangers étant né sur le sol français. Ces personnes de la FFF se sont-elles dites à un moment, que ces « noirs », que ces « blacks » comme il est stipulé sur les sites internet, étaient français avant toute chose ? Quelle autre alternative leur proposer alors si ce n'est celle de se décolorer la peau ?

Les prépare-t-on a un défilé de mode, ou les choisit-on parce qu'ils sont les meilleurs sur le terrain ?

L'épisode où certains français étaient confrontés à devoir prouver leur nationalité, il y a de cela deux ou trois ans, n'a pas aidé lui non plus à mettre tous les français sur un même statut d'égalité. La loi sur les quotas de visibilité de gens de couleur à la télévision me fait me poser la question : Fallait-il une loi pour voir des gens de couleur à la télévision ? Pourquoi cela ne pouvait-il pas se faire naturellement ?

Cette réalité impalpable ou inconsciente est acceptée lorsque personne ne prend le pouvoir de s'y opposer. Selon moi, c'est ce qui crée l'isolement de certaines personnes qui se retranchent alors dans une religion, une pratique, une famille, une communauté, un quartier, car ces cercles représentent un soutien morale, un confort, un repère, un équilibre. Il n'y a rien de négatif à cela. Mais lorsque les pouvoirs isolent une partie de la population, la situation devient plus problématique car elle met en péril la démocratie, du fait qu'on ne laisse qu'une seule manière de concevoir la norme. Le poids de cette norme est visible; appuyé par des médias, la réalité des personnes isolées devient floutée. Quand certaines langues se délient pour exprimer une situation lancinante difficilement définissable sur les forums internet, il arrive parfois que les propos dépassent le cadre du respect de l'autre, et deviennent donc "ordinairement" des discriminations maladroités.

Je ne souhaite prendre la défense de personne. Mais l'exemple du footballeur, ancien coéquipier du sélectionneur de l'équipe de France de la période où je rédige ce mémoire, DUGARRY reproche à THURAM, autre joueur de cette équipe de France victorieuse de la coupe du monde 1998 qui à la particularité d'être de couleur de peau "noire", d'avoir eu lui aussi un comportement discriminatoire lors d'une prise de photos après victoire :

« L'ancien attaquant des Girondins de Bordeaux (DUGARRY), reconverti en consultant télé, brise même la loi du silence du vestiaire et révèle une anecdote à propos de THURAM survenue peu après la victoire du 12 juillet 1998 face au Brésil. "Après la finale de la Coupe du monde, on est dans les vestiaires avec la Coupe. On prend des photos avec LIZA, Vincent CANDELA et Zizou (la particularité de ces joueurs est qu'ils sont blancs de couleur de peau), pour avoir un souvenir commun avec ceux dont on est « plus proche » entre guillemets, et là j'entends, et Franck LEBOEUF peut le confirmer, Lilian THURAM dire 'Allez, les blacks ont fait une photo tous ensemble'. Sur le coup, ça ne me heurte pas, parce que je ne fais pas d'amalgame et je sais très bien qui est Lilian THURAM, qui est tout sauf un facho (ou un raciste). Franck LEBOEUF (autre joueur de foot de l'équipe de France), lui, relève et dit : 'Lilian, qu'est-ce que tu dis? Imagine si nous on avait dit : 'allez les blancs, on fait une photo tous ensembles'. Comment aurais-tu réagi?'. Je trouve que ça aussi ce sont des propos discriminatoires et à aucun moment on les a mal interprétés", conclut un DUGARRY remonté ». (1)

Pour moi, cette rupture de la loi du silence permet de se poser les bonnes questions et même de répondre à savoir pourquoi les joueurs dits de couleurs ont du mal à chanter l'hymne national en ouverture de match. On se fait une image de la réalité sans avoir la réflexion suivante : Quelles sont les populations "visibles" dans nombre de contextes médiatiques, et lesquelles sont invisibles, donc isolées. La question de faire une photo entre blancs n'a jamais eu à se poser, car on est habitué dans les magazines en tous genres, les magazines d'économie, les photos des gouvernements européens, d'y voir des personnes de couleur blanche. Cette réalité est devenue inconsciemment "normale" (dans le sens "ordinaire") dans plusieurs esprits. La question que me fait poser ce scandale, qui pour moi n'est qu'une ouverture à un vrai débat, en s'appuyant sur des personnes qualifiées d'exemplaires que sont les footballeurs professionnels est donc : Où en est la France avec son histoire et la colonisation ?

1 <http://www.7sur7.be/7s7/fr/1510/FootballEtranger/article/detail/1259823/2011/05/05/Dugarry-Thuram-est-intolerant-et-scandaleux.dhtml>

Le parallèle, est malheureusement facile à faire avec le milieu de la musique où l'on a tendance à créer des « niches » artistiques destinées à des populations précises, dit en "difficultés", les éloignant de ce qui est considéré comme prestigieux dans la société et le monde du spectacle. Cette tendance se renforçant, j'ai choisi pour ce mémoire la problématique suivante :

Comment prendre en compte le public des praticiens amateurs issus des quartiers populaires dans les parcours professionnalisant et les cursus diplômants ?

En effet, les praticiens amateurs des musiques urbaines ont souvent du mal à imaginer qu'ils peuvent eux aussi se professionnaliser et que leurs musiques ne sont pas condamnées aux « ghettos ». Ils ont dès lors une très faible représentation des enjeux d'un parcours diplômant en musique. Comment changer les conceptions tant chez eux que dans les institutions?

Je suis chanteur de « rap ». J'apprends à me perfectionner dans le domaine de la musique assistée par ordinateur et en Beat box (1*). J'apprécie écrire des textes de poésie de Slam (2*). Ma rencontre avec l'artiste Giacomo SPICA, directeur de l'école de musique associative « CRA-P », carrefour des rencontres artistiques pluriculturelles, fondé en 1989 et située en centre ville de LYON, a été déterminant, de par son expérience du métier remettant en question ce que je pensais être « le métier ». Je travaille désormais dans cette structure.

C'est pendant une période de creux artistique et de perte de mes droits en tant qu'intermittent du spectacle qu'il me conseilla de tenter de passer l'audition d'entrée en vue de l'obtention d'un diplôme d'étude musicale en école de musique. À vrai dire, je ne connaissais pas l'existence d'un diplôme de musique dans le domaine du rock et encore moins dans celui du rap. Mes deux années passées au Département « rock » de l'École de musique de Villeurbanne ont été des moments « magiques » de rencontres artistiques entre élèves comme j'aurais aimé souhaiter les découvrir plus jeune vers mes quinze ans. A cette période de ma vie j'en avais trente, mais je n'étais heureusement pas le seul dans ce cas. J'y ai vu un autre aspect d'une partie du terrain, celui de l'enseignement des musiques.

Aujourd'hui, je fais ce mémoire dans le cadre d'une formation au CEFEDEM Rhône-Alpes afin de devenir enseignant de musique. Je suis dans le domaine des musiques actuelles amplifiées dans une catégorie qu'on appelle les musiques urbaines. Pour ma part, je préfère l'appellation plus institutionnelle de « musiques urbaines » que celle de « rap », pour des raisons de globalité de la pratique (musique et chant) et afin de la différencier de l'aspect exclusif attaché au terme « rap », chant de la voix mêlant rythme et poésie.

La « professionnalisation » est un concept. Trouver une définition à ce terme dans un dictionnaire n'est pas aisé. Il s'agirait, selon le site Google, d'un processus qui vise la reconnaissance d'un statut professionnel pour l'ensemble des personnes qui exercent un métier caractérisé par des fonctions spécifiques. La professionnalisation concerne les individus qui exercent un même métier et s'engagent dans une réflexion individuelle et collective.

En fait, on distingue une profession d'un métier par le type de tâches que l'individu doit accomplir pour réaliser son travail. Essentiellement, le rôle d'un professionnel comporte la résolution de problèmes complexes qui exige une pratique réflexive et une liberté d'action qui conduit à l'innovation. Il doit donc être responsable et faire preuve d'autonomie et de créativité.

Sur le site internet de l'IRMA (2), on peut se rendre compte que des journées de réflexion sur le terme sont proposées :

« La professionnalisation du musicien : formation, orientation, accompagnement. La Médiathèque de la Cité de la Musique propose des rencontres pour les professionnels de la musique permettant d'acquérir ou de peaufiner une méthodologie de projet et des clés pour comprendre le contexte économique et culturel. Pour le musicien, des ateliers sont organisés en trois cycles : « Projet professionnel », « Se promouvoir » et « Environnement juridique et social » et un accompagnement individuel est également proposé sur rendez-vous ».

2 IRMA : institut de recherches sur les musiques actuelles

Mon mémoire sera alimenté de passages concernant mon expérience personnelle qui me permettront développer mon sujet.

I ère partie Une histoire des musiques urbaines

De ma naissance jusqu'à mes 7 ans j'ai vécu à Vénissieux, plus précisément aux Minguettes dans un HLM. De cette période, j'ai deux souvenirs gravés dans ma mémoire : les émeutes de Vénissieux en 1981 suivies des mouvements de marche pour l'égalité et des premières visibilités du mouvement SOS RACISME et leur slogan « Touche pas à mon pote ». Mon second souvenir est celui d'une émission de télévision diffusée en 1984 sur la chaîne publique TF1 avec comme premier présentateur « noir » de la télévision française, un monsieur du nom de Sydney. Cette émission n'aura duré qu'un an et s'appelait « H.I.P H.O.P ». Cette émission culturelle était consacrée à la culture HIP HOP, avec cours de danse, compétition de danse et « live » de chanteurs invités en fin d'émission ou démonstration de danseurs professionnels. Mes cousins et moi nous donnions rendez vous tous les dimanches après-midi devant l'écran de télévision pour apprendre des nouveaux pas de danse et nous affronter en « battle (3*) » dans le salon. Les discussions dans la cour d'école portaient sur le sujet. On se sentait concerné par le phénomène malgré notre si jeune âge. A cette époque, Jack LANG était ministre de la culture et de la communication (Mai 1981 – Mars 1986).

L'arrivée du hip hop en France

Il paraît difficile de faire coïncider la naissance du hip hop en France, à la fin des années 70 ou début des années 80, avec l'évolution des formations de bandes de chasseurs de skins, dits bandes « Antifa ». Plus proche de la musique punk et du rock alternatif, ces bandes se retrouvaient pacifiquement entre eux dans des lieux de concerts où ces musiques étaient diffusées. Le documentaire « Antifa / Chasseurs de skin » de Marc-Aurèle VECCHIONE accentue le fait que nombre de ces jeunes venaient des quartiers populaires et que bien plus tard des « ZULUS » venaient prêter main forte dans la chasse aux skinheads d'extrême droite. On comprendra mieux cela dans le sous-chapitre : « Une grande différence avec le cousin américain » avec les "zulus".

Cependant, nombre des jeunes issus de la banlieue dansaient aux rythmes de la musique Funk aux débuts des années 80. Les premiers tubes de rap empruntaient des fines particules de musiques existantes issues de la Funk : il se pourrait que ces jeunes dansaient sur du rap sans même le savoir. De même le groupe anglais The CLASH, connu, pour sa musique Punk rock, avait un morceau funky au débit de parole scandé sur l'album Sandinista! Sortie en 1980, du titre « The magnificent seven ».

Les magazines et ouvrages parlent d'un moment déclencheur qui s'est déroulé à Paris. La culture hip-hop arrive en France en novembre 1982, avec la tournée New York City Rap, grâce à des animateurs de radio ayant fait un voyage à New York peu de temps avant l'événement.

Dans un souci de précision synthétique, j'appuierai ce chapitre à l'aide de l'Encyclopédie interactive Wikipédia, car c'est dans cet outil que le commun des mortels d'aujourd'hui, trouvera sa première information avant d'aboutir à des recherches plus pointues.

Concernant la culture HIP HOP sur ce site, je confirme en toute bonne foi de spécialiste que les détails de ces documents sont véridiques et peuvent être retrouvés, autrement formulés dans des ouvrages « sérieux » concernant le sujet.

La tournée New York City Rap présentait pour la toute première fois à un public non-américain des graffiti-artists, des break-dancers, et des rappeurs. Y participaient : Phase 2, Dondi White, Futura 2000, Afrika Bambaataa, les Fearless 4, DST, le Rock Steady Crew et leur manager Kool Lady Blue, initiatrice du projet avec Bernard Zekri, journaliste au magazine Actuel. L'animation était assurée par Alain Maneval. Le graffiti commença à se répandre à travers l'hexagone, ses quartiers et ses gares, le rap et le deejaying commencèrent leur ascension.

La culture hip-hop fut popularisée pour la première fois en France et répandue partout dans le pays grâce à l'animateur, DJ et musicien Sidney, dont l'émission H.I.P. H.O.P., diffusée sur TF1 de janvier à décembre 1984 à la télévision, et qui fut la première au monde entièrement consacrée au hip-hop. Il était également le premier animateur de télévision noir en France, événement d'une portée symbolique extraordinairement forte pour la culture hip-hop mondiale.

DJ Dee Nasty donna une seconde impulsion à cette culture par la suite dans son émission hip-hop sur radio Nova, mais surtout par l'organisation de fêtes sauvages au terrain vague de La Chapelle (Paris) .
(3)

Une grande différence avec le cousin américain

En France, il nous paraît absurde de parler de « musique noire française ». Et pourtant il en existe, si on écoute celles des départements du 97 et du 98. Comme aux États Unis, l'histoire de leur musique est quasi similaire, métissée, mélange de la musique de l'héritage africain et de celle du colon.

Pour comprendre la musique américaine, il faut se pencher sur l'histoire de la construction de ce pays, les premiers arrivants européens, le massacre des peuples indiens dits natifs américains, l'installation de la main d'œuvre à moindre coût venu d'Afrique et du commerce lié à la traite négrière et à l'esclavagisme, l'instauration du catholicisme ou du protestantisme dans les foyers d'esclave, l'indépendance, l'abolition de l'esclavage, la ségrégation mais aussi les liens privilégiés qu'entretenaient certains esclaves avec leurs maîtres et comment certains de ces derniers permettaient l'apprentissage ou l'exercice de l'instrument de musique (4). C'est aussi en comprenant l'histoire de ce pays, qu'on essaye de comprendre ce qu'est le « communautarisme » dans ses aspects négatifs, mais aussi positifs, vu que c'est dans ce contexte qu'a pu naître le HIP HOP. Aussi, nous verrons que les lois de la Zulu Nation tendent plus à rapprocher les peuples qu'à les diviser, donc qu'une réflexion pour lutter contre les communautarismes avait été anticipée :

« Le HIP HOP à ne pas confondre avec le RAP

Le hip-hop, ou hip hop, est un mouvement culturel et artistique apparu aux États-Unis à New York, dans le South Bronx au début des années 1970, mêlant des aspects festifs et revendicatifs. Originaire des ghettos noirs de New York, il se répandra rapidement dans l'ensemble du pays puis au monde entier au point de devenir une culture urbaine importante. La culture hip-hop connaît quatre principales disciplines : le deejaying (4), le rap, le b-boying (5*) et le graffiti (6*), né cependant avant l'arrivée du hip-hop mais qui y fut intégré dès la naissance du mouvement. On adjoint également le human beatbox (1*), le street language (7*), la street fashion (8*) et la street knowledge (9*). C'est néanmoins par son expression musicale qu'il est le plus connu et, de ce fait, souvent réduit à celle-ci.*

Cette expression musicale est elle-même souvent appelée tout entière rap, ce qui est là aussi un raccourci dans la mesure où ce terme ne s'applique qu'à la parole, scandée de façon rapide et saccadée, propre au MCing (10).*

3 <http://fr.wikipedia.org/wiki/Hip-hop>

4 L'ouvrage de Eileen SOUTHERN « Histoire de la musique noire américaine » ne traite pas du Hip hop mais fait le pont entre l'héritage du continent africain et les États Unis.

La musique hip-hop peut en effet revêtir plusieurs formes : ou bien se limiter aux seuls beats du DJ (Disc Jockey), auquel cas le terme de rap ne convient pas, ou bien se limiter aux seuls rythmes du MC (Maître de Cérémonie), alors on peut parler de slam , ou bien encore - et c'est certes le cas le plus fréquent - associer un DJ voire un beatboxer et un ou plusieurs MC, alors on utilisera indifféremment le nom de « hip-hop » (c'est-à-dire expression musicale du hip-hop) ou « rap ».

La musique hip-hop s'inscrit à la fois dans la continuité et la rupture avec la musique noire américaine. En continuité manifeste parce qu'elle est la lointaine héritière des plaintes sur les conditions de vie des Afro-américains dans le quartier du Bronx (work songs, negro spirituals), de la tradition de l'improvisation apparue avec le ragtime puis le jazz, et des dialogues musicaux (call and response) présents dans le blues. Plus directement, la musique hip-hop est issue de la soul tardive (Gil Scott Heron), et du funk (James Brown, Isaac Hayes), sans oublier la poésie spoken word (11) musique proposée au début des années 60 par les Last Poets. Cette lignée musicale nord-américaine est alors croisée avec le dub et les sound systems jamaïcains, qui proposaient des versions instrumentales des standards du reggae jouées à l'occasion de fêtes organisées en Jamaïque, et arrivés dans les ghettos new-yorkais à la faveur de la forte immigration en provenance de cette île - les trois pères fondateurs du mouvement hip-hop en seront d'ailleurs originaires.*

Celle-ci est toutefois en rupture car elle n'est pas le fruit d'une évolution « naturelle » ou « organisée » du funk ou des autres influences citées, inventée par des musiciens confirmés au terme d'une recherche personnelle (comme ce fut le cas pour le passage du jazz, blues, gospel à la musique soul, et de la soul au funk) mais l'appropriation de ces musiques par une jeunesse noire défavorisée, urbaine, et surtout non-instrumentiste, en dehors des circuits habituels de la production musicale. Contrairement aux anciens styles de musique afro-américains qui ne témoignaient que de façon incidente ou détournée des conditions de vie de la communauté noire américaine, le hip-hop se présente comme l'expression même de ces conditions de vie et se propose de « coller à la rue », c'est-à-dire de suivre les codes et relations qui règlent la vie des ghettos.

D'où l'inscription de cette musique dans l'ensemble culturel plus vaste mentionné plus haut, et l'attitude des hip-hoppers qui gardent le style vestimentaire de la rue (street-wear), le langage du ghetto (slang) et ses valeurs. D'où aussi, initialement, l'attachement des hip-hoppers à leur quartier (à travers la notion de représentation), qui se traduit, positivement, par un lien généralement solide avec les autres hip-hoppers issus du même lieu, exprimé par la formation de collectifs (crew, posse, squad, clan ou clique) ou des invitations à rapper sur un même morceau, et négativement, par une rivalité avec les hip-hoppers venus d'autres quartiers, s'exprimant quant à elle au mieux par une saine émulation, au pire par des tensions (diss) réglées dans les couplets eux-mêmes. Si cette division géographique du hip-hop tend à perdre aujourd'hui de sa pertinence, au profit d'une division par « courants » et « valeurs », les procédés énumérés pour exprimer les relations entre hip-hoppers restent les mêmes. De fait, plus que pour d'autres genres musicaux, l'évolution du hip-hop est indissociable de l'histoire des relations entretenues par ses différents acteurs, c'est-à-dire d'une certaine histoire de la rue américaine.

La musique hip-hop n'est cependant pas née en un jour. Son émergence est indissociable des Block Party, fêtes de quartiers organisées dans les rues des ghettos, où l'on fermait la rue à l'aide de barricades ou de voitures pour bloquer la circulation, et animée par un DJ (Disc Jockey) qui enchaînait les morceaux soul et surtout funk sur lesquels les participants dansaient. Seulement les danseurs se plaignaient que les morceaux ne duraient pas assez longtemps, et leur laissaient peu le temps de développer leur art.

C'est de cette volonté de prolonger le beat (12) que va naître la musique hip-hop. Clive Campbell, fils d'immigré jamaïcain installé dans le quartier du South Bronx plus connu sous le pseudonyme de Kool Herc, est le premier à avoir l'idée de brancher deux tourne-disques (turntables) diffusant le même morceau en décalé de sorte que le rythme, donné par la batterie, soit rallongé.*

L'usage du terme « musique » demeure très controversé selon certains mélomanes lorsqu'il s'agit de définir le hip-hop. La raison est que contrairement aux autres genres musicaux (musique classique, blues, rock, jazz, etc.), le mouvement hip-hop peut n'utiliser aucuns instruments (tel que la batterie, la guitare, la flûte, le violon, etc). Des groupes tel The Roots sont pourtant réputés pour leur accompagnement instrumental organique. De plus sous l'influence de l'émission "unplugged" de MTV, de nombreux groupes ou artistes hip-hop ont réalisé des concerts acoustiques. Le hip-hop a une popularité grandissante dans plusieurs pays, notamment en Amérique du Nord. (5)

Un élément manquant de cette recherche sur Wikipédia concerne les règles de comportement qui sont la base de la culture HIP HOP. En vue de remédier à la violence des quartiers, l'artiste DJ AFRIKA BAMBAATAA, s'est inspiré de l'organisation de tribus africaines pour créer la « ZULU NATION » avec des règles à respecter pour en être, une date d'anniversaire à célébrer, et des rituels de respects envers les rois et reines de la Zulu Nation :

« L'Universal Zulu Nation fut créé en 1973 à New York, plus exactement dans un ghetto du sud du Bronx nommé Bronx River, par un jeune homme du nom de Florian Jackson, ancien membre du gang des Black Spades.

A l'origine, l'Universal Zulu Nation s'appelait the Organisation et proposait une alternative pacifiste aux différents gangs violents qui contrôlaient la plupart des quartiers défavorisés de New York. En fait, the Organisation était, plus qu'une réalité concrète, un dénominateur commun sous lequel se réunissait une poignée d'individus refusant les intentions belliqueuses des gangs, leur préférant l'état d'esprit conciliant des soirées de musique et de danse organisées dans les rues du Bronx à cette époque.

En janvier 1975, le meilleur ami d'Afrika Bambaataa, Soulski, décède à la suite d'une fusillade lors d'une intervention de la police dans une rixe entre les Black Spades et un autre gang. Cet événement marqua l'aversion définitive d'Afrika Bambaataa pour les gangs et il quitta les Black Spades. C'est alors qu'il décida, se rappelant un film intitulé Shaka Zulu, relatant les luttes héroïques d'une tribu sud-africaine contre les colons anglais, de concrétiser l'idée de the Organisation en la renommant Zulu Nation, organisation désormais distincte réunissant de jeunes individus pacifiques dont les moyens d'expression étaient la danse, le graffiti, le rap et le DJing. Depuis lors, chaque année l'Universal Zulu Nation célèbre son anniversaire.

But

** Préserver la culture Hip Hop ainsi que toutes les formes d'art et utiliser la musique comme un lien d'échange culturel et de compréhension.*

** Étendre notre message d'amour, de paix et d'unité parmi toutes les communautés grâce à nos moyens et à nos actions.*

** Instruire, développer et améliorer le présent état d'esprit des adultes et des jeunes.*

** Fournir un environnement sûr afin de nourrir le génie inhérent des adultes et des jeunes.*

- Seconder les autres en développant les carrières et les opportunités en fonction de leurs potentiels et de leurs talents.*

5 <http://fr.wikipedia.org/wiki/Hip-hop>

Codes de moralité

Plutôt que des lois strictes à interpréter d'une manière littérale et univoque, les vingt points qui suivent représentent des codes moraux, des lignes de conduite que chaque Zulu doit comprendre et assimiler pour lui-même en toute bonne conscience.

Les lois de l'Universal Zulu Nation sont les suivantes:

- 1. La Zulu Nation n'est pas un gang, c'est une organisation d'individus à la recherche de succès, de paix, de sagesse, de connaissance, de compréhension et de bon comportement dans la vie.*
- 2. Les Zulus doivent chercher des moyens positifs pour survivre dans la société.*
- 3. Les actions négatives sont des actions qui appartiennent aux mauvais. Le comportement animal est négatif. Les Zulus doivent être civilisés.*
- 4. Les Zulus doivent continuellement apprendre les leçons infinies.*
- 5. Les Zulus ne peuvent pas être membres d'organisation dont les fondements sont basés sur des actions négatives.*
- 6. Les Zulus doivent être en paix avec eux-mêmes et les autres.*
- 7. Les Zulus doivent lutter pour les idées auxquelles ils croient.*
- 8. Les Zulus doivent saluer leurs frères et sœurs de façon convenable et de préférence comme "Peace Akhi", "Akhi Peace" ou "Peace Malika" (Akhi signifie frère).*
- 9. Les Zulus doivent se saluer chaque fois qu'ils se rencontrent ou qu'ils se quittent, n'importe où sur cette planète.*
- 10. Les Zulus doivent se tenir à l'écart des ennuis.*
- 11. Les Zulus ne sont pas autorisés à exprimer leurs différents en s'affrontant avec d'autres Zulus.*
- 12. Les Zulus ne doivent pas impliquer d'autres Zulus à des problèmes personnels. S'ils ont besoin d'être conseillés, ils doivent s'adresser personnellement aux leaders Zulus.*
- 13. Les Zulus n'ont pas le droit de clamer leur appartenance à la Zulu Nation de manière irrespectueuse. Ils ne doivent pas impliquer leur nom au crime ou à la violence.*
- 14. Les Zulus doivent mener une vie de façon pacifique et s'efforcer d'être justes.*
- 15. Les Zulus doivent apprendre à se connaître eux-mêmes de façon à s'élever dans la jungle de ce monde.*
- 16. Les Zulus doivent essayer d'élever la Zulu Nation à tout moment. Ils doivent éclairer ceux qui nous blâment.*
- 17. Tous les Zulus doivent participer aux meetings d'unification de la Zulu Nation.*
- 18. Quiconque ne participe pas aux changements effectués au sein de la Zulu Nation n'est pas un Zulu.*
- 19. Les rois Zulus et les reines Zulus sont également importants dans la Zulu Nation, le respect leur est dû.*
- 20. L'anniversaire de la Zulu Nation est le 12 novembre (date de sa création). C'est la date officielle et elle devrait être célébrée le jeudi ou le vendredi de la même semaine.*

Croyances

1. *Nous respectons toutes les religions et toutes les croyances. Nous croyons que la spiritualité pourra aider dans l'accomplissement de soi-même et la compréhension des autres. Néanmoins, dès le moment où une religion fait de ses adeptes des zombies ou des pions, que cela soit financièrement, mentalement, physiquement, psychiquement ou d'une manière touchant à l'intégrité de l'individu, nous la rejetons comme forme de spiritualité.*

2. *Nous cherchons la Vérité par tous les faits qui peuvent nous y mener. Le mensonge sous toutes ses formes n'est pas un gage d'honnêteté envers les autres et soi-même. L'affabulation écrite ou orale ainsi que la falsification ne peuvent qu'encourager les mauvais sentiments. En tant que Zulus nous croyons que la Vérité amènera au Respect, à l'Amour et à l'Unité.*

3. *Nous croyons que le racisme et la haine sont en train d'essayer de régler les vies des êtres humains en ce monde et que seulement la Tolérance, le Respect, la Compréhension et la Vérité pourront détruire ce mal. Nous, Zulus, sommes des gens de paix. Nous respectons ceux qui nous respectent et nous sommes en paix avec ceux qui sont en paix avec nous, mais si nous sommes agressés, nous croyons que nous devons nous défendre au nom de nos convictions.*

4. *Nous croyons à la Justice pour tous, qu'elle soit celle de Dieu ou non. Nous croyons comme d'autres que nous avons droit à une justice égale étant des êtres humains.*

5. *Nous croyons que les êtres humains sont responsables de l'état actuel de l'environnement. Nous estimons donc nécessaire que les Zulus contribuent à son amélioration ainsi qu'à la lutte contre la pollution afin de permettre de meilleures conditions de vie.*

6. *Nous croyons que chacun doit transmettre ses connaissances et ses expériences à son prochain.*

7. *Nous croyons à la Connaissance, la Sagesse, la Compréhension, la Paix, l'Unité, l'Amour, le Travail, l'Amusement, l'Education, la Liberté, la Justice, l'Egalité, le Respect, les Sciences, la Vie, les Faits, la Vérité.⁽⁶⁾*

Autant dire que l'auto-responsabilité des premiers membres de la culture hip hop en place était du pain béni pour les politiques qui avaient coupé les subventions liées à la qualité de vie dans les ghettos⁽⁷⁾. C'est aussi par débrouillardise que les personnes concernées, ont détourné les manières de faire de la musique (scratch), de danser (break dance, cassure des membres du corps), de peindre à l'aérosol art (fresque murale ou sur wagon : illégale) etc ... Les mots d'ordre et de rassemblement étaient : Paix, Unité, Amour et Fun.

Après l'arrivée de BAMBATAA en France pour le NEW YORK CITY RAP, il décida de nommer des reines et rois ZULU en France dont QUEEN CANDY qui créa le fanzine la « ZULU Letter ».

Le rappeur de la première heure new-yorkaise , KRS 1, tentera de créer une école orientée musique urbaine et culture de la musique afro américaine appelé « Temple of HIP HOP ». Il est difficile de savoir si à l'heure actuelle l'appel à donation a fait en sorte que cette école voit le jour.

6 http://fr.wikipedia.org/wiki/Universal_Zulu_Nation

7 L'ouvrage de Frédéric Martel « de la culture en Amérique », nous éclaire sur une différence qui existe entre la France et les États unis. Le ministère de la Culture n'existe pas aux États Unis et lui préfère les agences artistiques ou « conseil » ainsi que la forme de mécénat et de donation. Malgré les nombreux aller retour d'André MALRAUX premier ministre de la culture en France censé séduire, il en sera rien pour les États unis. Cependant le terme de ce que l'on appelle « la question noire » apparaît dans l'ouvrage. Il est question de savoir que faire des ghettos à forte population « noire » surtout après des émeutes genre WATTS en 1965 à CHICAGO ou à BALTIMORE. Ces questions sont arrivées après les assassinats de leaders noir tel Martin Luther KING, Malcolm X, mais aussi celle de John F. KENNEDY, aimé de la population noire pour son militantisme pour l'égalité civique dans son pays.

Les valeurs de la Zulu Nation misent à mal en France et aux États unis

Les valeurs de la ZULU NATION citées ci dessus répondaient à une volonté des praticiens d'améliorer leur cadre de vie et répondaient à un manque. Le fait de s'approprier le territoire pour créer une culture dans laquelle une partie de la population se reconnaissait a demandé inventivité et créativité⁽⁸⁾.

Comme évoqué en début d'écrit, certaines bandes « ZULUS » de France venaient prêter main forte aux bande « ANTIFA ». Les médias de l'époque déformaient la philosophie de base de la ZULU NATION en nommant comme étant des ZULUS des bandes violentes (agressions, vol, dépouillement de sacs à mains et objets de valeurs dans les faits). Or , ces derniers étaient organisés en "gang" et leur philosophie de vie était la castagne sans engagement politique précise.

Peut-être trop éloigné du schéma américains, les « ZULUS » devenaient une tribu réduite. Les rappeurs français ne sachant faire claquer la langue française écrivaient en anglais. C'est seulement à l'arrivée de la compilation RAPATITUDE VOLUME 1 et 2 que le public a pu se rendre compte du climat artistique réel du rap en France (NTM, I AM, ASSASSIN, MC SOLAAR etc ...) et la possibilité de faire claquer les mots avec la langue française, tout en sachant que cette compilation est sortie en même temps que le groupe rap commercial « Fun » de Belgique : BENNY B, qui avait réussi cependant à rendre visible au grand public une partie des pratiques de la culture HIP HOP, attirant des nouveaux adeptes.

Les émissions culturelles comme « Rapline » sur M6 de 1990 à 1995, diffusaient des interviews et des vidéoclips des groupes de Paris et Marseille. Le présentateur, Olivier CACHIN, se permettait de faire des clin d'œil aux groupes de province et faisait des émissions « spéciales provinces », nous permettant de voir le climat de cette musique dans tout l'hexagone. A la vue de ces émissions on se rendait compte que les pratiques du hip hop étaient divisée et que le rap commençait à suivre le chemin du commerce et de la vente de disque. Le rap français s'est donc isolé de la culture HIP HOP, séduit par les propositions du commerce sous un prétexte honorable « qu'il faut vivre », ce qui me permet d'évoquer le titre rhythm and blues américain : " If you don't work you can't eat ".

Même si les groupes comprenaient encore en leur sein : des dj, des danseurs et des grapheurs pour la conception des pochettes de disque, il est évident qu'il y avait une rupture et que l'ambiance bon enfant de la ZULU NATION allait se transformer en émulation « egotrip (13*) ». Savoir qui est le meilleur. Bientôt, ce ne sera pas le public participant au concert live qui en jugera mais les ventes de disques.

Aux ETATS UNIS, les musiciens rap, vidéo clips à l'appui, montraient leur collectif ou apparaissaient encore des danseurs. L'arrivée de groupe de « Gangsta rap » du genre de NWA (nigger with attitude), est venu mettre un coup de pied dans l'aspect fun du rap de l'est américain en incluant dans leur paroles et des visuels, images de violence et de fun made in LOS ANGELES (les danseurs sont remplacés par des danseuses à la tenue digne du climat chaleureux de la Californie et de ses plages). Ils se sont vu alloués sur leur compact disque le logo ADVISORY PARENTAL EXPLICIT LYRICS. L'intégration de vrais instruments de musique et de sample de Funk dans les compositions feront des groupes de la côte ouest des ETATS UNIS de véritable stars en France et dans les banlieues françaises.⁽⁹⁾

8 Le film WILD STYLE réalisé par CHARLIE AHEARN, tourné en 1982, confirme le caractère créatif de cette culture naissante.

9 Nous voilà donc, début des années 90 avec 4 styles et manières de composer du rap : rap east coast (dit boom bap chez les puristes), rap west coast (dit gangsta rap), rap français (reconnaissable à la langue mais aussi à une approche du sample et de la rythmique différente de celles des américains) et le rap commercial (qu'on écoute en ne disant surtout pas dans la tribu qu'on l'apprécie de peur de passer pour un « bouffon »).

Une notion de « fun » mal comprise par les non praticiens en France

Mes parents ont déménagé à MIONS, un petit village avec un faux semblant de campagne qui sert de frontière entre la banlieue de l'est lyonnais et le Dauphiné associé au département de l'Isère. De mes 8 ans à mes 12 ans, j'étais un fan inconditionnel de Michael JACKSON. Ce fanatisme n'était pas anodin puisque c'est à l'anniversaire de mes 8 ans que je me voyais offrir une platine vinyle et le 33 tours « Bad ». Comme tous les jeunes de mon âge, nos samedis étaient bercés par le « Top 50 » en clair sur Canal plus. On s'échangeait pas mal de compilation sur bande magnétique « audio cassette » et de disques 45 tours. De fil en aiguille, un style musical aux sonorités synthétiques et électroniques allaient attirer mon audition : la musique électronique décliné par la House music, la New beat et l'Acid music. Les « sons » que j'y entendais captivaient mon attention et je me concentrais sur chaque détail de cette musique, me permettant de cultiver mon oreille sur des particules sonores sur lesquelles je ne pouvais pas mettre de nom, je les trouvais juste agréable à écouter. C'est par erreur que je me suis intéressé à cette pratique du HIP HOP qu'est le rap.

Un jour, une émission présentait un groupe d'artiste américain « ROB BASE AND DJ EZ ROCK » comme étant un groupe de new beat. La tourne du morceau « Get on the dancefloor » était un sample (14 *) du « don't stop' til you get enough » de l'album « off the wall » de Michael JACKSON. Les chanteurs avaient un look très attirants, une manière de chanter particulière et n'avait rien à voir avec mes cassettes de new beat que j'écoutais dans mon walkman. A cette époque, Internet sous la forme qu'on lui connaît aujourd'hui n'existait pas.

C'est encore par le biais d'une émission culturelle, « RAPLINE », animée par Olivier CACHIN en 1990, que je suis devenue un auditeur assidu de cette musique.

A cette époque, on pouvait se procurer des Cassettes audio dans « l'étagère » du magasin « JELMOLI » ou dans l'étagère de la FNAC dans le centre commercial de la PART DIEU.

Cette musique était destinée à une petite tribu qui ne faisait pas l'unanimité dans les quartiers encore traumatisés par la musicalité de la « FUNK ». Seules les personnes renseignées savaient que cette musique existait. Nos amis adolescents, qui passaient leurs vacances sur la capitale qu'est PARIS, nous racontaient que les rayons des disquaires étaient immenses (en fait, il ne faisait qu'une colonne), qu'il y avait des personnes dans la rue qui vendaient de la main à la main des magazines consacrées à la culture HIP HOP et des personnes au look de rappeurs pleins les rues.

Autant dire qu'en 1992, le look excentrique du rappeur était vu d'un mauvais œil par les habitants des quartiers. Aussi, contrairement à Paris et Marseille, les personnes des groupes qui commençaient à se former, habitaient tous des quartiers différents, ce qui était une particularité lyonnaise. Ces personnes se réunissaient grâce à cette passion et revendiquait la ville plutôt que le coin de banlieue où ils vivaient.

A cette époque, Jack LANG était redevenu ministre de la culture et de la communication (Mai 1988 – Mars 1993). On pouvait le voir apparaître en couverture du magazine « VSD » avec les organisateurs de spectacles HIP HOP parisiens et membres de la Zulu Nation « IZB » ainsi que dans l'émission « rapline » consacré au rap français.

Il se verra confier le ministère de l'éducation en 1992 en plus de celui de la culture.

Devenu fan de basketball grâce à Michael JORDAN, mes amis et moi imitions ces gestes sur le terrain de basket de l'école primaire aux paniers beaucoup plus petits. Des terrains de basketball poussaient comme des champignons et le terme « Street » était dans toutes les bouches : street-wear, street-ball, street-credibility, street-language. L'art de la rue, les sports de rue. Mes amis du quartier d'à côté avaient leur immeubles câblés aux chaînes américaines et l'émission culturelle de MTV : « YO MTV RAP » était beaucoup plus dynamique que RAPLINE. On devenait accroc à nos cassettes VHS et à l'esthétisme qui se dégageait des vidéos clip musicaux de cette chaîne. Je voulais faire ce métier : réalisateur de vidéo clip.

En France, on entendait souvent les médias définir le rap ainsi : Musique issue des quartiers défavorisés, ces jeunes rappeurs expriment leur colère et leur mal de vivre dans la société sur une musique puissante et percussive etc...

Historiquement, le rap s'est fait connaître en 1979, grâce à un morceau festif de SUGAR HILL GANG, le morceau RAPPER'S DELIGHT. Le morceau le plus connu de rap parlant des conditions de vie des ghettos aux USA est le morceau intitulé « THE MESSAGE » de GRAND MASTER FLASH AND THE FURIOUS FIVE en 1982.

Le rap s'est donc fait connaître par ce caractère festif (musique de party), puis revendicatif.

La première approche pour entrer dans la culture HIP HOP peut paraître superficielle mais elle a toute son importance. La manière de se vêtir, la démarche et l'attitude étaient des codes qui permettaient de savoir ce que l'autre écoutait. Pour connaître dans quoi on était investi dans cette culture, il fallait trouver un moyen de se rendre visible par le biais de concerts, d'un graphity, de nouveaux pas de danse en soirée. Juste « faire les choses ». Mais on pouvait avoir le « look » et être simple auditeur ou spectateur.

Sur Lyon, début des années 90, le secteur du rap était encore une niche de personnes initiées. L'explosion du Street-wear ne s'est fait qu'en 1996. Les magasins spécialisés à Lyon ne pouvait avoir de clientèle conséquente, il fallait être imaginaire, mélanger vêtement casual (classique) et article de sport des USA par exemple. Il était difficile de s'acheter une casquette de forme américaine dans les magasins. Seules les personnes issues du hip hop en portaient. Parfois en se les faisant envoyer de la capitale, soit en vente par correspondance dans les magazines de Basket-ball. Même les personnes issues des quartiers trouvaient qu'on débarquait de l'espace, avec nos coupes de cheveux empruntées à la culture noire américaine, nous étions sujets de moquerie envers ceux à qui on s'adressait et envers ceux qui ne nous appréciaient pas, nous et notre culture. Le rappeur Akhenaton exprime d'ailleurs ce phénomène dans son morceau « L'Americano ».

Mais cela n'allait pas durer. La chaîne de télévision, musicale à l'époque, M6, diffusait des soirées thématiques dans chacune des spécialités. Le rap West Coast étant devenu très apprécié des français, il était facile d'identifier le look d'un rappeur comme « SNOOP DOGGY DOGG » par exemple et de ne pas trouver ridicule que des français abordent cette manière de se vêtir. Le rap se démocratisait.

La coupe afro démocratisée, le baggy jeans (15*) démocratisé, les vêtements xxl démocratisés, les groupes de rap en quête de reconnaissances pensait devoir façonner leur identité en terme d'image « street-credibility », chose qui ne se travaille pas, qu'on a en soi, mais qui se cherche malgré tout par les questions : Qui je suis et d'où je viens ?

Le mouvement, lieu de ralliement informel de la tribu, expression d'une envie d'exister dans une société et de se l'approprier

Vieille expression dorénavant, cette expression : « faire avancer le mouvement », désignait toutes les choses mises en place en vue de faire progresser la culture hip hop : organisation de soirée, mixtape (16*), featuring (17*), organisation de concert, gestion d'une émission de radio, rédaction de tract, de magazine etc ... Le mouvement permettait l'organisation informelle de ces personnes fans de HIP HOP et aussi de faire en sorte que des personnes puissent se retrouver :

Je suis rentré dans le mouvement vers 1994. D'abord en tant qu'auditeur de cette musique, puis, en tant que freestyler (18*) en radio, enfin, en tant que rappeur d'un groupe se produisant sur scène. A cette époque, j'avais l'impression d'être utile à la société, d'appartenir à la société, d'avoir une pierre à l'édifice à apporter. Nous faisons parti d'un décor où toutes les origines pouvaient se retrouver. Ces moments de rencontre nous rendaient joyeux. Nous étions peut être naïfs à notre jeune âge, mais on nous donnait l'espoir que tout pouvait être possible à condition de se donner les moyens. J'ai commencé à écrire mes premiers textes après avoir demandé conseil à mon professeur d'art plastique alors que j'étais en 4^{ème}. Elle me conseilla de me méfier des apriori que pouvait avoir le cercle familial sur les pratiques artistiques, en me parlant comme à un adulte et en se basant sur sa propre histoire. C'est cette personne qui m'a donné des ailes pour avancer. Elle me conseillait de persévérer. Aujourd'hui, je me demande ce qu'aurait été la France sans le rap français. Combien d'artistes « noirs » ont sûit perdurer dans le monde impitoyable de l'industrie du disque si il n'y avait pas eu le rap ? Le rap français a lui aussi été une aubaine pour les politiques, car il a pu servir de cache-misère permettant de dire que les choses se faisaient de manière constructive dans les quartiers populaires. Oui, mais dans quel sens ?

Une méfiance envers l'institution

Pour répondre à cet intitulé, je souhaiterais reprendre des passages du chapitre 4 de l'ouvrage de Loïc LAFARGUE de GRANGENEUVE « Politique du hip-hop, action publique et cultures urbaines ». Le chapitre s'intitule « Entre prise de parole et instrumentalisation ».

L'auteur amène une analyse forte. Selon lui :

- *Le HIP HOP possède une dimension politique en raison de l'identité des pratiquants de ses disciplines : l'engagement massif des jeunes des quartiers périphériques, souvent d'origines étrangères, dans cette culture, peut être analysé comme une réponse à leur mise à l'écart et à leur stigmatisation. Pour ce groupe social victime de multiples discriminations, et qui n'a pas accès aux canaux politiques traditionnels de revendication, la culture HIP HOP représente un moyen détourné et non conventionnel de se faire entendre.*

- *La culture HIP HOP est une réaction face à la « gentrification » des centres villes qui relègue les classes populaire en périphérie en s'appropriant l'espace public.*
- *La culture HIP HOP peut représenter une incivilité pour certains groupes sociaux, mais on peut considérer que ses acteurs défendent une autre conception de l'urbanité, moins étroite, plus ouverte, et compatible avec certains aspects de la culture de la rue.*
- *Avant d'être un outil destiné à contribuer au traitement des problèmes sociaux urbain, la culture HIP HOP est en elle-même un problème pour les autorités publiques agissant souvent au nom de la définition traditionnelle de l'urbanité.*
- *Les acteurs du HIP HOP expriment des attentes politiques fortes au sens où ils inscrivent leur pratique artistique dans le cadre d'une lutte contre les discriminations.*

Ainsi les acteurs du HIP HOP dénoncent les inégalités en vue de plus de justice et souhaitent l'application de la devise : « Liberté, égalité, fraternité ».

- *Le rejet du politique est le symétrique de la stigmatisation qui s'exerce à l'encontre des jeunes des quartiers périphériques et de leur exclusion du monde politique ; objets des débats récurrents sur la délinquance et l'insécurité, ils sont rarement présentés comme des sujets de droits et comme des acteurs légitimes de la vie politique.*
- *La mise à l'écart du système politique les conduit à développer une vision critique du fonctionnement des institutions, qui alimente en retour une forme d'auto-exclusion qui accroît encore davantage la distance qui les sépare de ce système. Autrement dit, la politique est pour eux un univers qui ne les reconnaît pas et dans lequel ils ne se reconnaissent pas.*
- *Chez les acteurs du HIP HOP, le langage institutionnel apparaît comme un obstacle qui témoigne de l'opacité du système politique (un critère de sélection lors d'une demande de subvention par exemple).*

L'auteur cite l'exemple d'un groupe de rap ayant favorisé l'élection d'un candidat au conseil général des Bouches-du-Rhône en 2001 afin de bénéficier ensuite de son soutien :

« On était là, lorsque des fois il fallait aller dans des quartiers où ils avaient pas accès- parce qu'il y a des quartiers qui sont verrouillés – on arrivait, il y avait la famille, les collègues, j'appelais, « on va passer, tu ouvres la porte », voilà ces des petits trucs comme ça (...) pour peu de choses, tu peux essayer d'avoir des choses pour des gens, notamment au niveau du logement, au niveau du travail, au niveau des aides sociales, tu peux avoir pas mal de choses, à travers cette personne-là ».

L'auteur explique de quelle manière ce groupe a dû mettre un rapport de force face au candidat en utilisant des méthodes de menace et d'intimidation, une fois élu. Ce dernier leur proposait d'étudier leur cas que dans 6 mois. L'auteur explique :

« Comme dans tout groupe d'intérêt, la capacité à faire pression est un ressort déterminant des chances de succès de l'action collective ; mais menacer de s'en prendre physiquement à une personne est une pratique exclue du répertoire d'action contemporain en France, au sens où elle n'est pas considérée comme légitime ». Il défend ensuite que les classes populaires ont plus fréquemment recours à la force pour se défendre.

Pour me permettre de faire la liaison avec le prochain grand chapitre, Loïc LAFARGUE de GRANGENEUVE introduit le passage concernant l'encadrement institutionnel par ces mots :

« Eloignés de la vie politique, les acteurs du hip-hop regardent avec méfiance la mise en place des dispositifs de soutien à cette culture : pour beaucoup, l'institutionnalisation progressive du hip-hop est vécue comme une dénaturation de leur activité, et en l'occurrence, comme une amputation de sa dimension politique. Tout d'abord, ceux-ci remettent en cause la finalité même du soutien public au hip-hop, qu'ils perçoivent comme une forme de contrôle social. Ensuite, le processus d'esthétisation est la cible de nombreuses critiques : une partie des acteurs du hip-hop l'interprète comme une tentative de dépolitisation. Enfin, ceux qui réussissent refusent également d'être présentés comme des « modèles d'intégration ».

II ème partie Une adaptation à une société changeante, déformant le paysage des pratiques amateurs

En 1993, je me souviens m'être inscrit à la nouvelle MJC de Saint-Priest avec un ami de lycée pour « gratter » une salle et un poste pour écrire nos premiers textes de rap. Le nom du groupe s'appelait « LANPRYNT ». Accueilli à bras ouverts, on deviendra un temps court, des ovnis dans ce lieu, car nous étions jeunes, certes, mais nous savions ce que l'on voulait. Autant dire que ça n'allait pas durer. Le phénomène « rap » explosait de toute part et d'autres groupes souhaitaient pratiquer la discipline à la MJC. Nous n'étions plus le groupe privilégié à partir de ce moment là. D'autre MJC était déjà avant-gardiste, je pense à celles de Vénissieux et de Rillieux-la-Pape qui organisaient déjà en leur sein des spectacles de danse et concerts de groupe amateur.

Par un concours de circonstances je me retrouve dans la même classe qu'un des rappers du groupe « IPM ». J'apprends que je pratique le rap avec son cousin. On est accepté dans un collectif réunissant 5 groupes : « La noblesse de Mïc »

Un an après notre inscription, on se retrouve à donner notre premier concert. Ce concert sera rémunéré et se fera en extérieur de la maison du peuple de SAINT PRIEST, actuellement appelé « Centre Culturel ». Autant dire qu'à l'âge de 17 ans, se faire payer 500 francs par tête était un luxe et pourtant c'est cette rémunération, cette récompense, qui nous a permis, à mon collègue et moi, de faire des recherches en vue d'en faire notre futur métier, de rencontrer du monde afin de connaître comment s'organiser en association loi 1901, et ce qu'était la profession de chanteur et comment le devenir. On ne savait pas grand chose et on ne comprenait pas grand chose mais on cherchait. La MJC nous proposera à tous, des ateliers et des sorties en vue de nous faire progresser dans notre discipline. Initiation à la musique assistée par ordinateur avec un bassiste d'un groupe de rock du coin ayant des connaissances en informatique musicale, autonomie sur les claviers arrangeurs et sampleur-échantillonneur (qu'aucun des rappers n'avaient réussi à faire marcher correctement), stage de théâtre avec la Commedia Dell'Arte, sortie résidence à 100 Kilomètre de la MJC en vue de préparer l'organisation scénique, répétition dans la salle de danse et dans la salle de spectacle etc ... Nous étions une dizaine de participants et faisons au moins un concert par mois et parfois hors de Lyon (Deux fois à Zurich par exemple) et recevions d'autres rappers des MJC environnantes dans les « soirées et rencontres » que nous organisions. Rien ne nous étaient imposé mais on arrivait à s'organiser car nous étions au centre de cette culture qui nous intéressait. C'est à l'approche de mes dix huit ans, sentant venir la fin de ma prise en considération comme « Adolescent » ou mon orgueil, que l'on s'est vu imposé une création sous la forme d'un « opéra rap » avec une dizaine de jeunes en plus : j'ai hélas senti que que notre pratique ne nous appartenait plus et qu'il y avait moins d'heures d'autonomie en MAO, j'ai décidé de ne plus y remettre les pieds en 1996 (ne travaillant pas, le tarif ayant augmenté lourdement car j' avais plus de 18 ans).

Le hip hop, une aubaine pour les structures valorisant des actions socio-culturelles dans les quartiers populaires

Dans les années 90, les animateurs de MJC comptaient sur la participation des adhérents pour monter des projets en rapport avec leur pratique. Cela me rappelle les méthodes de la pédagogie institutionnelle (10). Les participants, encore adolescents, partaient à la recherche d'autres participants dans d'autres structures pour organiser des concerts ou événements. Les animateurs adultes avaient un rôle de référents « médiateurs » et ne pouvaient assurer la part artistique à notre place. Ils partageaient leur connaissance du réseau par un système de rencontres. En réalité, le mode de fonctionnement organisé du « mouvement » était déjà une institution en lui-même. Les idées des partenaires MJC fleurissaient et on avait la possibilité d'aller voir des spectacles de danse HIP HOP à la Maison de la Danse ou des concerts professionnels avec des avantages concernant le prix du billet d'entrée, le tout formalisé sur papier pour faire en sorte que les parents soient au courant. Le minibus prenait une allure de car de colonie de vacances lorsqu'on se déplaçait voir des têtes d'affiches qui parfois prenaient le temps de répondre à nos jeunes questions. On se devait de faire un retour aux plus jeunes et d'appliquer les conseils des initiés pendant nos répétitions.

C'était une époque où le rap n'était pas diffusé comme il l'est depuis 1997. Cela correspondait à un mode de vie, à une période où la consommation de masse était moindre par rapport à aujourd'hui. Les mots "solidarité" et "respect" avaient du sens pour nous car ces mots nous rappelaient les consignes de l'Universal Zulu Nation (un mot que je trouve suspect aujourd'hui, lorsque je le vois en gros caractère d'une affichette devant la caisse d'allocation familiale suivi d'une formule moralisatrice et de la photo d'une femme métissée d'une vingtaine d'années).

10 La pédagogie institutionnelle a été élaborée par Fernand OURY (1920-1998). Fortement inspiré des techniques FREINET, son but est d'établir, de créer, et de faire respecter des règles de vie dans l'école, par des institutions appropriées, à l'opposé des écoles casernes. Si l'enfant perçoit le lieu de classe comme un endroit de repères, de sécurité, de vie, où l'on peut régler des questions, il va progressivement prendre en charge sa vie d'écolier. Il va garder ou retrouver le goût d'apprendre, à travers son engagement, ses initiatives, par exemple avec l'écriture libre et l'échange par le principe de l'imprimerie pour la confection d'un journal qui sera échangé avec celui d'une autre classe éloignée de la sienne.

Wikipédia permet aux usagers d'apporter une pierre à l'édifice et laisse la liberté à quiconque ayant des informations sur un sujet de poster sa définition. Il est curieux d'aller sur ce site sur Internet et de chercher la définition d'« éducation populaire ». On peut y lire une critique envers ce qu'on appelle « l'animation culturelle » dans le chapitre concernant le ministère de la culture avec un alinéa « *non neutre* », certainement apporté par un autre internaute considérant le propos comme une analyse trop personnelle (donc non neutre) :

« ... Cette institutionnalisation va conduire à ce que l'on pourra appeler la fonctionnalisation, qui va évidemment culminer dans le projet d'une animation socioculturelle. Quand on parle « d'animation socioculturelle », il est devenu à ce moment-là presque clair qu'il y a des sujets qui animent des objets. On a presque fini la boucle : on est parti d'une démarche historique de sujets qui parlent, se parlent entre eux, et on en arrive à des agents qui animent des objets sociaux à qui ils proposent différentes procédures de consommation culturelle.

On doit aussi s'interroger si l'affirmation d'une complémentarité avec l'Éducation Nationale, celle-ci étant posée comme référence pédagogique, n'a pas été stérilisante.

Le ministère de la culture

On peut parler de « la dérive culturaliste » de l'éducation populaire. On désigne des objets artistiques à diffuser - ce que le ministère de la Culture réserve à l'éducation populaire, rebaptisée par ses soins « culture de proximité ».

C'est l'idée de la démocratisation culturelle, incarnée par Malraux. Si les théories de Malraux marchaient, dira Pierre Bourdieu, les gardiens de musée seraient des gens follement cultivés.

Le projet d'un ministère de la culture, rêvé par les premiers instructeurs d'éducation populaire, a vu le jour en 1959 au détriment de l'éducation populaire, d'abord intégrée au ministère Malraux puis rejetés en 1962 vers celui de la jeunesse et des sports. "Culture populaire et politique culturelle en France : un rendez-vous manqué ? " s'interroge l'historien Philippe Poirrier.[non neutre]

L'arrivée de la gauche au pouvoir et la création d'un ministère du temps libre, la présence de Jack Lang au ministère de la Culture vont vite décevoir et laisser l'éducation populaire dans la seule animation socioculturelle. La politique culturelle de l'État se concentre au service exclusif des créateurs. Il s'agit au mieux de promouvoir la qualité artistique des œuvres, au pire de servir les intérêts des corporations d'artistes. La diffusion de la culture au plus grand nombre n'est plus une priorité. En se réconciliant avec l'économie, la culture perd son rôle subversif pour redevenir un privilège d'initiés ⁽¹¹⁾... »

Une définition de l'éducation populaire, par Franck LEPAGE, nous apporte cette information :

« ... inventer les conditions d'une éducation critique des jeunes adultes par les moyens de la culture populaire », ou encore « susciter par la réflexion et la pratique une attitude propice à l'éducation des adultes » ⁽¹²⁾. Inventer les conditions d'une éducation critique des jeunes adultes par les moyens de la culture populaire pourrait faire référence à la pratique des cultures urbaines dans une structure, permettant ainsi à l'adolescent d'avoir les clés de la réflexion sur la société dans lequel il vit. L'écriture d'un texte de rap rédigé librement pouvant servir. Selon moi : « susciter par la réflexion et la pratique une attitude propice à l'éducation des adultes » demanderait la mise en place démocratique de dispositifs de communication et d'action sans présence « d'un chef unique » par exemple.

11 http://fr.wikipedia.org/wiki/Éducation_populaire

12 <http://www.monde-diplomatique.fr/2009/05/LEPAGE/17113>

Nous étions adolescents et une fois arrivé à l'âge adulte, on pressent la proposition d'un emploi en tant que futur animateur social pour servir d'exemple en tant qu'« ancien » de la structure. C'est à l'âge du sortir de l'adolescence que le nouvel adulte veut arrêté de « rêver de devenir » et tente de se lancer dans la pratique réelle. Dans notre cas, devenir artiste sur scène et enregistrer des disques. Cela pourrait passer pour une manière un peu ingrate et égoïste de faire les choses. Pourtant, l'esprit critique « alerte » permet de se rendre compte que l'ascension sociale laquelle on rêve ne pourrait se faire qu'avec une rupture, nous faisant passer en quelques sortes du monde adolescent au monde adulte.

1996, les groupes « Boys bands » ne sont plus à la mode. Le label indépendant « NIGHT AND DAY » signe un tas de groupes de rap « nouveaux » et font des meilleures ventes que certains artistes de style « autre », signé en majors. FUN radio fait une nuit consacrée au rap et bat les records d'audience deux fois de suite, mais la direction, frileuse de voir une trentaine de jeunes au look de banlieusards squatter et freestyler dans les studios d'enregistrements, décide d'arrêter le concept. La radio SKYROCK (qui existe depuis 1986) rebondit sur le concept et change de cœur de cible (15 à 25 ans) et fait le bonheur de tous les fans de musique rap en France.

Ne sachant que faire de ma vie après avoir eu mon bac Sciences Technologiques et Tertiaires option commerce, je m'inscrivais en faculté de langues étrangères et lettres appliquées, puis en géographie. Je n'arrivais pas à faire plus d'un trimestre et je commençais à trouver un intérêt à me faire de l'argent par le biais de missions d'intérim pour m'acheter un sampler.

En 1997, des amis d'un groupe de rap qui continuaient à tourner me propose d'en faire partie. Ils étaient sur l'enregistrement de leur premier album. Ce groupe (IPM) existait depuis 1992 et faisait énormément de concert au même titre que d'autres groupes de la ville sans même avoir sorti d'album. Les rappeurs se considéraient comme situés entre l'amateurisme et le professionnalisme, et se présentaient comme étant un groupe « semi professionnel ». L'enregistrement du cd ferait en sorte qu'ils deviennent « professionnels ». Ils répétaient aussi dans une MJC, mais avaient cessé d'y aller.

Je décide d'accepter la proposition, tout en étant étudiant dans un domaine censé m'intéresser : les Arts du Spectacle, option cinéma. Même dans ce domaine, je me rendais vite compte que je n'avais pas eu les bons outils pour poursuivre des études dans cette spécialité, mes camarades de faculté, qui savaient où ils mettaient les pieds, avaient une connaissance démesurée à mes yeux des œuvres cinématographiques et des procédés de captation de l'image. Même en faisant les meilleurs efforts du monde, je n'avais pas tous les moyens matériels, ni le temps pour m'investir amplement, vu que le travail d'agent de quai (déchargement de camion) était épuisant. J'ai donc fini par abandonner ce domaine universitaire une fois de plus.

Je me souviens du premier morceau que j'ai entendu lors de la première répétition. Ce morceau fut écrit en 1997 par mon ami VENOM (âgé de 19 ans à l'époque) et nous éclaire sur le parcours d'un jeune groupe de rap de la région Rhône alpes cherchant à se professionnaliser.

IPM - Le passage

(album "La galerie des glaces") ©

*Qui ne tente rien se laisse crever de faim,
Qui entreprend s'expose aux rires demain,
Plutôt que de se laisser mourir on va se lancer et, au pire,
J'espère que la déception à avaler ne sera pas trop dure,
Mes yeux se ferment, ma mémoire plonge, explore l'espace
Une place où le puissant Rhône, la rivière Saône de leurs bras enlacent
Lyon, Fausses paillettes, strass dégueulasse vivant en stress.
Garce fonctionnant pour sa jeunesse à deux vitesses.
Pour les uns, les honneurs du festin, aux autres, les restes, peste!
Tout est mal, la froideur banale les bonnes volontés testent.
S'acharnent jusqu'à refroidir les plus belles ardeurs, la vie dure
Nous oblige à garder la musique derrière les murs.
Sur cette triste note, on opte pour l'attaque de front, se développe
De part et d'autres, des stratégies d'assaut, tous pour le son,
Les Lyonnais du rap n'ont plus l'temps de pleurer
De se leurrer, faut survivre, perdurer, cesser d'être muré.
Soyons mûrs et nos murmures se feront clameur,
Égaleront en ardeur l'intensité des purs tueurs,
L'heure du réveil sonne, fin de la torpeur,
Changement de comportement. Ceci s'adresse aux éléments de valeur,*

Refrain

*Qui ne tente rien reste en chien le long du chemin,
Les miens tiennent le bon bout, veulent voir sourire demain, y'a moyen
Du cul de sac, on fait une voie royale, trouve un passage,
Le passage, notre passage
2^{ème} couplet*

*Ici, y'a rien pour moi j'avoue que je crois,
Qu'on s'arrange pour que, sur le vent, se serrent mes phalanges,
Dans cette ville, le rap dérange. Ils donnent le change.
Avec des politiques bidons.
Où font de nous les otages des subventions.
Leur but: récupérer nos créations, tout le monde sait
Que sans moyens, y'a pas de pouvoir de décision.
Dès lors apparition d'un sous-Hip Hop de socialisation.
Pour animaux de banlieues sauvages, différentes cages.
Pour ce pera d'égout, les MJC canalisent.
Analyse, c'est le fruit de notre manque d'initiative.
Nos prédécesseurs n'osèrent mettre en place des structures sûres.
Maintenant ceux qui avancent du vide sentent la morsure.
C'est le désert à coup sûr, mais on s'en sort, si on se sert
De la maille, la travaille, pour aller de l'avant, on blinde l'arrière
Pour être indépendants on pose les francs.
Je crois que c'est de bonne guerre, frère*

Refrain

*Le passage, pour le moment, on se situe bien entre nulle part et rien,
De là on part, on est sur le chemin,
La route de la reconnaissance, nouvelle naissance,
Toutefois pas question de prendre confiance, de perdre conscience,
Qu'ici y'a pas de lieux ni d'événements coup d'feu
Faut que toutes les forces s'unissent pour amener du sang neuf.
Faut que se taisent les chichiteux et les conteurs de bluff,
Faut que la foule applaudisse pour les groupes, balance ruff,
Plus de temps pour les petites critiques, les guerres intestines,
Les gars doivent choper la trique, donner leur estime.
À prendre place dans la galerie de portraits du rap, on se destine.
Portant fièrement tête de fauve, notre blason, sur la poitrine,
Pour qu'au firmament, tout l'monde amène les couleurs de la ville,
Au firmament, on amène les couleurs de la ville,
1998, IPM force le péage, s'ouvre son passage*

Ce texte prouve qu'on peut être lucide sur son propre parcours au sortir de l'adolescence, quand le besoin de se professionnaliser se fait ressentir.

N'ayant pas eu de réflexion sur le monde professionnel ou semi professionnel rémunéré, je profitais du plaisir que m'apportait la scène. Suite aux nombreux concerts qui ont suivi cet album, je me rendais compte que la MJC ne nous avait pas permis de connaître « juridiquement » ce qu'était le monde professionnel en tant que musicien de scène et les différentes politiques s'y affiliant, car ce n'est pas forcément son rôle. Malgré tout, une frustration peut en découler, être adulte et découvrir qu'on appartient à une catégorie sociale « étiquetée ». On pourrait remplacer le terme catégorie sociale par pratique musicale. « Dis-moi ce que tu fais, je te dirai où te mettre ».

Malgré le fait qu'on appartenait à la branche des musiques actuelles amplifiées (c'est d'ailleurs sur le terrain que j'ai fini par comprendre que les musiques urbaines faisaient partie de cette catégorie), il nous est très peu arrivé de jouer en concert avec des groupes d'autres esthétiques par exemple. Ce n'est que dans le cadre de sélections du style « tremplin » en vue de jouer en festival que cela nous arrivait. Dans les représentations, l'appellation « Musiques actuelles amplifiées » est plutôt connotée « Rock ».

On se retrouvait confinés entre praticiens et le seul rapport avec « l'autre » qu'on pouvait avoir, c'était avec les techniciens plutôt branchés rock, reggae, électro et les organisateurs de spectacle. Ce sont eux qui venaient nous féliciter et qu'on félicitait en retour car nous n'avions pas de technicien lumière dans les premiers temps.

De nombreux groupes en musiques urbaines se sentent valorisés quand une personne d'un autre univers que le sien, vient féliciter les musiciens par un : « Habituellement, je n'aime pas le rap, mais j'ai beaucoup apprécié ce que vous avez chanté, surtout la chanson qui parlait de ... »⁽¹³⁾. cet échange est une prise en considération qui a son importance dans le rapport avec l'autre mais ce genre de remerciement est tellement apprécié qu'il arrive à faire changer la ligne de conduite d'un groupe (qui peut aussi perdre de son charme à force de tenter d'être accepté et séduire un public inhabituel). Comment donc rester intègre et être entendu du plus grand nombre ?

13 Aussi, il faut se méfier des personnes qui vous disent : « Habituellement, je n'aime pas le rap, mais j'ai beaucoup apprécié ... » car cette phrase insinue que ces personnes n'ont pas cherché à en écouter et qu'elles sont restées bloquées sur l'image qu'elles en ont ou qu'on leur en a donné.

Réflexion de Franck LEPAGE, de Luc CARTON et de Pierre BOURDIEU

Il m'est impossible d'introduire cette partie sans présenter le spectacle de Franck LEPAGE, nommé « INCULTURE » qui est une critique de la Culture au détriment de l'éducation populaire, dont se revendiquent beaucoup de MJC. Il nous renseigne aussi sur la difficulté qu'ont les personnes dites défavorisées à arriver au même niveau de culture que les personnes mieux loties, car les deux se cultivent en même temps (le mieux loti ne va pas attendre que le moins loti arrive à son niveau de connaissance pour redémarrer ensemble au même niveau).

Franck Lepage est l'un des huit membres de la coopérative d'éducation populaire « Le Pavé ». Militant de l'éducation populaire, il a été, jusqu'en 2000, directeur des programmes à la Fédération française des Maisons des jeunes et de la culture et chargé de recherche associé à l'Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire.

: « Il y a désormais en France une culture officielle, une esthétique certifiée conforme, celle des scènes nationales de théâtre, par exemple, aux mises en scène interchangeables. Elle vise paradoxalement à manifester en tous lieux la liberté d'expression, pour peu que celle-ci ne désigne aucun rapport social réel, n'entraîne aucune conséquence fâcheuse et soit littéralement sans objet. Provocations adolescentes, esthétique « ludico-décadente », citations ironiques ... On s'y ennue ferme, mais on y applaudit fort ! En même temps qu'il dépolitise, l'entretien du culte de la « culture » contribue à domestiquer les classes moyennes cultivées en réaffirmant la frontière qui les sépare des classes populaires. Ainsi du visiteur qui, au milieu des années 1990, pénétrait dans telle Maison de la culture du Nord pour y découvrir une interminable rangée de bidons remplis d'eau alignés contre un mur et surmontés d'une petite photographie indiquant la provenance du liquide. Face à l'« œuvre », trois attitudes fréquentes. Un familier de l'art contemporain disposant des outils culturels adéquats pourra admirer le « dispositif ». Un profane dépossédé de ces ressources se révoltera contre une « supercherie », se dira qu'il peut en faire autant, maudira tous les artistes et éprouvera un sentiment d'infériorité sociale. Entre les deux, le visiteur imprégné de « bonne volonté culturelle » se convaincra qu'il y a là une « démarche », une « intention », quelque chose de supérieur qu'il convient d'apprécier, acquiescement soumis qui signe son appartenance aux classes moyennes cultivées. Pareille imposition n'est pas sans conséquence, surtout en ces moments de crise économique où le basculement des classes moyennes du côté des classes populaires plutôt que vers les dominants représente un enjeu politique important. Le dressage « culturel » sert cette deuxième option. C'est pourquoi un programme réellement de gauche devrait se démarquer du concept de culture pour soutenir celui d'éducation populaire. Les fédérations labellisées « d'éducation populaire » en sont loin. Embrigadées dès le début des années 1980 dans les innombrables dispositifs de traitement social des populations dites « en difficulté », combien d'entre elles administrent, en échange de subventions, des programmes de « mobilité des jeunes », d'« éducation tout au long de la vie », de « défi-jeunes » et autres apprentissages de la flexibilité et de l'esprit d'entreprise, pendant que d'autres, engagées dans la « politique de la ville », œuvrent à l'« insertion » des classes populaires à coups de « développement local », de « développement culturel » et d'« animation socioculturelle ». ⁽¹⁴⁾

14 <http://educpop.com/de-l-educ-pop/6-de-leducation-populaire-a-la-domestication-par-la-l-culture-r>

Luc Carton est un philosophe. Il est, depuis septembre 2005, chargé de mission auprès de la Direction générale de la Culture du Ministère de la Communauté française de Belgique.

Extrait de publication de **Luc CARTON**

: « Pour moi, le point de départ d'une ZEP est de faire éclater le monopole des formes d'excellence proposées par l'école (on sait qu'elles sont scientifiques et littéraires) et d'y faire entrer la seule forme d'excellence qui ne soit pas discriminatoire d'un point de vue social et qui est la forme d'excellence artistique. Elle est la seule aussi qui puisse déstabiliser les schémas fonctionnalistes dans lesquels se sont enlisés les enseignants, qui puisse subvertir aussi l'image négative que l'on a de soi-même. La merveilleuse étude de Roland Barthes sur la photo montre bien qu'on ne peut pas se développer si l'on a déjà une image négative de soi-même.

Pour qu'il y ait une opération photographique, il faut qu'il y ait un positif et celui-ci peut être donné par la médiation artistique qui est alors le point d'enclenchement d'une médiation plus large et peut se prolonger par toute une série d'outils de découverte et d'analyse du monde. (...)

Un certain nombre de hauts fonctionnaires se sont rendu compte qu'à force de désigner les quartiers sensibles, ils finissaient par devenir effectivement très sensibles; ils se sont donc mis à parler de développement urbain pour restituer la dialectique sociale entre le centre qui exclut et la périphérie qui est exclue. (...)

Pierre BOURDIEU était un sociologue et intellectuel critique français. Selon lui :

De génération en génération, les individus ou les groupes d'individus cherchent à maintenir ou à améliorer leur position sociale, Dans notre société, le diplôme est le passeport indispensable à l'obtention d'un emploi. La réussite scolaire des enfants des classes dominantes ne s'explique pas par leur talent (leur don) mais par leur héritage culturel. Chaque participant au jeu social dispose de ressources, largement léguées par les parents. Ces ressources sont assimilables à des CAPITAUX.

CAPITAL CULTUREL : ce sont les connaissances comme la maîtrise de la langue (« le choix du mot juste »). ceci est utilisable principalement à l'école.

CAPITAL ECONOMIQUE : Ce sont l'ensemble des ressources matérielles Ex : la transmission de l'outil de travail.

CAPITAL SOCIAL : C'est l'étendue des relations sociales Ex : « on hérite d'un carnet d'adresse », les clubs fréquentés, les relations.

Les familles transmettent à leurs enfants un capital culturel que l'école va valoriser, car les savoir être et faire de la classe dominante sont aussi ceux exigés à l'école (culture libre, langage, expression orale et écrite, mode de raisonnement ...).

La possession d'une culture extra scolaire est conforme à la culture dominante. ⁽¹⁵⁾

En observant, avec mon regard d'adulte, ces tous jeunes musiciens du secteur des musiques actuelles amplifiées, il est évident que ce capital dont parle BOURDIEU est visible. Étant issue de la culture urbaine en MJC où le matériel est le notre sans vraiment l'être à titre personnel, le fossé m'est apparu flagrant. C'est en allant voir des professeurs de musique dans leur travail que j'ai pu voir des adolescents de treize ans à peine, ayant en possession leur guitare personnelle de la valeur équivalente à deux mois de loyer d'un appartement T2 en location. Ces adolescents connaissaient l'utilisation d'un amplificateur guitare du même prix. La musique est une source d'épanouissement qui a un coût.

15 Document inspiré du thème de l'inégalité des chances en s'appuyant des ouvrages "Les héritiers" et "La reproduction" de Pierre BOURDIEU.

De multiples expériences me font dire que les structures socio-culturelles font appel à des rappers du terrain pour "animer" des ateliers rap en ne se préoccupant que du coût salarial de l'intervenant. Au même titre que les autres musiques du domaine des musiques actuelles amplifiées, les musiques urbaines représente un coût conséquent lorsqu'elles sont envisagées dans leur globalité.

Il est souvent demandé aux rappers de faire l'inventaire de ce dont ils auront besoin pour leur atelier : des feuilles, des stylos, des dictionnaires, un poste acceptant le format mp3 pour les faces b instrumentales. Dans un souci d'économie, anticipé à force d'entendre les structures se défendre de ne plus avoir suffisamment de budget, et pour s'assurer un revenu et parce que le rappeur à peu l'occasion de se faire rémunérer par sa pratique, celui-ci finit par accepter ce type de contrat.

Si l'on est parvenu à régler le sujet du tableau et des stylos Velleda, des microphones SM sm58, des cables xlr, de la table de mixage, de la sono : on se retrouve souvent ensuite avec un problème de planning et d'occupation de la salle équipée adéquatement.

Si l'on propose un mini dispositif mais qui prend en compte la globalité de la pratique réelle de ces musiques (ordinateur conséquent, carte son, pédale à effet, plug in, machine à looper, 2 platines vynile Technics mk 2, sampleur à pad MPC, clavier maître, un téléviseur, un lecteur dvd, un magnétoscope, un enregistreur numérique, etc ...), on est souvent obligé de limiter l'ambition de notre dispositif... et on ne peut réaliser l'objectif de départ.

Pourtant des jeunes praticiens amateurs, à qui ont reproché souvent le prix de leur basket (150 euros tous les 6 mois), ne prennent pas conscience qu'il faut absolument qu'ils se procurent un microphone Shure sm 58 (100 euros, bon rapport qualité prix) s'ils souhaitent réellement faire du chant. Cette histoire de paire de basket prouve que l'acceptation d'un groupe dans la société a plus de valeur (se sentir bien avec les autres) qu'une pratique dont on espère une porte de reconnaissance. Est-il si difficile de comprendre l'importance de posséder son propre matériel pour travailler?

Du fait que les structures d'animation socioculturelles soit équipées, est-ce considéré comme un « gaspillage inutile », d'avoir en possession son propre matériel ? Est-ce que cela nous déresponsabilise sur notre pratique si on le pense ainsi ?

Le sentiment d'avoir trouvé une place dans la société avec les autres et de s'y sentir bien est plus fort que le "moi". Mais pensez-vous que ce soit ces jeunes personnes de 15 ans qui achètent elles-mêmes leur basket au lieu d'un microphone ? Évidemment, ce sont leurs parents, et l'option d'un refus d'acheter un microphone de leur part n'est pas à négliger : « Il faut que mes enfants aient des vêtements neufs et propres pour aller à l'école, sinon que diront les autres parents de notre famille ! ». Encore une question d'image : Qu'est-ce -qu'on représente aux yeux des autres ?

Il faut aussi souvent « gratter une salle » : dans l'histoire de mon parcours personnel, il est effectivement question d'accéder à un lieu dont on croit ne pas avoir droit d'entrée. Jeune, on pensait avoir escroqué la MJC, parce qu'elle nous avait mis à disposition une salle (genre salle de classe) pour y brancher un poste et apprendre par nous-mêmes, comment on écrit un texte. Certains pensaient que ce serait une mode qui nous passerait, un genre d'occupation. Mais lorsqu'on débarqué une dizaine de personnes souhaitant avoir accès à une salle pour faire la même chose quelques mois plus tard, la structure a dû remédier à son manque d'anticipation sur la réelle pratique des jeunes de l'entourage en faisant une médiation, puis de la communication.

A force de se voir fermer des portes dans le quotidien, d'être renseignés sur la difficulté de trouver un logement quand on est de couleur de peau ou en situation précaire, de connaître la difficulté qu'on les plus grands d'avoir accès à l'intérieur des boîtes de nuit, les plus jeunes abordent le caractère institutionnel avec beaucoup d'appréhension.

Le rap défendait ce côté "underground" et marginal dans les années 90, mais n'avait pas les moyens de dépendre de lui-même dans les quartiers populaires. Pourquoi ne sommes-nous pas aller directement dans une école de musique ? Dans notre entourage, les gens qui y étaient inscrits faisaient du piano et de la guitare. Le chant s'apprenait à la maison ... Je me rends compte que c'était encore une représentation de notre part. Il nous a fallu du temps pour comprendre que notre pratique était du chant et pas que de l'écriture.

Je citais plus haut tout ce que nous avait apporté la MJC en matière d'ouverture, parce que la MJC en question s'était posé la bonne question à partir du moment où cette pratique est devenue fédératrice. La MJC s'est d'abord présenté à nous et nous a expliqué en quoi elle pouvait nous être un appui, en créant un poste pour un animateur qui s'était occupé de l'association ACCRORAP avant que l'un de ses membres cré la fameuse compagnie de danse reconnu mondialement (KAFIG). Cette personne en question connaissait donc ce qu'étaient les cultures urbaines. L'animateur Lionel FREDOC, a su fédérer les jeunes du quartier autour de la MJC dans une optique de semi-professionnalisation assumée, du fait qu'il nous proposait des stages de déplacements scéniques avec une compagnie de théâtre "La Commedia Dell Arte", avec restitution ouverte au public par exemple. Les rappeurs mélangés aux habitants portaient des masques de cuir de la Commedia pendant les répétition et lors du spectacle. Les applaudissements du public en fin de spectacle nous encourageaient à nous surpasser et à dépasser la caricature de ce qu'est censé être un rappeur, permettant la ré-affirmation de soi.

La reconnaissance commence par celle de ses proches pour s'élargir dans le mouvement. Tous ces applaudissements reçus lors des échanges inter MJC donnaient envie de devenir professionnel. Le seul exemple de la profession visible était celle proposée par l'industrie du disque à une époque où Internet n'était pas dans tous les foyers. Cela passaient par la rencontre avec l'artiste reconnu et la série de questions que pouvait lui poser l'amateur. L'artiste reconnu, ainsi que les médias de l'époque, nous prévenaient de faire attention, que ce métier laisse une grande part au facteur « chance » et nous orientait toujours aux mêmes endroits si on voulait tenter la nôtre : les structures situées sur Paris. Après de multiples envois de k7 aux maisons de disques de la capitale qui ne prenaient pas le temps de répondre, il fallait trouver une alternative pour tenter de les rencontrer, bref, prendre le train, dormir à l'hôtel et tenter sa chance sans savoir à quelle porte frappé. Bien évidemment, à 16 ans, on n'a pas tous les moyens économiques pour réaliser cette envie de « réaliser », mais il s'avère que cette envie apparaît autour de cet âge là. Il faut aussi attendre l'âge de ces 18 ans pour travailler. Dans cette aventure beaucoup ont négligé leur parcours scolaire en vue de mener une ambition si forte : tenter sa chance et la provoquer.

Il serait hypocrite de ne pas dire qu'une fois sorti du lycée, on s'inscrit à l'université, car le nom est prestigieux. On pense que c'est une suite logique de l'ensemble du parcours scolaire sans y voir la finalité, l'intérêt ou y être préparé si on a été mal orienté. La réflexion de Luc CARTON :

« Pour moi, le point de départ d'une ZEP est de faire éclater le monopole des formes d'excellence proposées par l'école (on sait qu'elles sont scientifiques et littéraires) et d'y faire entrer la seule forme d'excellence qui ne soit pas discriminatoire d'un point de vue social et qui est la forme d'excellence artistique »

On s'imagine un projet de la sorte irréalisable et pourtant il permettrait de rétablir l'équilibre des uns envers les autres. Vivre dans une société...

Un constat du terrain : le difficile accès à la scène

Le début de l'aventure commence en 1996. Je dois remplacer un des anciens membres rappeur, parti en solo pour une raison d'évolution personnelle pendant la préparation de l'album « La galerie des Glaces ». Cet album sortira en 1998 et aura un succès d'estime qui nous aura permis de faire de nombreux concerts, parfois payés, parfois effectués à titre gratuit et qui nous a permis de faire le printemps de Bourges en 2000. Je m'étais installé en centre ville de Lyon entre-temps. A cette période, certains membres du groupe étaient étudiants à la faculté ou surveillant de collège. Moi, je continuais à travailler en tant qu'intérimaire et négligeais mes cours pour aller faire mes concerts. Impossible de terminer mes années de fac à partir du moment où on était en tournée. On donnait parfois des concerts pédagogiques (cours d'écriture de texte avec le jeune public, restitution des ateliers et concert du groupe) dans des lieux de France. Faut-il dire aussi que c'était une époque où le service militaire était obligatoire et qu'il ne faut pas le cacher, certains cherchaient à l'esquiver par le biais d'une inscription à la faculté. En 1996, depuis la suspension du service national par le président de la république Jacques CHIRAC, il m'était possible de prendre le temps de savoir dans quelle filière réel je voulais m'insérer. Il était impossible d'avoir le statut d'étudiant en continuant des études et être « intermittent du spectacle » en même temps, juridiquement. Cette occasion commençait à se présenter. En effet, c'est par le biais de rencontres avec le peu d'artistes d'autres esthétiques que l'on croisait lors des concerts qu'on s'est penché sur la question de l'intermittence.

Devenir intermittent du spectacle n'était en aucun cas le but recherché, mais je voulais être chanteur sur scène, avec tout le plaisir que cela procure. Il me fallait faire un choix à ce moment, vu le nombre de dates qui se multipliaient. En 1998, j'avais 21 ans. L'équipe de France de football était championne du monde, la population était heureuse. Peu de temps après, notre album sortait et se trouvait dans les bacs de disquaires. Nous avons eu un bon accueil de ce projet partout en France. Le fait d'avoir une antenne Skyrock à LYON permettait de rendre visible les différents groupes de la région, les projets fleurissaient (ça n'aura duré qu'un temps court, la station de LYON n'aura pas duré deux ans).

Anecdote personnelle : En 1999, je commets une erreur professionnelle concernant le réseau Skyrock dans le magazine « GROOVE » consacré aux groupes indépendants de province en disant naïvement : « je ne savais pas qu'il fallait raquer (payer) pour passer sur Skyrock ». Pour avoir dit ça, le management, à qui je ne facilitais pas le travail, aurait pu m'en vouloir d'avoir dit cette vérité qui faisait s'écrouler les châteaux de cartes. N'ayant pas pris conscience des enjeux liés à l'industrie du disque, des portes se sont fermées à nous, malgré la considération des médias parisiens nous félicitant d'avoir réussi à placer LYON sur la carte du rap français.

En réalité, ce n'était pas LYON qu'on plaçait sur la carte, mais le nom d'un groupe d'individus musiciens qui pensaient encore en termes de « faire avancer le mouvement ». Pour que cette mission réussisse, il aurait fallu énormément de budget pour produire d'autres artistes et un investissement humain nécessaire pour affronter les moments de désaccord !

En tentant de monter un label à la sortie du premier album, mes amis se sont rendus compte que la tâche s'avérait être plus compliquée que cela ne paraissait! On a décidé de se consacrer, un temps, uniquement au groupe, créant des tensions intestines avec nos amis rappeurs de l'entourage qui attendaient légitimement leur tour.

A force de concerts, je suis devenu intermittent du spectacle en 2001. Sachant que notre premier essai était sorti en 1998, autant dire que l'attente fut longue. Nous avions d'ailleurs annoncé une sortie de deuxième album en 2001 : il sortira finalement en 2003.

Réaliser un deuxième album était plus difficile, car on était moins vierges de références de groupes à la réussite fleurissante et on se devait de suivre la tendance pour pouvoir espérer une reconnaissance à l'échelle nationale pour continuer à tourner. Nos rendez-vous avec les maisons de disque étaient laborieuses, parfois au point de monter sur Paris et de voir le rendez-vous reporté. A cette époque, le mot d'ordre pour créer un tube (un single, un hit, un saucisson), était de composer un titre « dancefloor », soit un titre qui s'adresse à la piste des boîtes de nuit. Autant dire que niveau écriture de texte, nos propos ne volaient pas hauts, et le plus suspect, c'est que la personne chargée de la maison de disque trouvait ces titres légers : « Géniaux !!! ». Cette personne s'imaginait une sortie d'album en 2008.

En pleine période où les médias parlaient de crise du disque et de menace Internet pour les droits des artistes, nous nous sommes vus dans l'impossibilité de signer le contrat pour des raisons d'attente trop longue et surtout de budget. En effet, les séances de studio payés à nos frais pour des morceaux sans identité, les voyages aller et retour incessants de LYON à PARIS commençait à grappiller sur nos économies mises de côté pour la partie promotion de cet album, chose que la maison de disque faisait semblant de prendre en considération.

Je commençais à donner des cours de rap dans une maison de quartier, avec les moyens du bord, et en partenariat avec une école de musique. Je me souviens avoir cru devoir "m' auto-censurer" sur l'écriture du deuxième album, je me sentais sur une mission d'éducation délicate et je commençais à intellectualiser mes méthodes d'écriture afin d'enseigner. J'étais déstabilisé. Je m' auto-censurais en n'arrétant pas de penser à mes élèves, qui seraient les premiers à écouter le disque. Comment apprendre à être « le » responsable d'un groupe dans ce cas de figure ? Comment apprendre à l'enseignant ou à l'animateur de bien vivre l'expérience psychologiquement ? Cela ne passerait que par la formation. Dans nos pratiques en musiques urbaines, il paraissait inconcevable de se former, parce que cela n'existait que depuis peu.

Malgré le fait d'avoir un disque en rayon, les organisateurs de spectacle préféraient soit les artistes diffusés en radio et signés en majors qui assuraient plus de part d'entrée donc de retour d'argent, soit les rappeurs de la tendance "rap electro", un genre de rap plutôt chic et léger avec cet esprit punk, mais surtout indépendant, qu'il nous arrive d'appeler rap « Fashion » dans le milieu du rap classique ou rap "Blanc", informellement, sans souci d'appellation, car ces groupes comprennent en leur sein aussi bien des artistes de couleurs de peau blanche que des gens de couleurs. Je pense qu'il est appelé « rap blanc » du fait que cette musique attire essentiellement un public de personnes de couleurs de peau blanche, fan de mode et de sports de glisse. Le groupe de référence de cette tendance est un groupe de rap de la première heure : Les Beastie Boys.

La manière d'avoir su retranscrire l'esprit de l'aspect « fun » du début du HIP HOP sans complexe et d'avoir su créer un style vestimentaire à l'antipode du HIP HOP qui se faisait, donne l'impression d'une « autre tribu dans la tribu » et rappelle cette période de 1994 à 1996 où les sports extrêmes et les cultures urbaines étaient liées par le biais du Street-wear. Le public « rap fm » n'étant plus fidèle à l'esprit originel du HIP HOP, peu ont pris connaissance de cette niche qui est, à mes yeux, celle où il y a une réelle prise de risque artistique, créative, mais qui se retrouve isolée et en même temps se retrouve mieux lotie que le rap dit de quartier. Le fait de définir une pratique, par la couleur de peau est peu courant en France, preuve que le langage s'« américanise ». Même s'il paraît absurde de parler de rap « noir »...

Fait culturel de la programmation de ces groupes sans doute, on compte peu de présence de personnes de couleur du côté des programmeurs : de ce fait, ces derniers se sentent plus proches de ce qui est raconté dans les textes légers de rap FASHION et comprennent le travail de recherche sonore.

Les artistes rap de province, non signés en majors, avaient encore un succès d'estime emmené par des magazines qui trouvaient que : tout était "génial". Mais ils effectuaient moins de vente de disque du fait qu'ils pouvaient le trouver téléchargeable gratuitement et illégalement sur Internet. Ils se livraient à moins de concert, donc perdaient leur droit à l'intermittence. Les textes devenaient de moins en moins fun car une tension sociale se faisait déjà sentir, la société était en train de s'évoluer dans un sens moins humanisant. Les bruits de couloirs disaient que les programmeurs de salles de spectacles avaient moins de subventions pour mener les mêmes actions que par le passé, qu'il leur fallait trancher et faire un choix de survie.

Un membre d'une équipe de programmation d'une salle de musiques actuelles de la région BOURGOGNE m'avouait, en 2008, que les membres de son équipe n'aimaient pas forcément le "rap" et qu'il faisait en sorte de programmer ce qu'ils aimaient avant toute chose, même dans ce style.

Les recherches de Sébastien Rozé dans son mémoire de Master 2 Professionnel Direction d'équipements et de projets dans le secteur des musiques actuelles en 2008 intitulé : « Comment s'effectuent les choix de programmation artistique dans les SMAC à l'heure de l'industrialisation croissante du spectacle vivant ? » nous éclaire sur le sujet dans son chapitre : « Un appauvrissement de la diversité esthétique ? ».

« En offrant aux maisons de disque la possibilité d'une diffusion extrêmement développée en termes de maillage du territoire, le réseau des SMAC offre par exemple une possibilité de campagne de promotion idéale, parfois couplée au traditionnel circuit des show case mis en place par les grandes firmes de distribution.

De nombreuses tournées d'artistes issus de la « variété » au sens large, ont trouvé leur place dans les programmations SMAC (scènes des musiques actuelles amplifiées) comme par exemple Christophe Maé, Vitaa, Diam's, Vanessa Paradis, Superbus...

L'ensemble de ces nouvelles données montre bien que le rapprochement entre lieux de diffusion issus d'un militantisme alternatif et intérêt des industries musicales traditionnelles est en place.

De même, la fragilité financière, parfois structurelle, des salles de concerts couplée avec une augmentation sensible des cachets d'artistes ont pour conséquence de diminuer les prises de risques (...)

Les différentes études Tour de France de la Fédurok (1999-2000 et 2002-2003) ont montré une prééminence du rock (incluant la pop, le blues, le métal, et le hardcore) qui représentait environ 1/3 des programmations dans les Scènes de musiques actuelles.

« L'analyse des programmations met en évidence que le rock et la pop restent les genres dominants, sinon exclusifs de la programmation »

Cependant ce ratio représente une moyenne au niveau national et ne prend donc pas en compte les spécificités de programmation de chaque lieu : en effet, chaque programmateur donne une couleur spécifique (...)

En se référant aux analyses des différents « Tour de France » Fédurok, il existe des esthétiques musicales moins représentées dans les SMAC comme le hip-hop & le jazz. En effet, le rap représente sur une saison de diffusion 4% de la programmation, le jazz 6,5%

« Le rap, pourtant l'un des genres musicaux les plus populaires, est le moins programmé.

L'accueil de ce type de musique peut poser des problèmes de sécurité selon les responsables des lieux. Quoi qu'il en soit, on ne peut que constater l'absence de ces musiques et donc des personnes et des réseaux affiliés à ces musiques. Selon certains acteurs, les SMAC, à quelques exceptions près, se seraient coupées de certaines populations des banlieues.»

Cette réflexion issue du rapport Berthod-Weber, même si elle est caricaturale, pose la question de la diffusion du rap dans les scènes de musiques actuelles. Même si l'organisation d'un concert de rap « hardcore » ou « gangsta » (Seyfu, Booba, LIM, Médine...) peut poser des problèmes en terme de sécurité (ce qui rappelle les problématiques du hard rock ou du punk dans les décennies 70 et 80), on peut affirmer que la diminution des concerts de rap français est également dû à l'évolution du mouvement hip-hop lui-même. En effet, après avoir connu un « âge d'or » entre 1995 et 2000 propulsant le rap français au 2nd rang du hip-hop mondial, on ne peut pas nier qu'une grande partie du rap français ait évolué vers un rap soit ultra commercial ou se calquant sur le « bling bling » à l'américaine ».

Aussi, le chanteur, mis en devant de scène et étant placé dans le rôle de « vedette » au même titre qu'Elvis PRESLEY dans les années 50, que Johnny HALLYDAY dans les années 60, n'a qu'un seul projet à défendre, celui du nom de sa personne. De nos jours l'artiste « vedette » aura plus de difficultés s'il n'est pas encadré par les règles de la maison disques pour effectuer les 43 cachets à fournir en 10 mois et demi en tant qu'intermittent du spectacle. Il est plus aisé pour un instrumentiste d'avoir un projet personnel et de jouer en plus avec d'autres groupes où il n'est plus porteur de projet et ainsi assurer le quota.

Les élèves que j' avais sous ma responsabilité à cette période ne connaissaient pas ce qu'était le régime de l'intermittence du spectacle, et rêvaient de devenir artiste de scène et être rémunérés pour faire évoluer l'association qu'ils venaient de créer. Ils connaissaient la SACEM, du fait que les artistes vedettes qu'ils aimaient écouter utilisaient le mot de cette société de protection de droit d'auteur dans leurs textes.

Une notion de plaisir devenu inexistante ?

Du fait que la musique urbaine ne soit plus un exemple d'ascension sociale pour les personnes issues des quartiers populaires, lié au fait de la crise du disque et de la démocratisation des lecteurs mp3 et du format mp3, les praticiens qui n'avaient que pour seul objectif de "réussir" se sont vus se retirer eux-mêmes de la pratique. Peut-être du fait qu'ils s'y étaient insérés pour des raisons de reconnaissance simple et rapide sans avoir eu les moyens de percevoir tout l'ensemble du travail qu'il y avait à fournir. Une mauvaise raison ? Pas si mauvaise que ça, car la musique a un coût. On y investit parfois plus d'argent qu'on en touche. Il faut y être préparé et ressentir ce besoin vital de pratiquer de la musique.

L'imagerie du rappeur affichant signes extérieurs de richesse et de réussite, se vantant d'excessives ventes de disques (stratégie commerciale pour faire croire que tout va pour le mieux) ne fonctionne plus, car elle est désormais faussée par la curiosité du public qui cherche à connaître la réalité par les enquêtes sondages de ventes du marché du disque sur internet.

L'article du rappeur grenoblois Jeff Le NERF dans le magazine HIP HOP nous fait nous poser la question : prend-on du plaisir à faire de la musique lorsqu'on est sous contrat ? La liberté artistique, est-ce simplement prendre du plaisir ? Pourquoi est-il suspicieux de considérer la musique « rap » comme un métier ?

par Arnaud BARBÉ :

« L'histoire de JEFF LE NERF n'a rien d'inédit : c'est celle d'un artiste qui, fort d'une signature en maison de disques, pensait se faire une place au soleil, mais qui au lieu de quoi, se dessèche dans l'ombre. « J'ai été un peu rêveur », admet aujourd'hui le Grenoblois, auteur en 2007 de son premier effort, « tout ce que j'ai ». Un disque grave et honnête qui ne rencontre toutefois pas l'accueil attendu par son auteur. Encore moins par le label. Il dit : « les ventes de la première semaine n'ont pas été à la hauteur de nos ambitions, du coup mon label m'a un peu abandonné ». Déçu et énervé, le MC se mure alors dans un silence glacial. « Je l'ai mal pris, j'étais dégoûté de l'industrie du disque, j'ai donc boudé dans mon coin », s'étrangle-t-il de l'autre côté du téléphone. Le rappeur tire alors un trait sur un nouvel opus et n'enregistre des morceaux que pour le plaisir de rapper. Pour l'hygiène, comme d'autres avalent des kilomètres de bitume. Sa retraite dure dix mois au terme desquels ses obligations contractuelles le rattrapent. (...) Il accouche du sophomore « ennemis d'état » sereinement, débarrassé de ses illusions juvéniles : « J'ai fait l'erreur de croire que le rap pouvait être un métier, aujourd'hui j'ai les pieds sur terre, je n'attends rien de cette musique. » Il est maintenant habité par la seule volonté de « prendre du plaisir ». Le NERF est toujours à vif ».⁽¹⁶⁾

Comme quoi l'enseignement ou la transmission des savoirs faire de ces musiques est loin d'être pris en considération par les acteurs professionnels du terrain comme étant un métier possible...

Le tremplin, sorte de compétition comme solution d'accès à la scène, éloignant encore plus le praticien amateur du monde professionnel

Il s'avère que, depuis peu de temps, les groupes de musiques urbaines ont l'occasion d'être visibles du grand public au-delà du seul cadre des tremplins "musiques urbaines". Les organisateurs de spectacles se déchargent de l'aspect professionnalisant en soutenant que ce n'est pas leur rôle. Ils ne prennent pas en compte une part rémunératrice concernant les prestations des participants. Le fait est que les quart de finalistes, demi finalistes, et finalistes ont l'occasion d'être visibles dans le cadre d'une première partie d'une tête d'affiche, et cela semble être le moteur de cette organisation, vu le manque de spectacles amateurs proposés dans l'agglomération lyonnaise par exemple.

Il serait pourtant judicieux de profiter de ce genre de manifestations pour offrir "leur" première rémunération à ces artistes afin de faire comprendre que la musique est un métier. On pourrait ainsi inviter des personnes travaillant à la SACEM, au Pôle Emploi du spectacle et d'autres organismes pour aider à remplir les formalités et mettre la puce à l'oreille aux futurs artistes. C'est ce genre de démarche qui fait changer la réalité du terrain et rend responsable le rémunéré. Malheureusement, le fait de voir d'anciens professionnels, accepter ces tremplins en vue de "ré-être" visible rend crédible ces organisations et font que cet éloignement de la « situation de l'artiste sur scène rémunéré » est accepté et se banalise.

Bien qu'à l'origine du HIP HOP l'esprit de compétition fût présent, il est insupportable de le voir réduit à cet aspect là uniquement. L'esprit d'émulation bon enfant du début a disparu (il correspondait aussi à une époque et à un système économique différent), et les valeurs de la ZULU NATION se sont réduites à quelques personnes. Il est probable que des groupes ayant été visibles sur une partie du tremplin deviennent rapidement invisibles, créant jalousie et frustration envers ceux qui réussissent et font carrière.

Bien que dans la pratique de la danse HIP HOP la culture du battle a persisté, les danseurs au même titre que les instrumentistes, ont plus de facilité à se voir intégrer dans des troupes de danses reconnues et à en vivre. Le problème de la danse HIP HOP est qu'on se retrouve à la retraite non rémunérée très tôt, quand le corps ne répond plus d'excessifs efforts physiques. Le problème du rap, c'est qu'il est une expression d'ordre orale "protégée" par le parapluie de la liberté d'expression et qu'il dénonce les problèmes de la société : cette expression ne peut attirer la sympathie des classes dominantes, souvent pointées du doigt.

Le fait qu'il n'y ait pas de parcours unique en vue de se professionnaliser et que très peu de ces praticiens amateurs se sentent concernés par les diplômes de musique car ils n'en connaissent pas les aboutissants, font qu'ils ne peuvent que "croire pouvoir devenir" mais sont rattrapé par le quotidien et la réalité de la vie, et arrêtent leur pratique.

Dans le monde du football, les jeunes praticiens apprennent très tôt le mode de sélection dans leur club et ont connaissance des dates de détection de joueurs dans la région, car tout adhérent à un club y est convié. Il est facile pour ces jeunes gens de s'imaginer un plan de carrière du genre : sport étude, centre de formation, et quand la chance d'être en pleine bonne santé le permet, joueur en club professionnel, s'ils sont repérés.

Il est problématique qu'une pratique de musique soit calquée sur le mode compétitif du sport . La valeur principale de la pratique en est extirpée. Le fait que le football en salle soit la pratique pour laquelle des adhérents à une structure socioculturelle soient capables de s'investir et de s'organiser en prenant contact avec d'autres structures en dit long sur les aspirations des jeunes issus des quartiers populaires. Ils ne s'imaginent plus finir rappers.

Aujourd'hui, s'ils veulent faire cette pratique dans la globalité. Il leur est possible de se procurer des logiciels de musique assistée par ordinateur et de créer leur propre home studio. Ils en apprendront ainsi les usages chez eux, de manière isolée et partageront leur création par le biais d'internet, en espérant qu'un sélectionneur les découvriront et qu'ils pourront accéder à la scène. Malheureusement, il n'existe pas de sélectionneur en musique, ni de personnes chargées de repérer tous les talents sur le terrain de l'amateurisme. C'est le « buzz » créé (le bruit fait autour de quelqu'un ou d'une musique) qui attire les directeurs artistiques et les programmeurs. L'amateur n'a que le choix d'aller en direction du professionnel et de compter sur le facteur chance.

Mais une lueur d'espoir apparaît. Des structures tentent de prendre en compte toute la globalité des cultures urbaines en faisant se rencontrer d'autres cultures artistiques par le biais de rencontres et résidences comme cela se passe à Vénissieux par exemple, où les structures écoles de musique, associations d'artistes, MJC etc ... travaillent en commun et permettent aux praticiens de connaître le rôle de chaque infrastructure par rapport à leur projets et surtout, de rencontrer d'autres musiciens, permettant de toucher du doigt l'aspect professionnel et professionnalisant de la musique.

Le CRA-P, qui milite depuis longtemps pour la reconnaissance des pratiques des musiques électroniques et urbaines, a signé une convention avec l'Ecole Nationale de musique de Villeurbanne, le CEFEDM et le CFMI, afin qu'il existe des U-V partagées en Musiques Actuelles Amplifiées permettant le délivrance de diplômes par les partenaires cités habilités à le faire.

Le CRA-P et le conservatoire de Lyon coopèrent aussi et sont en convention signée sur la mise en place de projets pédagogique afin de permettre la pratique par une sensibilisation à la musique assistée par ordinateur et aux pédales à effet à un très jeune public encore indécis sur sa pratique (de 5 à 11 ans).

III ème partie Envisager un futur de ces musiques

Dans mon travail dans l'enseignement de ces musiques, j'ai été confronté à des imprévus :

- Des absences non excusées faisant poser la question des attentes des élèves amateurs dans cette pratique. Est-ce une mauvaise habitude à laquelle ils ont été habitué dans la pratique de ces musiques antérieurement ?
- Des plannings modifiés en cours d'années, du fait que les élèves à l'âge de 18 ans se trouvent dans la situation de trouver un travail en vue de se faire rémunérer.
- Des parents de moins en moins visibles et accessibles lorsque leurs enfants praticiens sont adolescents.
- Des parents ne souhaitant pas que leurs enfants pratiquent des musiques urbaines, sous prétexte de l'image négative qu'elles véhiculent.
- Des élèves n'ayant pas de budget suffisant pour acheter du matériel du fait de leur jeune âge ou du fait que les parents ont des grosses difficultés d'argent.
- Des élèves ne souhaitant aborder qu'un seul aspect des musiques urbaines.
- Des élèves n'y voyant qu'une porte amenant à la réussite.

Un rendez-vous manqué avec les institutions et les parents de praticiens

- Dans l'inconscient des personnes n'ayant pas un entourage de musicien, une école de musique est une école où on apprend le solfège, la guitare, le piano et la musique classique. Il y a un net manque d'information concernant les pratiques et l'enseignement des musiques urbaines. (Pourtant ce qui relève de l'oralité n'a jamais effrayé les parents, c'est le côté vulgaire médiatisé qui les effraient).
- La visibilité des musiques urbaines, ultra présentes dans les médias cœurs de cible "15 à 25 ans", fait qu'on n'y voit souvent que la finalité du vedettariat.
- La non mise en valeur des pratiques autour des musiques telle que le métier de l'ingénierie du son, régisseur son et lumière, costumier, décorateur, réalisateur de vidéo clip, l'enseignement aussi etc ...
- Les émissions de télé crochet comme ultime source de référence de pratique musicale dans les foyers équipé de téléviseurs.

Du fait de l'image négative des musiques urbaines véhiculée par les médias, et la manière dont les rappeurs pensent devoir jouer un rôle en ce sens, les parents voyent la profession de musicien d'un mauvais œil au départ. Ils ne s'imaginent pas d'avenir professionnel possible pour leurs enfants dans ce domaine. Ce n'est qu'une fois découragés, qu'ils laissent s'épanouir leur enfant dans une pratique.

Ce n'est qu'après un retour de reconnaissance de l'investissement de leur enfant et d'un retour de reconnaissance (disque, article de journal, rémunération) qu'ils commencent à l'accepter et se sentent soulagés.

Seuls des parents avertis pourraient comprendre la prise en compte de la notion de plaisir et de travail que demande l'apprentissage de la musique. Ces derniers seraient dans la capacité de comprendre tous les dispositifs mis en place dans la création « son » et « lumière » d'un spectacle. Que leurs enfants deviennent professionnels est un bonus. Mais ils sauront que cette profession est large et comprend aussi bien la pratique sur scène que l'enseignement.

Le mythe du vedettariat brisé par internet

Les différents lecteurs mp3 et le téléchargement illégal permettent de nous poser la question : qu'est-ce qui est le plus important : être écouté ou être acheté ? En d'autres termes, être une proposition artistique ou un produit du commerce ?

Internet a permis au public de prendre des décisions libres et de ne plus être uniquement orienté par les détenteurs de la loi du marché.

Ainsi un groupe amateur peut se rendre visible par l'apprentissage des outils de communication informatique. Un groupe qui inonde de publicité les réseaux sociaux se verra plutôt non désiré, à l'inverse du schéma habituel où plus on est visible, plus on est vendable. C'est une sorte de respect de l'environnement interactif de l'autre. Il s'agit de ne pas être considéré comme un SPAM (publicité indésirable sur la toile Internet). Du fait de l'ouverture culturelle proposée, les consommateurs de musique ont le choix d'écouter entièrement une musique avant de se la procurer au format physique ou numérique. Cela nous change des 30 secondes proposées sur les bornes des disquaires, non convaincants pour se faire un avis ! ...

C'est pendant la réalisation de ce mémoire que je me suis inscrit sur le réseau communautaire, aussi appelé réseau social "FACEBOOK". Je n'y suis resté qu'une semaine et pourtant j'ai pu voir la nouvelle aspiration qu'ont les personnes à communiquer virtuellement puis de se retrouver dans des lieux.

Un exemple : un DJ fait la publicité d'une soirée où il va mixer; étant inscrit, j'ai pu me balader sur la page d'autres personnes inscrites et m'apercevoir les choses qu'elles apprécient dans la vie, et voir si elles pensent participer à la soirée. Je me suis rendu par ce biais à ladite soirée et ai pu rencontrer et discuter oralement avec des personnes que je ne voyais qu'en avatar. J'ai pu retrouver les anciens membres du mouvement, ne pratiquant plus de musique et de danse pour la plupart, et me rendre compte qu'ils étaient toujours animés par cette culture HIP HOP et ces CULTURES URBAINES, et qu'ils trouvaient leur compte dans ces lieux de retrouvailles pour adulte. Ce côté "pochette surprise" de ce monde interactif nous éloigne de la réalité telle qu'elle est dans un premier temps. Il a fallu que j'accepte cette évolution technologique par l'inscription sur ce site pour me rendre compte d'une utilité "commune" de l'usage de cet outil et me rendre compte aussi de l'importance de toutes les formes de communication à exploiter dans notre société.

Il faudrait pouvoir s'en inspirer dans les mondes qui nous concernent que sont l'enseignement dans les écoles de musique, les écoles associatives, les associations diverses, les bibliothèques, les salles de concert, la programmation de spectacle, l'organisation de spectacle, les MJC, les centres sociaux, les maisons de quartier, les fabricants et réparateurs d'instruments de musique, les vendeurs d'instruments de musique, les disquaires etc ... cela permettrait de rendre de manière moins discriminante le service qu'on se doit de rendre à la population par l'interactivité. Interactivité physique, interactivité sur le terrain, interactivité visible, interactivité envers tous, qu'ils soient considérés : et visibles, ou « invisibles ». Travailler ensemble sur des projets, en prenant en compte la réalité des praticiens, en leur faisant rencontrer les autres pratiques, en respectant l'intégrité de l'autre, mais permettre de « partager ».

Je me rends compte aussi de cette difficulté qu'ont les praticiens des musiques classiques de donner des concerts, une fois sortis des écoles de musique : on pourrait imaginer des combinaisons où le public pourrait applaudir à la fin d'une oeuvre jouée instrumentalement et, pourquoi pas, travailler sur la combinaison avec des élèves sortis de l'école de musique en musique électronique, pour permettre que cela se fasse car il est dans la tradition de l'un mais pas de l'autre de se faire applaudir.

Aborder la notion de métissage par la technique du « sampling »

Le sample consiste à extraire une cellule musicale d'un support et à l'utiliser en l'insérant dans une création. Le concepteur peut utiliser plusieurs samples dans la même composition. En musiques urbaines, vu dans le sens global de la pratique, cette méthode permet de se nourrir de disques d'esthétiques différentes et de récupérer la partie qui semble être adaptée à une tourne HIP HOP. Pédagogiquement, il ne faut pas oublier d'apprendre à ces élèves la lecture d'une pochette de disque pour situer la période, le lieu, les instruments utilisés. En mettant en place un dispositif de mise à disposition de disques de différentes esthétiques (musique traditionnelle, classique, jazz etc ...) on tenterait alors de les utiliser toutes dans une même composition : chacun expliquerait, lors de la réalisation, la manière dont ils ont procédé avec les œuvres intégrées. C'est un travail sur la globalité et sur l'ouverture aux autres et aux musiques des peuples du monde qui se crée là. Ce qui représente un travail sur les compétences générales de la culture...

Les musiques urbaines en école de musique, est-ce possible ?

Le dernier vidéo clip de l'artiste rap « LA FOUINE », intitulé « Papa », rend un hommage à son père. Les dernières images de cette vidéo montre un plan du conservatoire où l'artiste avec ses frères et soeurs ont appris la musique. L'artiste, dans sa présentation biographique et dans les différentes interviews, insiste sur son parcours au conservatoire. Je pense que l'artiste accentue ce moment de sa vie pour qu'on puisse le considérer comme un « vrai » artiste et qu'on puisse considérer le rap comme une « vraie » musique. Il faut que les représentations sur cette musique puissent changer.

L'aspect sélectif et exclusif du vedettariat n'est pas une réussite en matière d'équilibre de vie des jeunes et d'exemples concrets pour la population amatrice de musique. C'est ce qui me pousse à penser au pari de réunir les citoyens : Mais ce pari ne peut être mené que sous couverture de l'école de musique, en lien avec le tissu associatif et les institutions du spectacle et de la politique.

De même que l'aspect marginal des débuts du HIP HOP s'est vu remplacé par l'économie du disque en terme de ventes, je pense qu'il est indispensable qu'elles soit aujourd'hui pratiquées en lien avec des élèves des écoles de musique (qu'elles soient associatives ou nationales), en engageant des personnes compétentes en termes d'enseignement de la globalité de cette pratique. Ce « professionnel » là est indispensable. C'est aussi le rôle d'un établissement public, devant remplir une mission d'intérêt général. Au même titre que les autres musiques, les musiques urbaines doivent avoir un cursus diplômant, non pas pour le seul geste symbolique de reconnaître ces pratiques, mais pour l'intérêt de qualité de vie commune dans une société commune car il faut donner l'exemple de lutte contre l'exclusivité et l'exclusion sociale.

A partir du moment où les différents instruments de lutherie moderne sont pris en compte dans leur globalité, il est possible d'enseigner ces musiques avec toute la qualité que cela demande.

Ne pas la réserver exclusivement à une population, permettre cette pratique à d'autres, non initiés.

Il faut permettre aux musiciens l'usage d'autres instruments en les mettant à disposition pour la création de musique assistée par ordinateur.

Et en faisant en sorte de pouvoir les pratiquer dès le plus jeune âge.

Il ne faut pas pas enfermer ces enseignants et ces élèves dans les coins reculés de l' Ecole de Musique mais permettre le « déplacement » de tous dans les différentes structures tant à l'école que dans le territoire.

Surtout, il faut permettre la rencontre des différentes esthétiques et le métissage des pratiques.

Il faut aussi enfin, permettre la rencontre des différentes structures et des divers partenaires artistiques, afin de permettre la présentation de leurs activités face à des praticiens divers.

L'école de musique peut réunir ces divers « publics » : et elle doit le faire.

Mais elle ne peut agir seule.

Les musiques urbaines appartenant au champ des musiques actuelles amplifiées, on ne peut éluder le fait qu'elles se pratiquent essentiellement sur scène. Comme le dit Maël Salètes de la promotion 2008-2010 du CEFEDM dans son mémoire : « Sur quels principes fonder l'enseignement des Musiques Actuelles Amplifiées et comment lui associer les valeurs des scènes indépendantes ? Redonner du sens à l'institutionnalisation du secteur des M.A.A. » :

« De notre propre expérience, plutôt réduite, des moments musicaux de rencontre avec un public dans les conservatoires, nous ne pouvons que constater à quel point ils nous semblent éloignés de l'idée que nous nous faisons d'un lieu de vie culturelle. Que de réels efforts soient engagés ou non, ces moments peinent à se dégager de la forme austère de l'audition scolaire.

Dans une évaluation élaborée avec l'apprenant, reposant sur des critères négociés avec l'enseignant, la présentation publique d'un projet d'élève évite le stress dû à la sensation d'être jugé par des « sages » à l'expérience inaccessible, et peut se concentrer plus sereinement sur les questions du rapport au public.

Ce moment devient d'autant plus un « vrai » concert si son organisation globale fait partie de la formation de l'élève : ordre de passage, liste du matériel nécessaire, organisation des balances et changements de plateaux, communication, accueil du public, etc. Il nous semble aussi indispensable dans la construction de ce savoir d'aller voir des concerts. Actuellement, le marché du spectacle vivant se porte bien du côté des « gros » spectacles (jauges de plus 1000 spectateurs, billets souvent supérieurs à 30 euros), alors que le réseau des petits lieux et des salles moyennes est en réelle difficulté. Il y a une raison peu analysée qui réside dans le fait que de plus en plus de spectateurs potentiels jouent de la musique, et ont plus envie de faire des concerts que d'aller en voir. Cette évolution est certes positive pour la place qu'occupe la musique dans la société, il n'en reste pas moins que l'immense richesse musicale d'un grand nombre d'artistes ne peut se découvrir que sur les scènes de lieux intermédiaires, puisqu'elle est invisible dans les médias de masse. Cette richesse étant à notre sens un moteur d'apprentissage, il convient d'accorder toute sa place à l'éducation au concert dans l'enseignement. Au niveau local, cela nécessite de solides partenariats entre les écoles de musique et les lieux de diffusion ».

Exemple de pistes pédagogiques rendant cela possible :

- Métissage musicalement échantillonné.

Aborder la notion de métissage par l'utilisation de sample de musiques aux esthétiques différentes afin de construire une composition musiques actuelles amplifiées et servir de cours de culture par la même occasion.

- Arrangement imprévisible.

Étienne DUBOIS, enseignant de clarinette et étudiant de ma promotion a mis en place un projet pédagogique avec des élèves "musiques urbaines" du CRA-P. En faisant en sorte qu'ils utilisent uniquement des samples des instruments de l'orchestre classique et en se devant de composer dans l'esprit HIP HOP. En plus du dispositif de création musicale, il a donné une consigne d'écriture de texte, les élèves devaient utiliser des mots du champ lexical de la musique classique et rapper leurs textes sur l'instrument de l'autre. La prise en compte de leur « solfège spécifique » n'a pas été dénaturé.

- interprétation improbable.

Reprise d'une composition complexe en utilisant des techniques de musique de bouches et de beat box. Exemple d'une sonate à reproduire. Travail sur la définition d'une sonate, travail sur les structures, mouvements, les temps, les comptes de mesure, l'harmonie.

- Orchestre aléatoire.

Pratique de musique d'ensemble avec les différentes esthétiques (traditionnelle, jazz, classique etc...), création d'un morceau dans l'esprit de (telle personne) Travail sur les caractéristiques principaux à dégager d'une musique, l'écoute, la prise en compte du silence, improvisation ...

- Echange entre professeurs.

Permettant à un enseignant « invité » de faire travailler les élèves dans une discipline autre. En prenant en compte la pratique principale.

CONCLUSION

La volonté du HIP HOP se situe plus dans un esprit d'ouverture que d'enfermement. Depuis la ZULU NATION, il n'a pas cessé d'évoluer. Le mouvement HIP HOP se méfiait des institutions, mais il ne pouvait se passer de liens et d'échanges avec les praticiens des autres musiques, faisant croire qu'il souhaitait resté enfermé dans son propre GHETTO. Imaginer les cultures urbaines à l'intérieur d'une école de musique n'a rien de culotté. Elle demande juste un effort des deux côtés. L'un de compréhension, l'autre de se faire comprendre. Qui est l'un ? Qui est l'autre ?

Derrière les contenus de projet d'école devraient se dégager des valeurs fortes de savoirs et de vivre ensemble dans la société. Et cela passe par le dialogue.

Percevoir les différentes étapes en vue de se professionnaliser et les enjeux d'un parcours diplômant en musique semblent être un pléonasme, car l'un ne va pas sans l'autre. Il s'avère qu'il n'existe pas de charte ou de démarche à suivre en vue de devenir artiste de scène. Cela demeure une démarche personnelle de l'amateur pour se créer son chemin, et ceci dans tous les styles musicaux. S'il n'existe pas d'étapes repérables et si les enjeux ne sont pas visibles, la démarche autonome de l'amateur peut devenir laborieuse, au point de créer chez lui une frustration, ne permettant plus une prise en considération de la musique dans son ensemble comme étant source d'épanouissement et de plaisir, mais juste comme une porte de sortie vers une ascension sociale. Il faudrait avoir toutes les cartes en mains pour qu'il ait un réel choix personnel à faire, mais un choix de vie (dans le sens de choisir la vie qu'on veut mener). Une sorte de plan de carrière simple. L'isolement parfois délibéré des musiques urbaines envers l'institution arrange bien l'institution, qui peut se donner l'excuse de ne pas être sollicitée par les personnes concernées.

Les musiques urbaines sont souvent connotées par des termes négatifs: quartiers difficiles, défavorisés, sensibles, jeune en voie de réinsertion, intégration, exclusion, France d'en bas, France Black-Blanc-Beur et tant d'autres termes néfastes. Il est un combat impalpable mené au quotidien pour être reconnu et visible. Le semblant de facilité de devenir une vedette est la seule offre proposée, car peu d'émission de télévision montrent des exemples de réussite, hormis dans les domaines sportifs. Le fantasme devient une assise « sociale » sur laquelle des structures d'animation culturelles s'accrochent, ne permettant pas à l'amateur de se saisir des besoins en terme qualitatif de la pratique artistique, et en terme de réelle porte de sortie. Une sorte de partie de poker : on gagne ou on perd. Nos vies ne sont pas à évaluer sur des coups de poker. Il est navrant de penser qu'il y a des citoyens pour lesquels on croit que tout est dû. Il est aussi insupportable de se croire excusable, du fait qu'on soit considéré comme étant exclu ou en quête d'identité. On ne veut plus avoir l'excuse d'être d'origine différente. On ne veut plus avoir d'excuse sous prétexte de vivre dans un grand ensemble d'un quartier populaire. Il est malheureux de reconnaître que pour ne plus être excusable, qu'il faille que l'histoire, douloureuse pour certains citoyens de la population, soit reconnue telle qu'elle est. Il n'est nullement question de se « repentir » l'un envers l'autre, mais il faut instaurer une prise de conscience et une compréhension de l'histoire commune.

En tant que futur enseignant, je trouve irrespectueux le fait que des élèves, sous prétexte qu'ils soient en musiques urbaines ou musiques actuelles amplifiées, se permettent de ne pas prévenir d'une absence. En observant les classes de musiques à l'intérieur des écoles de musique, j'ai pu constater que les élèves étaient polis. C'est à partir de cette politesse là, ce respect envers le caractère humain, qu'on arrivera à faire en sorte de responsabiliser le citoyen de demain, en lui ouvrant une de ces portes, pas en lui trouvant des excuses. Mon expérience effectuée dans des structures d'animation culturelle situées dans un quartier populaire m'a permis de me rendre compte d'un état de fait : les projets proposés ne viennent pas forcément de l'initiative des participants. Donc ces derniers peuvent se désengager quand bon leur semble, et rien ne leur semble être grave.

De cette impolitesse non palpable, comment envisager une manière de savoir et vivre ensemble si on considère une partie de la population comme étant excusable ? Ne sommes-nous pas en train de lui laisser la tête sous l'eau de manière à ce qu'elle ne se rende pas compte de la réalité ?

L'héritage culturel décrit par BOURDIEU est ce qu'il est. On se doit donc d'avoir une prise de conscience et une compréhension dans le sens de l'acceptation de l'un et de l'autre et de garder cette curiosité en alerte afin de permettre l'échange encore possible dans le domaine de la musique. Permettre une visibilité du terrain par la rencontre des acteurs et laisser le choix aux citoyens de choisir une voie, qu'elle soit celle du vedettariat ou celle du plaisir par la médiation et la discussion démocratique ouverte à tous. Il faut permettre de connaître toutes les infrastructures par la présentation (leurs initiales sont souvent complexes, on a tendance à toutes les confondre). Il faut aussi trouver le moyen de communication le plus approprié et pouvoir juger de la qualité de cette dernière lors de bilans. Pourquoi n'arrive-t-on pas à contacter et inviter les acteurs des musiques urbaines par exemple ? Il est temps de se poser les bonnes questions.

Ainsi, il serait souhaitable de ne pas mettre des personnes dans des « niches ». Il faudrait arrêter d'imaginer les praticiens des musiques classique dans les écoles de musique, auditoriums et opéra, les praticiens des musiques actuelles amplifiées de la tendance rock et électro dans les scènes musique actuelles amplifiées et les praticiens du rap dans les maisons de la jeunesse et de la culture.

L'école de musique par son rôle, ne peut se permettre ces dérives et se doit de considérer au même niveau toutes les pratiques, sans en rendre une plus excusable, dans le sens « d'absences répétées » par exemple, et permettre la délivrance de reconnaissance par le diplôme.

Afin de faire mon "mea-culpa", je souhaiterais terminer ce mémoire sur une anecdote qui en dit long sur le malaise qu'on a à se considérer comme faisant partie d'un seul ensemble, que le poids de l'histoire de France est lourde de conséquence encore dans les consciences :

« Une pause café, lors d'une répétition du groupe avec lequel j'évolue en tant que chanteur « THE WAGGONS », en pleine session d'écoute d'un collectage de vieille chanson traditionnelle du centre France. Je me suis permis de dire à mes amis : Ah !!!! Vous avez de la belle musique en France quand même, dommage qu'elle ne profite pas à tous et qu'elle ne soit pas plus diffusée. Coupé dans ma phrase, un de mes collègues me reprend en me disant : Mec, ON a de la belle musique en France ... » me laissant résigné à me dire que ce camarade avait eu raison de me reprendre, car ce sont ces valeurs que je défends, celle de l'unité et me dire : « ON a de la belle musique en France, ON a de la belle musique dans le MONDE » voilà ce qu'il nous faut découvrir.

Au moment où je termine ce mémoire, le sélectionneur de l'équipe de France s'est excusé de la manière la plus digne. Il ne s'est pas permis de dire : « Je m'excuse, si mes propos ont dû blesser des français » mais s'est excusé en disant : « Je tiens à m'excuser pour les propos tenus lors de cette réunion » - celle du 8 novembre 2010 à l'origine de l'affaire. « Les termes ont complètement dérapé (...) cet amalgame a été blessant pour les gens (...) soit c'est un faux problème et à partir de ce moment là le débat est clôt, il n'y a pas d'échange puisqu'il n'y a pas de problème, ou alors vous pouvez admettre qu'il y a une problématique et à ce moment là, il faut échanger, il faut discuter, c'est un sujet sérieux, compliqué et il est vrai que lors de cette réunion, les termes ont complètement dérapé (...) L'homme (en parlant de lui) sera différent car on peut pas sortir de cette période là indemne. »

Je tiens à saluer la bravoure du sélectionneur et celle de la personne ayant eu le courage d'enregistrer un moment qu'il considérait être si grave qu'il se devait d'être gravé. C'est en commettant des erreurs qu'on apprend. S'il n'y avait pas eu de personne pour se manifester, la réalité serait cachée et personne n'aurait eu à en tirer de leçon. Le moment de déstabilisation qu'a pu vivre le sélectionneur est un moment qui permet de mettre le doigt, là où la société a mal. Il en paie les pots cassés en prenant sur sa propre personne du fait qu'il soit le plus médiatisé comparé aux autres personnes responsables de cette réunion.

Je souhaite encore laisser résonner ses mots :

« Si vous pouvez admettre qu'il y a une problématique, à ce moment là, il faut échanger, il faut discuter, car s' il s'avère bel et bien que les praticiens amateurs des musiques urbaines sont mis à l'écart du concept de professionnalisation et des parcours diplômant, ce sujet deviendra sérieux et compliqué dans le futur que nous avons tous en commun». Tentons une évolution harmonieuse des cadres de vie et une qualité de celle ci. C'est cet avenir là que je souhaite pour nos enfants.

« J'suis pas né dans le ghetto, j'suis né à l'hosto, loin des stups et des idées stupides »...

LUNATIC : AVERTISSEUR sur L'ALBUM « MAUVAIS OEIL » 2000

Définition :

(1*) HUMAN BEAT BOX: Musique rythmique composée avec la bouche inspiré des techniques de production HIP HOP et de boîtes à rythme.

(2*) SLAM : La poésie de slam est une manière de faire où les mots doivent être claqué. La poésie de slam demande une maîtrise de l'interprétation plus que du rythme. Elle se pratique dans les scènes ouvertes ou micro ouvert sous forme de tournoi ou sous forme de représentation. D' ailleurs le slam sous ce nom, est une compétition avant d'être une musique ou une pratique. La poésie de slam est une pratique. Le tournoi comporte des jury qui s'appuie sur le retour du public pour faire son vote.

(3*) BATTLE : Affrontement ou duel dans les pratiques de la culture HIP HOP. À la base un battle est une confrontation organisée . Il peut exister des battles de danse (en solo ou en équipe), de rap (souvent appelé « clash »). Les votants étaient soit des jurys, soit le public (applaudimètre).

(4*) DEEJAYING : Pratique de la culture « DJ ». Appelé aussi « turntablism », par rapport à l'image des plateau de platines vinyle qui tournent. Le scratch est une technique de la technique dj dans le HIP HOP.

(5*) B-BOYING : Considéré comme étant la pratique de danse des cultures urbaines appelé « breakdance ». Les b-boys sont les garçons qui le pratique (breaker boy) et les b girls les filles.

(6*) GRAFFITI, GRAPH OU GRAPHITY : Fresque murale colorée, comprenant lettres (lettrages), dessins et technique d'art picturale à l'aérosol (aerosol art ou spray art).

(7*) STREET LANGUAGE : Manière de parler inspiré de l'argot de la rue.

(8*) STREET FASHION OU STREET WEAR : Vêtement destiné aux « urbains », et à leur style de vie. Vêtement très souvent ample et de bonne qualité rigide dans les années 90.

(9*) STREET KNOWLEDGE : Connaissance de l'histoire des cultures urbaines, aussi dit HIP HOP culture.

(10*) MCING : Pratique de l'animation au microphone. Désigne une pratique pour une catégorie de rappeur à l'aise avec un microphone quelque soit les situations. On les nomme « MC », pour maître de cérémonie.

(11*) SPOKEN WORDS : Le spoken word est une forme de poésie orale. Le spoken word peut être réalisé avec un accompagnement musical, mais l'accent reste sur le parleur.

(12*) BEAT : Terme anglo-saxon déterminant le battement de la musique. Les rappeurs ont tendance à utiliser le terme pour parler d'une instrumentale du fait que la partie rythmique est accentué.

(13*) EGOTRIP : Pratique où l'on met sa personne en avant s'appliquant dans toutes les disciplines du HIP HOP.

(14*) SAMPLE OU SAMPLING : Pratique où une cellule musicale est repérée, découpé et échantillonné afin de tourner en boucle. Cette cellule sera enrichie d'instrument afin de permettre une production musicale.

(15*) BAGGY JEANS : Blue jeans qui à la particularité de se porter large.

(16*) MIXTAPE : Compilation informelle faite sur K7 audio de morceaux inédits de rappeurs et vendus de la main à la main.

(17*) FEATURING : Invitation d'un rappeur sur une scène ou sur support discographique pour partager le microphone.

(18*) FREESTYLER : Le freestyle est l'art qu'a le rappeur de laisser libre cours à son imagination oralement en adaptant un texte sur n'importe quelles instrumentales ou en improvisant par son aisance.

Bibliographie et référence multimédia

HISTOIRE DE LA MUSIQUE NOIRE AMERICAINE DE EILEEN SOUTHERN chez BUCHET CASTEL

DE LA CULTURE EN AMERIQUE DE FREDERIC MARTEL chez GALLIMARD

POLITIQUE DU HIP-HOP action publique et cultures urbaines DE LOIC LAFARGUE DE GRANGENEUVE chez SOCIO-LOGIQUES

SUR QUELS PRINCIPES FONDER L'ENSEIGNEMENT DES MUSIQUES ACTUELLES AMPLIFIÉES ET COMMENT LUI ASSOCIER LES VALEURS DES Scènes INDÉPENDANTES ?

Redonner du sens à l'institutionnalisation du secteur des M.A.A.
MéMOIRE DE MAËL SALÈTES, promotion CEFEDM Rhône-Alpes 2008-2010.

LES HéRITIERS les étudiants et la culture DE PIERRE BOURDIEU et JEAN CLAUDE PASSERON chez les éditions de minuit.

LA REPRODUCTION éléments pour une théorie du système d' enseignement de PIERRE BOURDIEU et JEAN CLAUDE PASSERON chez les éditions de minuit.

COMMENT S' EFFECTUENT LES CHOIX DE PROGRAMMATION ARTISTIQUE DANS LES SMAC à L' HEURE DE L' INDUSTRIALISATION CROISSANTE DU SPECTACLE VIVANT ?

MéMOIRE DE SÉBASTIEN ROZÉ Mémoire Master 2 Professionnel Direction d'équipements & de projets dans le secteur des musiques actuelles – 2008 Université St-Serge d'Angers
Centre Universitaire de Formation Continue

NERVOUS BREAKDOWN ARTICLE DE JEFF LE NERF DE ARNAUD BARBÉ DANS RAP MAG musique et culture hip hop n° 71 mars 2011.

VIDEOGRAPHIE

« ANTIFA » chasseurs de skins DE MARC AURELE VECCIONE chez resistance film 2007/2008.

« WILD STYLE » DE CHARLIE AHEARN chez rhino 1982

« PAPA » LA FOUINE.

DISCOGRAPHIE

THE CLASH : THE MAGNIFICENT SEVEN DANS L'ALBUM « SANDINISTA ! » 1980

IPM : LE PASSAGE DANS L'ALBUM « LA GALERIE DES GLACES » 1998

THE SUGARHILL GANG : RAPPER'S DELIGHT 1979

THE ROOTS : ORGANIX 1993

ROB BASE AND DJ EZ ROCK : GET ON THE DANCEFLOOR

MICHAEL JACKSON : DON'T STOP TIL YOU GET ENOUGH dans l'album OFF THE WALL 1979

GRAND MASTER FLASH AND THE FURIOUS FIVE : THE MESSAGE 1983

AKHENATON : L' AMERICANO DANS L'ALBUM MÉTÈQUE ET MAT 1995

LUNATIC : AVERTISSEUR sur L'ALBUM « MAUVAIS OEIL » 2000

JEFF LE NERF : ALBUM « ENNEMIS D' ETAT » 2011

AFRIKA BAMBAATAA AND JAMES BROWN : UNITY 1984

SPECTACLE

FRANCK LEPAGE : INCULTURE(S), les conférences gesticulées.

Ce mémoire a pour but de susciter une réflexion sur la frontière qui existe entre les institutions et les pratiques des musiques urbaines.

Pour démêler les fils et pouvoir y voir plus clair afin de rapprocher ces deux mondes, l'auteur de ce mémoire s'appuiera sur son expérience personnelle et sur les différents obstacles rencontrés lors de son parcours professionnel.

MUSIQUES URBAINES

GHETTO

INSTITUTION

RECONNAISSANCE

PROFESSION

"La sociologie dérange, en dévoilant les mécanismes invisibles par lesquels la domination se perpétue. Elle dérange en priorité, ceux qui bénéficient de ces mécanismes, c'est à dire les dominants."

Pierre Bourdieu, L'Université syndicaliste, novembre 1999, n° 510, p. 45