PAREDLES ET PRATIQUES SOCIALES

ÉMERGENCES

HIP-HOP, TECHNO ET AUTRES FORMES CULTURELLES

Dossier : Émergences

AVANT PROPOS 4 A PROPOS DE « JUNIOR S'ENTRAÎNE TRÈS FORT » 6

En hommage à C. Bachmann, présentation du texte écrit avec L. Basier «Junior s'entraîne très fort» qui présente pour la première fois en France le hip-hop dans sa vérité historique et sociale. *Par Georges LAPASSADE*

JUNIOR S'ENTRAÎNE TRES FORT

10

L'analyse ethnographique et linguistique en 1984 d'un phénomène culturel en émergence, le hip-hop, à partir d'une observation des interactions sociales et un travail sur les corpus langagiers. *Par Christian BACHMANN et Luc BASIER*

LE SENS D'UNE RENCONTRE

23

Hip-hop et action culturelle à Bruxelles... Les recherches orientent l'action et le terrain alimente la recherche, mais ces démarches sont-elles conciliables ? Par Alain LA-PIOWER

LES RAVES : DES FÊTES « BONNES À PENSER »

32

Au-delà de sa dimension cathartique et de la sociabilité qu'elle permet, la participation aux fêtes-raves constitue, bien plus qu'une «contre-culture» ou une «consommation passive», un mode de socialisation. *Par Étienne RACINE*

PROFESSIONNALISATION DE JEUNES ARTISTES

45

A partir d'une analyse ethnographique de la procédure de carrièrisation d'activités artistiques venant de la rue, comment de la logique dite déviante des pratiques culturelles, s'installe une certaine normalisation. *Par Damien MABIALA*

L'ESPACE DE L'ETHNICITE DU RAP EN FRANCE

52

La « racialisation » des rapports sociaux est largement chroniquée dans le milieu hip-hop. La question est de savoir si l'éthnicité favorise l'émergence d'acteurs-sujets et à quelles conditions. *Par Manuel BOUCHER*

LE RAP, UN DÉFI À LA MUSICOLOGIE ?

69

Les dimensions musicales du rap doivent être analysées au même titre que les autres dimensions de la culture hip-hop. *Par Jean-Marie JACONO*

LA SOCIALISATION DE L'ART

74

Le décalage provoqué par l'art crée les conditions d'une rencontre sociale inédite organisée autour de pratiques sociales complètes mais également il interroge les processus artistiques légitimés par les lieux culturels. *Par Hugues BAZIN*

DES ACTIONS, DES RÉFLEXIONS

84

Le mot hip-hop joue le rôle de tiers entre cultures d'origines, et culture scolaire française, en même temps qu'elle remet radicalement en cause, le système traditionnel de production et consommation culturelle. *Par Jean HURSTEL*

UNE PRISE DE POSITION

88

Nous proposons une interprétation de l'époque contemporaine à partir d'une analyse des réseaux. *Par Béatrice SBERNA*

A LA CROISÉE DES RECHERCHES

91

Retranscription d'un débat sur les formes d'émergence culturelle autour des recherches de H. BAZIN, M. BOUCHER, J.-M. JACONO, A. LAPIOWER et E. RACINE.

Hors dossier

BIBLIOGRAPHIE DES AUTEURS

121

LES DÉBUTS DE L'ANNEE SCOLAIRE

123

A partir d'une approche ethnographique interactionniste de l'école les analyses de la déviance scolaire, des luttes de pouvoir, de la négociation permanente dans les classes. Par Abdellatif ELAZAMI

RÉDACTEURS DU DOSSIER

(Voir également bibliographie des auteurs page 121)

- Christian BACHMANN. Université Paris Nord.
- Luc BASIER, U.R.L. « Lexicologie et textes politiques », I.N.A.L.F. (C.N.R.S.) et E.N.S. de Saint-Cloud.
- Hugues BAZIN, Chercheur en sciences sociales, développe des travaux à la rencontre de l'art et du social.
- MANUEL BOUCHER, Diplômé de l'E.H.E.S.S., assistant de recherche, responsable du développement culturel de Peuple et Culture Haute-Normandie et président de l'association Mix'Cité, allie une démarche engagée dans l'action et la réflexion autour des formes culturelles revendicatives.
- Jean-Marie JACONO. Maître de conférence à l'université de Provence (Aix -Marseille I).
- Jean HURSTEL. Directeur de la Laiterie. Centre européen de la ieune création à Strasbourg.
- Georges LAPASSADE, Ethnosociologue, sciences de l'éducation, université Paris VIII.
- Alain LAPIOWER, Animateur culturel à la Fondation Jacques Gueux, à Bruxelles depuis près d'une dizaine d'années, développe une démarche à la fois d'intervention de terrain, de direction artistique, de recherche et de réflexion, autour de la culture et du mouvement hip-hop.
- Damien MABIALA. Chercheur en sciences de l'éducation. Membre du CERASA Paris VIII, Centre d'études, de recherche et d'action solidaire avec l'Afrique.
- Étienne RACINE, Ethnologue, construit une vision ethnographique des pratiques festives rattachées aux musiques techno.
- Béatrice SBERNA. Chercheur en sciences sociales, développe une recherche sur le phénomène rap à Marseille.

PEPS - Semestriel édité par l'Association Paroles Et Pratiques Sociales - Loi 1901 - J.O. du 11.04.82 - 163, rue de Charenton 75012 PARIS -Tél: 01 40 02 09 56.

Directeur de publication : Mehdi FARZAD

Comité de rédaction : Eric AUGER, Huques BAZIN, Olivier BONNAUD, Jean-Luc DUMONT, Mehdi FARZAD, Nadia HASSINE, Damien MABIALA

Reproduction des articles et illustrations autorisée avec mention de leur origine et adresse. CPPAP 64819 - ISSN 0754-8761 - Dépôt légal: Avril 98

AVANT PROPOS

4

Le collectif qui vous présente ce dossier dans la cadre de la revue Paroles Et pratiques Sociales, comme la formation de tout groupe, s'est constitué autour d'une histoire de rencontres, du croisement de parcours qui finissent par tisser les mailles d'un travail en réseau. Le dossier met en lumière ce premier travail de connexion autour d'un constat commun.

Sans renier l'apport fondamental des grands penseurs en sciences humaines et sociales, nous remarquons l'éclatement des systèmes théoriques. De même les acteurs sociaux, inquiets devant le constat d'une situation sociale dégradée et atomisée, cherchent des cadres de réflexion en même temps que des pistes d'action. Les autorités politico-institutionnelles quant à elles cherchent également de nouveaux axes théoriques et pratiques capables de faire contrepoids à la « désocialisation ».

Cette situation peut contribuer à laisser le champ libre aussi bien à une redéfinition épistémologique et méthodologique fructueuse, qu'à la mainmise d'une pensée totalisante et conformiste derrière des énoncés admis.

Nous connaissons les effets de la pensée unique et les discours sur le travail, les jeunes, la banlieue, l'intégration, l'exclusion... autant de portes qui se ferment à notre compréhension de la vie sociale. La manière dont nous décrivons le monde est dépendante de nos schèmes de pensée, de nos représentations, des énoncés qui constituent notre organisation mentale et, à travers eux, ceux d'une époque.

D'un autre coté, des analyses commencent à provoquer un renouvellement des regards et des pratiques, bien qu'elles restent encore peu visibles.

La notion d'émergence traduit pour nous les processus qui conduisent à cette visibilité. Visibilité ne veut pas dire obligatoirement « nouveauté ». Dans cette perspective, nous avons à prendre en compte aussi bien la reconnaissance des processus dans l'espace public que la partie immergée qui supporte l'ensemble. La compréhension de ce continuum nous amène à une vision différente

La reconnaissance n'est pas dénuée d'ambiguïté. En témoigne le débat actuel sur les « cultures urbaines », tandis que les processus et les enjeux sont rarement explicités.

Si nous nous intéressons plus particulièrement, comme objet d'étude, aux formes d'émergence culturelle telle que la forme hip-hop ou la forme techno, ce n'est donc pas pour la visibilité de leur forme qui n'est pas en soi « nouvelle » mais pour les processus sous-jacents modifiant, d'une part notre vision du rapport au travail, aux pratiques sociales et culturelles... (enjeux politiques fondamentaux), d'autre part, la façon même dont nous concevons notre travail de recherche (enjeux scientifiques).

En cela l'émergence se meut dans un espace interstitiel. Entre l'espace institué et l'espace informel peuvent être explorées de nouvelles perpectives. C'est un espace de reformulation et d'expérimentation où s'exerce un jeu de tensions et de contradictions, où peuvent être posés des enjeux.

Autrement dit, à l'étude des formes d'émergence comme objet de recherche, nous aimerions faire correspondre une recherche comme émergence d'une pensée en mouvement. De même, à l'espace interstitiel comme lieu culturel et symbolique nous désirerions faire correspondre un espace interstitiel de la pensée.

Aussi, notre démarche désire accueillir, dans la pluralité des disciplines en sciences humaines et sociales, les auteurs, confirmés ou débutants, qui éprouvent la nécessité de redéfinir leur grille de lecture au-delà de leur objet précis de travail, qu'il s'agisse de travaux empiriques ou théoriques. Ouverts à ceux qui veulent travailler dans cet esprit, nous nous définissons par notre volonté d'indépendance vis-à-vis des institutions qu'elles soient politiques ou universitaires.

Sous la diversité des approches, le présent dossier présente l'ébauche d'un travail qui ne peut se concevoir que dans une perspective à long terme. Nous espérons qu'il pourra s'engager sur un travail en réseau autour d'échanges approfondis.

Le collectif du dossier

5

A PROPOS DE « JUNIOR S'ENTRAÎNE TRÈS FORT »

l'article de Christian Bachmann(1) et Luc Basier

Par Georges LAPASSADE

On connaît assez bien aujourd'hui, et depuis longtemps déjà, l'histoire du hip-hop. Il semble établi, par exemple, qu'il aurait fait sa première entrée en France vers 1982-83, soit par l'apport d'une tournée américaine de rappeurs et de graffistes, soit, peut être un peu avant, par la médiation de certains jeunes qui faisant de fréquents aller-retour Paris - New York - Paris auraient rapporté de là-bas les premiers disques...

Quoiqu'il en soit, vers 1983, les premiers rappeurs français se manifestent, les premiers DJ, et les tags font leur apparition. Certains jeunes viennent proposer des commentaires de l'actualité en forme de rap à la radio installée à l'université de Saint-Denis.

Mais, à ma connaissance, cela ne fait pas l'objet de recherches de type ethnographique et sociologique. Fait cependant exception, il importe de le souligner, l'article que Christian Bachmann et Luc Basier font paraître en décembre 1985, dans Langages et sociétés, - une petite revue publiée par la MSH.

<u>6</u>

Dans cet article, les deux coauteurs racontaient et analysaient un moment de hip-hop dont le contexte était celui d'une fête populaire à la Courneuve. Bachmann et Basier pratiquaient à ce moment-là l'observation participante dans la cité des 4000 où ils avaient loué un petit appartement, ce qui leur permettait de partager la vie des gens qu'ils se proposaient d'observer.

L'observation participante appliquée non plus à des sociétés lointaines mais à notre propre société n'était certes pas une démarche ignorée chez nous, même si elle y était très minoritaire. Pour ne citer qu'un exemple, Jean Monod l'avait utilisée, au début des années 60, pour étudier des bandes de jeunes et il avait publié les résultats de ce travail dans Les Barjots, un livre qui a fait date. Il y en a eu quelques autres, et à la même époque, soit sur les bandes de jeunes, soit sur des sujets assez éloignés comme on l'avait fait au département de sociologie de l'université de Chicaco des les années 20.

Mais cette tradition restait finalement plutôt marginale, d'une part ; et d'autre part, s'agissant de ce premier travail sur le hip-hop, Bachmann et Basier allaient en quelque sorte innover en mettant en œuvre une sorte de synthèse entre la tradition ethnographique, ou ethnosociologique que je viens d'évoquer, et la tradition du reportage journalistique dont la base est, on le sait, la brièveté du travail sur le terrain.

Si l'on considère l'objectif général de leur enquête, qui n'était pas, au départ, le hip-hop, on ne peut pas dire que la brièveté de l'observation en était le caractère essentiel, puisqu'ils sont restés sur ce terrain pendant de longs mois. Par contre, pour ce qui concerne le hip-hop, la présence sur ce terrain n'a pas excédé le temps d'une fête, ou d'un intermède dans la fête : moins d'une heure, certainement, au cours d'une après-midi.

Aller à la fête, observer ce qui s'y passait, faisait très normalement partie du travail de l'ethnologue installé dans la cité de banlieue, puisque son travail est, au moins dans un premier temps, de tout observer. Mais c'est ici que l'inattendu surgit, et aussi que va entrer en action le flair ethnographique de Bachmann et Basier.

Il y a de tout dans cette fête populaire, et tout devrait faire l'objet d'une observation non discriminante, peut être d'enregistrements audio ou audiovisuels.

Mais voici que nos deux anthropologues vont s'en tenir - c'est ce que semble, en tout cas, indiquer leur publication - à ce moment plutôt insolite pour l'époque, d'un concours de smurf qui est commenté en direct par un rappeur.

Dans ce commentaire, qu'ils vont eux-mêmes commenter ensuite, ils prélèvent le moment dans lequel ce rappeur décrit les efforts de Junior, un danseur de smurf qui vient concourir dans cette fête devant un public attentif de jeunes, - un public qui sait apprécier ce à quoi il assiste.

Bref, le fait que l'on puisse s'adresser à ce public jeune, en verlan, signale le fait que le hip-hop, déjà à ce moment-là, constitue sinon LA culture de ce public, du moins un élément essentiel de cette culture.

Or, cela n'était pas évident. Le hip-hop se développait alors comme une sorte de culture underground. Il n'était pas encore sorti de ce milieu adolescent de banlieue.

J'ai pu m'en rendre compte quatre ans plus tard lorsque, voulant tenter une première évaluation de ce « phénomène », j'ai organisé, en juin 1989, à l'Université de Saint-Denis, un « festi-zulu », - une manifestation à la fois de rap, de breack-dance et de graffitis (concours de fresques), totalement improvisée sur la base de nos rencontres, fort peu nombreuses alors, avec des rappeurs et des taqueurs.

J'ai vu arriver à cette manifestation, non seulement des jeunes artistes venus de toute la banlieue nord de Paris, (peut-être même de la banlieue sud pour quelques uns d'entre-eux) mais aussi tout un public de jeunes et de très jeunes qui venaient, eux, pour l'essentiel, des cités plus proches de notre Université.

On pouvait, simplement en s'informant sur leur provenance comme j'ai pu le faire en cette occasion, constater que le hip-hop était bien implanté dans la région, qu'il avait ses codes, ses techniques partagées, ses « militants » si l'on peut les qualifier ainsi, alors même que les médias ne leur accordaient

7_

pas d'importance (l'amplification médiatique n'a commencé que l'année suivante, et d'abord lentement, pour ensuite s'accélérer).

Naturellement, la méthode d'enquête n'était pas tout à fait celle de Bachmann et Basier : ils étaient installés, eux, dans l'observation ethnographique classique par observation participante, ils n'avaient pas provoqué la manifestation qu'ils avaient eu l'occasion d'étudier alors que notre festi-zulu était organisé par nous-mêmes, à des fins d'observation, certes, mais pas avec l'attitude de celui qui va sur le terrain et se garde d'y intervenir (même si parfois l'ethnologue organise lui aussi des fêtes pour mieux cerner son objet d'étude.

L'originalité du travail de Bachmann et Basier me paraît se situer à plusieurs niveaux.

Un premier niveau, que j'ai commenté déjà, est celui du choix effectué par eux, ce jour-là, sur le terrain où ils se trouvent parmi les spectateurs d'une fête populaire où, en principe, tout pourrait faire l'objet d'un traitement semblable à celui qu'ils accordent à ce moment de hip-hop en l'isolant. Ce faisant, ils en soulignent la particularité, prenant en considération à la fois les acteurs de cette scène et son « public » qui est lui-même actif, sinon acteur, puisqu'il constitue le jury de ce concours de « dance ».

Puis, pour mieux expliquer ce qui se passe, ou plutôt ce qui s'est passé ce jour-là, ils vont donner un rapide aperçu du hip-hop depuis ses origines, encore récentes, citer, entre autres, Afrika Bambaataa, fondateur, en 1975, de la Zulu Nation.

Un troisième niveau est celui de l'analyse socio-linguistique, et a visiblement la préférence de nos deux auteurs. Ayant enregistré le texte improvisé de rap dans lequel Johny Go commente les efforts de Junior qui « s'entraîne très fort » en vue du concours de dance, ils commentent longuement ce texte, ils en démontent la logique interne, la mettant en relation avec son contexte microsocial et, de là, avec la culture de la banlieue et aussi avec la culture hip-hop dans sa dimension internationale.

Par là, c'est un texte pionnier, un texte fondateur.

Pour la première fois, en France en tout cas, le hip-hop est abordé ici autrement que dans le style médiatique habituel : le scandale des tags, etc. Il est présenté dans sa vérité historique et sociale, il se définit comme un « style » (au sens où l'on a parlé de « bandes de style » à propos des cultures juvéniles).

Je ne sais pas quel impact a pu avoir cette publication à ce moment-là. Je l'ai découverte, pour ma part, lorsque, en dépit d'un premier contact avec le rap en 1983 j'ai commencé à m'y intéresser vraiment, comme je l'ai indiqué déjà, à partir de 1989.

Cet article m'apportait les premières informations nécessaires, indispensables pour commencer à comprendre ce mouvement. De plus, et surtout,

<u>8</u>

c'était comme un encouragement à me lancer dans une étude, celle du hiphop, qui paraissait alors très marginale, mais qui était très présente autour de nous, à Saint-Denis, sans encore se manifester au grand jour.

(1) Note du collectif rédactionnel du dossier :

Nous ne pouvions pas publier ce dossier sans rendre hommage à Chritian Bachmann. Pour certains d'entre nous, il était un compagnon de route depuis de nombreuses années. Il avait participé à l'une des premières réunions de notre groupe de travail. Georges Lapassade s'est chargé d'introduire son article écrit avec Luc Basier «Junior s'entraîne très fort», un texte de référence pour ceux qui s'intéressent à l'approche des cultures émergentes.

9

JUNIOR S'ENTRAINE TRES FORT

OU LE SMURF COMME MOBILISATION SYMBOLIQUE

Par Chritian BACHMANN et Luc BASIER (Article paru dans Langage & Société n° 34, décembre 1985)

PROLÉGOMÈNES...

Les pages qui suivent abordent l'analyse d'un phénomène culturel propre aux grands ensembles des périphéries urbaines. Elles s'inscrivent dans une étude opérationnelle, menée pour le compte du Ministère de l'Urbanisme et du Logement, de 1983 à 1985, au sein de la cité des 4000 logements, à La Courneuve, dans la banlieue nord de Paris. La démarche adoptée est celle de l'ethnographie urbaine, champ ouvert dès les années vingt par l'école de Chicago (HANNERZ 1983), et développé aujourd'hui, en France, par des chercheurs tels que Gérard Althabe, Isaac Joseph ou Maurice Imbert. Quant à nous, pour la saisie des pratiques quotidiennes dans le contexte urbain, nous attachons une importance toute particulière à l'observation des interactions sociales et aux corpus langagiers.

<u>10</u>

Sitôt que nous avons posé le pied aux 4000, une question nous était sans cesse posée. Le nom de La Courneuve, ou celui des Minguettes, est associé, dans les médias comme dans les conversations les plus banales de tout un chacun, à une litanie de thèmes récurrents : les jeunes, les immigrés, la droque, l'insécurité, la délinguance, la pauvreté... Ces automatismes pèsent même sur les discours de ceux qui habitent la cité, et qui perçoivent donc quel fossé sépare les dramatisations coutumières d'une réalité un peu grise, un peu terne et qui somme toute, ne diffère en rien de celle des grands ensembles voisins. Comment ne pas réduire ces grands ensembles à leurs mythologies noires? Certes, il aurait été absurde de vouloir peindre en rose une réalité économique et sociale qui ne s'y prête absolument pas. Mais tout de même... Nos enquêtes faisaient apparaître d'autres aspects de la vie quotidienne des cités, qu'ils soient économiques ou culturels, qui n'avaient rien à voir avec les stéréotypes de la rue Barbare ou de Tchao Pantin. Par exemple, l'émergence de curieux métissages qui n'avaient nulle légitimité, ni médiatique, ni scientifique. Comme le smurf, reléqué au rang d'amusette dérisoire, tout juste bonne à amuser des téléspectateurs adolescents. Non que nous surestimions le smurf, ou d'autres phénomènes similaires, au regard de l'avenir des grands ensembles. Pourtant, un problème nous semble devoir être posé. Nous étions précédemment interrogés, pour savoir ce que faisait exactement un adolescent qui parlait verlan (BACHMANN et BASIER 1984). Nous nous sommes alors demandé si un smurfer fait autre chose que de tuer le temps stupidement, ce qui serait une formulation fort peu ethnologique, que fait-il donc?

Finaliser ainsi notre étude explique sans doute la manière dont nous abordons les matériaux de langage. Notre préoccupation première n'était pas de préciser tel ou tel mécanisme linguistique. Nous nous interrogions plutôt sur la manière dont on peut articuler des données ethnographiques et des matériaux linguistiques, et sur la façon dont on peut faire fonctionner de façon conjointe des catégories produites dans deux champs scientifiques différents, dotés chacun de problématiques et de méthodologies propres. C'est ce qui justifie notre tentative de délimiter des unités interactives repérables sur corpus, comme les « mouvements », en tentant de les rendre cohérentes avec un cadre d'analyse inspiré de l'éthnométhodologie. C'est ce qui explique également la construction tournoyante de cet article, qui commence par des considérations ethnographiques, en arrive à des données interactionnelles, qui impose un retour sur des commentaires anthropologiques, et qui se conclut sur une analyse plus large des matériaux premiers. Ce va-et-vient peut dérouter le lecteur ; il traduit sans doute les hésitations conceptuelles propres à un domaine de recherche dont le paradigme est encore inachevé.

LE SMURF, MODE OU MODE DE VIE

C'est à New-York, dans le Bronx, que naît le smurf, au début des années soixante-dix aux Etats-Unis, ce mode d'expression culturelle est le plus souvent demeuré celui de jeunes, pré-adolescents et adolescents, appartenant aux communautés noires et chicanos. Le terme de « smurf », traduction du français « schtroumpf », désigne une danse, accomplie dans la rue, sur le fond musical électronique et rythmée d'un radio-magnétophone portable. Cette performance s'effectue dehors, à même le trottoir, mais aussi dans des discothèques, avec des animateurs plus ou moins professionnels, des discjockeys, qui font se succéder les disques et qui commentent les évolutions des danseurs. Il existe en fait deux types de danses, largement confondus par les non-initiés, le smurf et le break. Le premier, ou « robotique » est une gesticulation rythmée et saccadée, alors que le second s'apparente à une gymnastique au sol (WALTER 1984). On ne peut assimiler le smurf à des danses qui, tel le disco d'il y a quelques années, se réduisent à un simple effet de mode. Dans sa forme canonique, il est indissociable d'une constellation de pratiques artistiques nées aux Etats-Unis, dans les ghettos urbains. Par exemple, on l'accompagne d'un phrasé musical, propre à la musique noire traditionnelle, le rap. Ou encore on le lie à des formes d'expression graphiques, comme les graffitis chatoyants du métro new-yorkais. Bien plus. Comme nous le verrons, avec ses vêtements particuliers, la discipline de vie

<u>11</u>

et les entraînements quotidiens qu'il impose, avec son système de valeur et ses références culturelles propres, l'ensemble que nous désignerons par le terme générique de smurf tend, pour ses adeptes les plus fervents, à se cristalliser en un authentique mode de vie.

En France, Le smurf est apparu pour la première fois à l'occasion d'une opération médiatique, orchestrée par Europe I, en novembre 1982. Ce fut un désastre. Les breakers dansèrent devant des salles aux trois-quarts vides, des représentations furent annulées et le bruit courut que les artistes étaient partis avec la caisse. La greffe new-yorkaise n'avait pas pris en Europe, conclut-on ; et le Tout-Paris enterra une mode avortée.

Boudée par les médias, cette « mode », avec le retour des beaux jours, se répandit sans tapage au cœur des grands ensembles. Les plus jeunes se mirent à répéter, les magnétophones portables proliférèrent, une musique nouvelle relaya le funky et supplanta le reggae à La Courneuve. On se précipita pour voir, pendant quelques minutes, les exhibitions de Mr Freeze, dans le film « Flashdance » ; on fit la queue pour « Footloose » ; des passionnés décolèrent l'affiche de « Beatstreet » et la collèrent dans leur chambre. Les programmes de break à la radio connurent une notoriété soudaine. Le mot « hip hop » apparut pour désigner ce phénomène, popularisé par un animateur de télévision, Sidney, tout au long d'une série hebdomadaire. Le smurf apparut enfin comme rituel obligé, à l'occasion de tournois patronnés par des municipalités, des compagnies de C.R.S. ou des organismes gouvernementaux (Banlieues 89 au Fort d'Aubervilliers, les opérations anti-été-chaud en Ile-de-France, etc.).

12 UNE SCÈNE DU SMURF : LE DÉFI

La scène que nous entreprendrons d'analyser se déroule près des 4000. Le 25 mai 1984, une municipalité voisine de La Courneuve et une association locale ont organisé une fête. Toute la semaine, de jeunes smurfers ont sillonné les grands ensembles voisins, distribuant des tracts, collant des affichettes. La nouvelle s'est propagée dans les halls : un « défi » aura lieu. Une « clique » renommée de smurfers de Saint-Gratien, dans le Val d'Oise, va défendre sa réputation. Les fameux P.C.B's (Paris City Breakers) introduiront le concours par une démonstration, ils l'arbitreront ensuite.

Sur le podium dressé au milieu de la cité, les chanteurs, les danseurs, les animateurs de jeux se succèdent. Dans un coin, un stand propose un jeu de massacre, à l'effigie de Le Pen ; dans un autre, on vend des merguez. L'atmosphère est joyeuse, un peu comme celle d'une kermesse de village. Le concours de smurf n'est qu'une attraction parmi d'autres, comme le tournoi de foot, le défilé de majorettes, le chanteur de rock ou le concert de musique arabe. Mais il est tout particulièrement attendu. Trois cents personnes de la cité sont là lorsqu'il débute, en milieu d'après-midi, générations, sexes et races mêlés ; d'autres regardent depuis leurs fenêtres ; en grappe autour

13

du podium, des enfants et des adolescents, rassemblés, qui attendent... Si les spectateurs sont de toutes races, sur scène, ce sont surtout des jeunes issus de l'immigration, arabes, africains ou antillais, qui sont les plus actifs. Johnny Go et Destroy Man, un tandem de jeunes noirs venus de Paris pour l'occasion, disent-ils, ont pris en charge l'animation, en « rappant ». En début de spectacle, Johnny Go, improvise donc un rap sur une nouvelle « vedette », Junior. Nous avons transcrit ses paroles selon un système de notation inspiré des analyses de conversations, et que nous précisons en note.

LA TRADITION DU RAP

Qu'est-ce que le rap ? Un mode d'expression verbale particulièrement apprécié des breakers, mi-chantée, mi-parlée, et débité sur un fond musical au rythme syncopé. Ses intonations se greffent sur la musique « electro-funk », lourde basse ronflante et percussions électroniques mixées au premier plan, avec un rythme ternaire. Cette forme traditionnelle de l'expression noire américaine, décrite par F. Williams (WILLIAMS 1970), s'apparente à d'autres, rencontrées dans les communautés ethniques, du Brésil ou des Caraïbes par exemple, comme le « toast » jamaïcain. J.J. Gumperz (GUMPERZ 1982), y voit le dérivé de rituels de possession d'Afrique occidentale. En relation étroite avec l'exercice du pouvoir politique, ces rituels religieux à la structure complexe faisaient intervenir prêtres, musiciens percussionnistes, danseurs et audience en un rituel élaboré de questionnements, de réponses et d'incantations.

Le rap moderne est fortement marqué, ethniquement, religieusement et politiquement. Certains joueurs de jazz ont donné ses lettres de noblesse à « ces premiers balbutiements furieux d'un peuple qui se réveille » (MEZZROW 1946). Adopté par les prédicateurs afro-américains, il a revêtu une coloration militante, dans les discours de Martin Luther King ou de Malcolm X. Les enregistrements des Watts Prophets en firent le symbole de ralliement des Blacks-Panthers, pendant les années soixante et soixante-dix. Aujourd'hui, aux Etats-Unis, les smurfers en revendiquent les origines africaines et la tradition militante. Ils font revivre, en les superposant à un fond de musique électronique, des fragments de discours prononcés par les tribuns de la révolte noire. Depuis l'été 80, ce genre est à la mode dans les quartiers les plus déshérités des métropoles américaines et parmi d'autres fonctions, il se doit d'accompagner les concours de smurfs. Universalisé, banalisé - et aseptisé- par le marché du disque, il parvient jusqu'aux banlieues françaises, qui l'adoptent bientôt.

Ses rythmes et ses intonations marquent le discours de certains smurfers jusque dans leurs activités quotidiennes. Les pauses syncopées, le recours systématique à l'accentuation sur l'antépénultième, les variations dans la rapidité du débit se cristallisent en règles prosodiques, d'autant plus insistantes que le locuteur est davantage convaincu des vertus du smurf :

Viens te <u>fri</u>ter / dans ma <u>ci</u>té / viens viens (José, 14 ans, La Courneuve) on a <u>pe</u>ta le break et tout / il avait il avait <u>em</u>mené son <u>ste</u>po / on sedan et tout devant les gens / c'était <u>ve</u>gra (Farida, 15 ans, Saint-Denis)

« Se friter » (se battre), « peta le break » (danser le break), « sedan », « stepo », « vegra » (verlan de « danse », « poste », « grave »). Toutes formes argotiques, inspirées aussi du modèle américain. Le recours fréquent, aux États-Unis, à des argots comme le « jive » est une autre caractéristique du rap.

Ce codage, perceptible également dans la présentation de Johnny Go, nous impose un commentaire. Qu'en est-il du sens de ce discours, qui laisse Junior visiblement peu satisfait ? Johnny, en annonçant Junior, le met en scène d'une manière tout d'abord fort élogieuse. Junior smurfe correctement (« cartonne »), répète ses figures de danse (« la toupie » par exemple, au cours de laquelle le smurfer pivote longuement en glissant au sol, sur le dos : « cire le sol » ; ou la robotique, dans lesquelles il se désarticule : « casser son corps »), et cela, même la nuit. De plus, il a l'esprit de compétition, ce qui est bien. Certes, Johnny prend soin de préciser qu'il ne veut pas faire perdre la face à Junior (le « casser »), mais, lui rappelle-t-il, il ne s'agit plus d'entraînement, désormais, mais de compétition. Le public est là. Public averti (une « clique »), qui plus est. Pour être reconnu par ces spectateurs promus au rang de pairs (si tu veux vraiment pouvoir breaker), il faut que Junior ne tarde pas trop (lâche le micro), et déploie toute son énergie pour la représentation qu'il va leur donner (se mettre à donner).

<u>14</u>

UNE FIGURE EN TROIS MOUVEMENTS

Nous recourrons, pour interpréter cette séquence, à l'unité interactionnelle de « mouvement », en employant ce terme au sens où l'entend Goffman (GOFFMAN 1975). Cette unité d'analyse relève du niveau interactionnel et inclut donc des éléments à la fois linguistes et non-linguistiques (gestuels ou proxémiques), ces derniers toutefois n'étant pas commentés ici : elle revêt une fonction distinctive dans la succession des situations de communication. Une interaction sera donc analysée en une série de « mouvements », séquentiellement groupés et parenthétisés par l'intervention d'indicateurs inter-reliés, de nature à la fois prosodique, syntaxique et sémantique, qui en fixent les bornes. Chaque mouvement, organisé autour de « cibles » et de « visées » spécifiques, tend à constituer un micro-univers qui impose aux partenaires de la rencontre un cadre de perception particulier.

La séquence du « défi » se décomposerait donc en trois mouvements. Le premier, qui va de la prise de parole à la rime (6), est parenthétisé en amont par la prise de parole de Johnny Go et en aval par la pause marquée qui

suit « l'au<u>rore</u> ». Débité rapidement, d'une seule traite, il revêt une forme poétique: si l'on tient compte de l'apocope du (e) et de la chute de la liquide dans « êtr(e) », il est constitué de quatre vers impairs, quintasyllabiques, rythmiquement parallèles, suivis de deux vers de douze pieds au rythme ternaire. L'accentuation se porte systématiquement sur la finale, une rime plate en /oR/.

Les deux premiers vers ont des structures syntaxiques en écho, ainsi que les deux suivants. Un pronom (il), et un verbe au présent (s'appelle, s'entraîne), pour les deux premiers ; une préposition (à, pour) et un infinitif (casser, être), pour les seconds. Tout au long de ce premier mouvement, Junior seul est mis en scène. Désigné par la troisième personne (il, Junior, il, ce type là, il), les actions qu'il accomplit le mettent en valeur : il s'entraîne, il casse, il (le fait pour) être le plus fort, il cartonne, il cire le sol... De répétitions en nuits laborieuses, Junior est montré comme l'idéal type du smurfer consciencieux.

Dans un second mouvement, de (7) à (9), rythmiquement plus scandé et aux rimes différentes, Johnny Go passe d'une présentation des coulisses au préalable d'un défi. Junior est toujours désigné par une troisième personne (lui, ce gars là, il), mais apparaît un nous d'opposition. Johnny construit un collectif (le public + lui-même), qui affirme la relation unissant le rapper au public. Ils sont unis dans la même communauté, dont le rapper est le porte parole. Seul, face à ce collectif, Junior. Du côté de Junior, la vie est belle; mais vu du côté du public, il vient frimer. Les vers (5) et (8) avec leurs structures parallèles, scandent cette dégradation. Le retour à la réalité s'accompagne du dévoilement des aspects les moins dévoilables de la vie de Junior. De l'aéroport aux poubelles, de l'histoire qui se raconte le smurfer à l'épreuve qu'il doit subir.

Au cours du troisième mouvement, nettement parenthétisé, le systématisme des rimes, des pieds et des accents disparaît. C'est d'un autre procédé, rhétorique celui-là, que naît l'impression d'homogénéité: une adresse à Junior. Jusqu'à présent désigné par la troisième personne, il se voit directement interpellé: une apostrophe accentuée, puis la récurrence massive de la seconde personne (te, tu, toi, tu, toi). Une graduation fait intervenir en final (14) un double impératif, le dernier redoublé par une accentuation forte.

UN RISQUE DE DÉGRADATION PUBLIQUE

Nous inspirant des travaux de Garfinkel, nous désignerons cette suite ordonnée de mouvements, que les smurfers appellent « défi », d'un terme générique plus vaste, celui de « risque de dégradation publique ». En de telles occasions, l'identité d'un acteur peut « être transformée de façon à ce qu'elle soit ensuite considérée comme inférieure, selon les schèmes locaux de types sociaux » (GARFINKEL 1956). Cette catégorie peut rendre compte d'un ensemble complexe de situations sociales. C'est ainsi que Ruwen Ogien interprète, par exemple, l'assignation, au terme de cérémonies bu-

<u>15</u>

reaucratiques d'exclusion propres à nos sociétés, d'un rôle spécifique, celui d'« assisté » (OGIEN 1983).

Chaque formation sociale, chaque groupe dispose de moyens qui lui permettent d'assigner temporairement ou définitivement un statut d'« exclus » à ses membres. La forme du « procès public » est certes la plus fréquente, mais non la seule. Nous référant librement à Garfinkel et à Simmel, nous dirons qu'une dégradation publique est analysable en trois composantes :

- une double structuration de la situation. L'événement doit être extraordinaire, jusque dans ses composantes spatiales et temporelles, et perçu comme tel par ses protagonistes ; son enjeu doit être clair : celui qui est dénoncé sera mis à l'écart d'un ordre légitime du groupe, « rendu étranger » (GARFINKEL 1956) ;
- une répartition trinitaire des rôles : un dénonciateur, un dénoncé et un public témoin ;
- une répartition symbolique à l'intérieur de cet espace : le dénonciateur doit avoir un rôle suffisamment défini pour que le public le perçoive comme le support de valeurs partagées. Il doit lui-même, au cours de la situation, s'identifier suffisamment au public, pour que celui-ci le considère, le temps que dure la cérémonie, comme une personne publique, et non plus comme une personne privée. Il doit enfin illustrer les valeurs communes d'une manière assez évocatrice et explicite pour que la dénonciation s'opère en leur nom.

LE SMURF COMME COMMUNAUTÉ SYMBOLIQUE

Quelle est donc la « dégradation » que risque Junior ? D'être exclu de la communauté fortement intégrée et hiérarchisée que constituent les smurfers. N'est pas smurfer qui veut, en effet. « Personne dans nos formations n'était suffisamment compétent, nous les avons seulement encadrés », avoue un C.R.S. lors du concours de smurf organisé pour la clôture du plan « anti-été-chaud », à la fin du mois d'août 1984. Le smurf impose davantage qu'un investissement temporaire, sectoriel et labile. Sa pratique implique la maîtrise de codes complexes et d'un ensemble de rites de communication contraignants, qui tendent à envahir le quotidien de ses adeptes et leur constituent peu à peu un univers de référence. C'est tout à la fois une représentation de soi, un parcours initiatique et un ensemble de rites de communication qu'il faut maîtriser.

« Tour le monde veut faire pareil maintenant / n'empêche c'est facile / faut s'entraîner / faut avoir un bon entraînement / une bonne tenue / une tenue de survêt' et un entraînement » (Salah, 14 ans, Saint-Gratien).

On reconnaît le smurfer à sa mise. Dans le public, trois sont côte-à-côte, ils font le salut zoulou, la main à hauteur d'épaule, index et auriculaire dressés, annulaire et majeur repliés sur la paume et retenus par le pouce. Celui de

gauche en Adidas col cheminée, celui du centre en imper et pantalon K-Way, celui de droite en Tacchini; deux ont des casquettes, la visière de l'un est sur le côté, celle de l'autre, de face. Ils portent des mitaines blanches et poussiéreuses. Ils péta la flambe. On pourrait croire qu'à eux trois ils présentent la panoplie du smurfer, base fonctionnelle d'infinies variations minutieuses. Confortable, le survêtement permet la liberté des mouvements, les chaussures sont légères et imperméables, le serre-tête ou la casquette maintiennent les cheveux, le bracelet de mousse sert à s'éponger le front, les gants protègent les mains. Le K-Way (« c'est l'emblème des smurfers ») coupe le vent qui s'engouffre entre les barres de quinze étages et facilite les glissades sur le dos : « prête moi ton K.Way que je tourne / je tournerai vite » (Ramzi, 13 ans, Epinay). Pour le smurfer, l'uniforme n'implique pas l'uniformité. A chacun de combiner ses influences et de trouver son style. La « classe », ce sera, pour certains, les baskets montantes Adidas, Nike ou Puma, mais « rien que des margues ». On peut ne pas les lacer complètement, ou les munir « d'élastiques achetés chez la mercière ». Lacoste, Kappa, Tacchini, le logo du survêtement, avec ou sans flocage, est immédiatement reconnaissable. Pour « la flambe », les chaussettes chevauchent le pantalon, on en laisse pendre le cordon, on lui adjoint une ceinture. On peut décorer ses vêtements de rubans autocollants fluorescents. Le style varie subtilement : il est « japonais » si l'on porte un kimono noir et un jogging archi-bouffant, pratiquement dépourvu de jambes. Distinctions minuscules et mouvantes, la casquette sur le côté indique le breaker, la visière de face montre le spécialiste du smurf. Chacun doit faire preuve d'originalité.

Enfin, le smurfer a ses accessoires. Le carton, qu'il traîne avec lui et qui se métamorphose instantanément en piste de danse lui autorise des prouesses sur le bitume : « on avait pécho un grand carton on l'avait placé / les cartons ça glisse ». Le « ghetto blaster » (dynamiteur de ghetto, disent les New Yorkais), le « stepo » en verlan, qu'on se relaie pour porter quand on se déplace en groupe. Le plus gros, le plus bruyant est le mieux : « un stepo gros ça comme / il était grand t'aurais vu ça / il était iemb » (Jean, 14 ans, Epinay-sur-Seine). On le décore, on le peint, on le personnalise, on lui enregistre des cassettes, à partir de disques ou, le plus souvent, de ses programmes de radio favoris. La cassette dans le stepo déclenche l'énergie du smurfer : « quand je vois un stepo je danse ». Pour finir, le magnétoscope et une collection de vidéoclips lui fournissent grâce à une judicieuse utilisation de l'arrêt sur image, les moyens d'un entraînement presque professionnel.

UN PARCOURS INITIATIQUE

Tout commence au sein du grand ensemble, dont ils investissent bruyamment les lieux stratégiques. Quand il fait beau, leurs cartons s'étalent sur le parking, ils glissent même sur le toit des voitures. En hiver, dans les caves, ils démontent les ampoules électriques et transforment les douilles en prises

<u>17</u>

de courant pour leur poste. Les groupes marquent leur territoire, dessinent sur les murs, y inscrivent leurs professions de fois : « les 4000 logements sont habités par les ZULU (sic.) / et par les BREAKERS / et par les SMURFERS », liton près d'un hall qui leur sert de lieu de réunion.

Mais l'entrée dans la tribu a aussi pour corollaire la sortie du grand ensemble. Les breakers rejoignent le centre commercial tout proche, pôle d'attraction, lieu de passage, espace de rencontres et scène publique : « on a trouvé un tout petit coin à Magnum / ça glisse là bas / le carrelage ». Ils y défient ceux de leur cité, et des cités voisines. Ils vont danser là où se trouve le public, dans une M.J.C. locale, au centre culturel ou à la fête des écoles. Le gymnase voisin devient le siège de « cours » réguliers et quasi-officiels. Le groupe se choisit un nom : Black Solo, Kid's Street, Courneuve City Street Dance ou C.C.S.D., 3 000 City Breakers, Bosquet City Gang, Force 5. Los Pacos (ou Paincos), Crazy Crew, Kassiopéa, L'Etoile Bleue, Dynamic Breakers, Imperial breakers, Crazy Boys, Clos Saint Lazarre, C.B.5, le Zappybooggybreak, Kid Black, Mini Breakers... Certains deviennent des célébrités locales. Une nouvelle géographie des banlieues se dessine, sur laquelle tranchent les « cités les plus données », qui comptent les meilleurs breakers.

Lieux de répétition, lieux de gala, lieux mythiques, chaque performance est à évaluer par rapport au lieu de sa représentation ? Certains lieux sont simplement plus pratiques, glissent mieux, abritent de le pluie ou protègent du froid ; certains sont propices aux retrouvailles ou fournissent un public ; d'autres, comme le Quartier Latin, les Halles, la dalle de Montparnasse, le Trocadéro surtout, quelques stations de métro, permettent aussi des exhibitions rémunératrices. Certains lieux, à l'occasion de tel ou tel concours d'un niveau particulièrement relevé, sont momentanément chargés d'une haute valeur symbolique et s'y produire constitue une étape initiatique. Pendant un temps, ce furent les plateaux de la télévision, pendant l'émission de Sidney, antichambre dominicale du Bronx.

UNE COMMUNAUTÉ DE DÉPASSEMENT

En droit, chaque français de France peut smurfer. En fait, ce sont surtout des jeunes, d'origine antillaise ou arabe, et résidant au sein de grands ensembles, que cette « mode » atteint de façon privilégiée. Aux origines du smurf, on trouverait de leur part un double rejet : celui de la communauté familiale dont ils sont issus, et celui de la société qu'ils côtoient. Avec la première, dominée par une autorité parentale plus ou moins respectée, ils entretiennent des relations de complicité tout autant que de refus. Souvent, elle symbolise pour eux une odyssée sociale tissée d'échecs. Quant à la seconde, crispée sur une tradition que la crise fait renaître, elle ne peut ni ne veut les intégrer. Parfois même, c'est l'exclusion qu'elle réclame. Sans toutefois les fasciner totalement, elle fournit aux smurfers leurs mythologies techniques de référence. Ces deux espaces d'identification une fois rejetés, ils s'inventent

<u>18</u>

<u>19</u>

une communauté imaginaire, dont tous les éléments leur sont familiers, et qui représente – du moins le croient-ils – leur création propre. Aspiration maintes fois décrite par l'anthropologie. G. Althabe, par exemple, expliquant la « tromba » malgache, raconte comment les paysans se sont dotés d'une « communauté de dépassement » qui récuse à la fois l'archaïsme du village et les règles de l'Occident (ALTHABE 1969).

Certes, les valeurs sur lesquelles repose l'idéologie « smurf » ou plutôt « Zulu », dans la version nord-américaine que nous avons évoquée, sont parfois ignorées des smurfers français, qui les soupçonnent, mais ne s'y reconnaissent pas pleinement. Ils en conservent pourtant une vision du monde résolument positive. « Marre de la guerre, marre des problèmes » déclare Sidney (Le Monde,17 avril 1984). Le smurf, c'est le pacifisme, la fraternité mondiale des opprimés, le rassemblement de toutes les races. C'est une éthique : ni drogue, ni alcool, ni débraillé. On est « fresh », « cool », voire « chicos » avec ses gants blancs. « Celui qui se drogue ne danse plus le break »(Hugues, 13 ans ; Saint-Denis). Bourré d'énergie et d'audace, le smurfer prêche une vie saine, sportive et même « kamikaze », dit-il de temps en temps. Dans le quotidien, le smurf amène à une discipline parfois sévère. Avec un entraînement de plusieurs heures par jour, ce sont les « études de smurf » qui permettent aux néophytes d'égaler les initiés.

En effet, comme dans toute communauté culturelle, la participation aux valeurs est différenciée. Il y a des experts et des débutants, des smurfers chevronnés et des néophytes. Mais les strates supérieures, Mr Freeze ou Sidney, ont vu Afrika Bambaataa et Grandmaster Flash. Au fur et à mesure que se déroule son parcours initiatique, breakant, rappant et graffitant, l'aspirant smurfer devient, de plein droit, membre de la Zulu Nation.

LE DÉFI COMME MOBILISATION SOCIALE

C'est à la lumière de ces données culturelles qu'il nous faut lire le discours de Johnny Go, interpréter la cérémonie qu'il vient ouvrir et mesurer la menace qu'il fait peser sur Junior.

Le premier mouvement explicite, pour un public qui les connaît d'ailleurs fort bien, les valeurs que le cérémonial doit confirmer : l'opiniâtreté, la volonté de surpasser les autres et de se surpasser soi-même. Dans le bricolage idéologique du smurfer, on retrouve ce goût de la compétition que le libéralisme américain met au cœur du fonctionnement économique.

Mais dans la situation qui nous occupe, il n'y a pas de compétition directe entre Johnny Go et Junior, entre le héraut et le prétendu héros. Johnny insiste sur ce point, en introduisant dans son discours, un échange réparateur, au sens que Goffman donne à ce terme (GOFFMAN 1971) : « je n'ai pas envie de te casser ». Il anticipe par là une accusation possible : celle de rechercher un affrontement personnel avec Junior, et de vouloir régler des comptes. Ce soupçon n'est pas fondé. Sans animosité à l'égard de celui qu'il met dans

<u>20</u>

une position difficile, il ne fait qu'incarner des valeurs partagées. Il se veut le juge que reconnaît le public. Et pour être ainsi ratifié, il lui faut faire preuve d'une courtoisie quasi-chevaleresque, qui pondère et civilise les conflits. On retrouve ainsi une autre fonction de ces rituels esthétiques, explicitement affirmée par leurs promoteurs. Celle de substituer aux affrontements ouverts et sanglants, entre bandes rivales, un jeu d'agression tout aussi investi, mais subtilement réglé et qui impose à chacun la plus stricte loyauté. Fort de cette réaffirmation publique des valeurs communautaires, c'est à bon droit que Johnny Go peut donc s'ériger en dénonciateur.

Au terme de son discours, la stratégie qu'il déploie est double : il a construit devant le public qui le regarde et l'écoute, un univers qui mêle la musique et la danse, l'éthique et l'utopie. Il a présenté en filigrane, aux jeunes des cités l'espoir de bâtir, simplement avec leurs corps et avec quelques signes de reconnaissance sur leurs vêtements, un espace social qui leur serait propre, et qui les protégerait. Mais attention, précise-t-il, et c'est tout le sens du « défi » : la protection accordée est des plus éphémères. Et Johnny de souffler le chaud et le froid, de protéger et d'inquiéter, de rassurer et de mobiliser. Toute son énergie de rapper est tendue vers une seule et implicite exhortation. Si le parcours du smurfer vise à l'arrachement du grand ensemble natal et à l'appropriation magique de la ville et des médias, l'entreprise de Johnny Go lui est rigoureusement homologue. Elle est de l'ordre d'une incitation à se dépasser. Il montre à son public les risques qu'il encourt : « Qui êtes-vous donc, vous, sinon les résidents les plus pauvres des pauvres cités de banlieues, perpétuellement menacés de vous enliser dans l'anonymat, la grisaille et la monotonie de vos H.L.M.; déployez chaque jour une énergie surhumaine pour vous inventer un avenir! » Qu'est-ce que ce discours dynamique, mais aux arrières plans libéraux des plus menaçants, et dans leguel se reconnaissent les jeunes issus de l'immigration? Rien d'autre sans doute qu'une propédeutique, plus ou moins désespérée, au bon usage de la vie sociale en temps de crise.

Références bibliographiques :

ALTHABE Gérard, 1969 : Oppression et libération dans l'imaginaire, les communautés villageoises de la côte orientale de Madagascar, François Maspero, Paris

BEAUD P., FLICHY P., PASQUIER D., QUERE L., Sociologie de la communication, CENT, 1997.

GARFINKEL Harold, 1956 : « Conditions of successful degradation ceremonies », American Journal of Sociology, LXI

GOFFMAN Erving, 1971 : *Relations in public* New York, Harper & Row, traduction française : *La mise en scène de la vie quotidienne, 2, Les relations en public*, Paris, Minuit

GOFFMAN Erving, 1975: « Replies and responses », Working paper, Universita di Urbino, repris dans Forms of Talk Philadelphia, University of Pennsylvania, 1981

GUMPERZ John J. 1982: Discourse strategies, studies in interactional sociolinguistics 2, New York, Cambridge University, 1982

HANNERZ Ulf, 1980: Exploring the City, University of Columbia Press, traduction française

Émergences

et présentation d'I. Joseph, Explorer la ville, 1983, Ed. de Minuit, Paris

MEZZROW Mezz, 1946 : Really the blues, traduction française : La rage de vivre, Livre de poche.

OGIEN Ruwen, 1983 : Théories ordinaires de la pauvreté, PUF, Paris

WALTER Henriette et alii, 1984 : « Lexique : 2. Catégories de jeunes », in H Olbak, A. Soral,

A. Pasche. Les mouvements de mode expliqués aux parents R. Laffont, Paris

WILLIAMS F. 1970 (ed): Language and Poverty, Chicago, Markham.

Remarque concernant le système de transcription :

Nous nous sommes inspirés du code de transcription élaboré par H. Sacks, E. Schegloff et G. Jefferson (« A simplest systematic for the organization of turn-taking in conversation », *Langage 30* (4), 1974). On peut en trouver une adaptation française dans C. Bachmann, J. Lindenfeld et J. Simonin, *Langage et communications sociales*, Paris, Hatier-Credif, 1981, p. 146-147. Ici, en résumé :

/ : indique une pause

//: indique une pause plus longue

Le soulignement d'une ou de plusieurs syllabes indique leur accentuation

Un énoncé transcrit entre parenthèses () n'a pu être déchiffré avec certitude.

Enfin, signalons que la forme versifiée de la transcription n'a évidemment aucune pertinence quant à la prononciation orale de la tirade. C'est une simple facilité de présentation. Les chiffres précédant les lignes, et notés entre parenthèses, nous permettent de les rappeler dans le cours du texte.

Il nous faut enfin remercier tous ceux qui ont peu, ou prou, contribué à ce travail et tout particulièrement Christine TURPIN, associée au premiers pas de cette enquête.

- (1) il s'appelle junior
- (2) il s'entraîne très fort
- (3) à casser son corps
- (4) pour (êt') le plus fort
- (5) mais ce type là cartonne dans les aéroports /
- (6) il cire le sol sans s'arrêter jusqu'à l'aurore //
- (7) eh! pour <u>lui</u> / la vie est <u>belle</u>
- (8) mais ce gars là s'entraîne dans les poubelles
- (9) et devant nous / il (e) vient frimer
- (10) junior je n'ai pas envie de te casser
- (11) mais tu vois devant toi il y a un public
- (12) qui tout l'monde <u>oui</u> forme une clique /
- (13) et si <u>tu</u> veux vraiment pouvoir breaker
- (14) lâche le micro et mets-toi à donner

<u>21</u>

<u>22</u>

23

LE SENS D'UNE RENCONTRE

Par Alain LAPIOWER

EXPLORATEUR

La Hip-hop est venue à moi par la force des choses à la fin des années '80. Au sein d'une petite association de travail de « quartier » qui s'adressait à des adolescents maghrébins « en difficulté », nous proposions une aide aux devoirs, des loisirs formatifs et des ateliers d'expression créative. Nos ateliers vidéo, théâtre, informatique ou percussions ne donnaient jamais - à mes yeux- que la sensation de tuer le temps. Je savais par contre que la breakdance ou le rap exerçaient déjà une attraction forte et naturelle sur ces jeunes, bien plus que toute autre forme et surtout à l'inverse des langages usuels dominants, qui ne provoquaient que malaise ou dérision. Loin d'être attiré par la simple instrumentalisation d'un univers qui, enfin, aurait permis de proposer des activités attrayantes face à une certaine désaffection, j'ai décidé de découvrir, de comprendre et de rencontrer ce qui m'apparut soudain comme une très large et provocante mise en espace, où se retrouvait, à mon insu, le tiers de ma ville.

Formé à la psychologie sociale et la pédagogie, mon parcours est plus celui d'un animateur que d'un chercheur. Ma motivation était portée par un besoin d'implication sur le terrain, je désirais sortir d'une impasse. Je suis par ailleurs musicien, passé par la chanson populaire puis le rock et ses scènes enflammées. Quand on me parle de groove, ou de «kiffer », non seulement je comprends mais je sens parfaitement, jusqu'au fond de mes tripes, ce dont il s'agit.

La Hip-hop ne m'a donc pas « intéressé », elle m'a emporté, m'a parlé, y compris sur la question ethnique, puisque je suis aussi un enfant d'immigré. Son esthétique m'a séduit, ainsi que la fascinante énergie de ce que d'aucuns appelaient le mouv'. J'ai eu l'occasion alors de mener des rencontres avec des personnages et des groupes d'une trempe extraordinaire. Ils m'ont donné confiance en l'avenir.

Mais au même titre que cette culture hip-hop, je n'ai pas facilement été pris au sérieux. Entre ce moment d'intuition initiatique et le feu d'artifice des dites « cultures urbaines » très courtisées, comptons 7 ans de galères.

L'association qui m'a accueilli pour mener ces recherches, la Fondation Jacques Gueux, est une exception dans le paysage socioculturel local et peut-être bien au delà des frontières. Centrée sur les cultures populaires, elle publie une revue, gère un théâtre, monte des ateliers d'expression artistique ou réalise des enquêtes et du collectage, avec comme objectif de faire découvrir ou de créer des œuvres, issues soit d'un patrimoine historique (la culture ouvrière par exemple) soit des nouvelles émergences en milieu urbain. Elle tente d'établir des ponts entre le culturel (y compris le circuit « savant »), le travail social, le

monde artistique, la réflexion intellectuelle et le combat politique. Le présent y est vécu autant lié au futur qu'à l'histoire.

Ma première approche fut donc celle d'une enquête. La documentation, les disques, les articles de journaux, les rares bouquins, l'un ou l'autre journaliste ou travailleur en maison de jeune, constituaient un détour utile mais fort étriqué. Il était moins simple de rencontrer ce mouvement qui protégeait une part de secret et pratiquait la guérilla symbolique, le tout dans un enchevêtrement serré de codes de langue. La plupart de ces traits étant implicites et difficiles à démêler pour un profane, il fallait trouver une façon d'y accéder. Je me suis rapidement rendu compte que dans le mouv'on doit gagner sa place (le « respect »...), cette règle s'appliquait également aux gens de l'extérieur. Au nom de quoi serais-je venu pointer mon nez dans cette affaire? Et en y apportant quoi ? Il fallait m'impliquer, me situer, m'identifier. Constatant la rareté des opportunités de rassemblements, j'ai proposé l'organisation d'un large festival national, qui pouvait fonctionner comme une sorte d'état des lieux, le premier du genre en Belgique.

Ce fut « Rap Side Stories », en janvier 92 au centre culturel Jacques Franck, de Bruxelles. Toute la scène hip-hop belge du moment y était, excepté Benny B, qui bien qu'absent de chair, focalisa la réprobation générale au point de constituer un enjeu majeur du débat le samedi après midi. Ce festival se caractérisa par une grande tension, même s'il n'y eut pas de véritable incident. Presque personne n'a payé sa place; les responsables de la salle, la Commune ainsi que les commerçants du quartier étaient terrorisés. Dans cet auditoire velouté de rouge et noir, le public en surnombre tanguait comme une houle. Le show était autant sur scène que dans les travées, les B boys surgissaient soudain du public pour s'emparer du micro ou pour danser...il y eut deux ou trois bousculades en coulisse, deux vols de micros, bref, c'était limite. Mais pour qui savait le lire, et nous étions quand même quelques uns, cette fête du hip-hop était une aubaine et un point de départ.

A ma grande surprise, les deux moments les plus forts du week-end furent précisément ces débats à 400, où on assista à une authentique prise de parole collective. Douloureuse, parce qu'agressive et mal assumée ensuite. Le mouvement était immature, les prestations désordonnées, souvent manquant de consistance. Mais il y avait le souffle (puissant!), la dynamique profonde d'une implantation réelle, riche de potentialité, et surtout le talent que je m'obstinais à voir, malgré la perplexité de mon entourage.

La presse fut abjecte, ironisant à la façon des Inconnus, tant sur les rappeurs que sur les organisateurs (du genre Yo! les sociologues s'en mêlent...). Il m'a fallu batailler même dans mon propre camp, puisque mes collègues et mes amis considéraient que nous avions fait notre devoir, que le rap était bien sympathique mais qu'il était temps de « passer à autre chose ».

Or pour moi tout commençait. Le mouv'savait qui j'étais ou en tout cas il savait l'essentiel: je l'acceptais tel quel, j'étais tchill, à l'aise, tranquille, et je pouvais

<u>24</u>

ouvrir certaines portes au sein du monde institutionnel totalement opaque du point de vue des posses.

J'ai entamé mon approche, sachant désormais à qui et comment il fallait s'adresser. Le mouvement m'a recu, sans trop se masguer. J'ai procédé à près d'une centaine de longues interviews, individuelles ou de groupes, soigneusement retranscrites. J'ai assisté à des dizaines de concerts, sillonné les rues de tags en graffs, observé les « chorés » dans les passages couverts ou les parcs, défrichant les bords de chemin de fer ou déchiffrant les métros pendant des jours entiers. J'ai écouté durant des heures, ému, captivé, sourire aux lèvres, parfois perplexe, souvent surpris... Touché par la finesse de jugement, la sensibilité pertinente, les illuminations théoriques ou les digressions délirantes des acteurs, j'ai pris des kilomètres de notes. J'ai photographié, filmé, enregistré... collectionné les bouts de papiers chiffonnés criblés d'essais de tags ou de strophes de rap crayonnés à la sauvette ; puis - changement de registre- j'ai tenté de saisir la langue. J'ai monté des ateliers de rap, de danse et de graff, sous la houlette de B boys confirmés comme animateurs, pour décortiquer les savoir-faire, j'ai participé au travail de fresques sous contrat et même en « sauvage », j'ai monté une vaste animation de « rap à l'école », assisté à des vernissages ou des séances en studio, j'ai animé moi - même des ateliers d'écriture et de prise de son...

Bref, je me suis immergé.

De cette enquête, a résulté, en été 1997, un bouquin intitulé «Total Respect», paru aux Editions Vie Ouvrière, à Bruxelles, qui tente de présenter à un public non initié, l'importance, le caractère et la force du Hip-hop à travers son émergence en Belgique francophone.

On y trouve une présentation des groupes et des tendances, des descriptions d'événements ou de lieux, de nombreux portraits et interviews à la manière d'une plongée d'ethnologie urbaine. J'y ai tenté de faire vivre ce mouv'et cette culture, qu'on les sente vibrer ; je voulais un texte tissé d'émotions, j'espère y être parvenu. Pour moi les B boys sont des personnages hors du commun, au caractère fier forgé dans la dureté, ils sont animés de poésie violente et de charisme, dotés souvent d'une intelligence brute terriblement pertinente et d'une créativité débordante. Ils tentent de garder la tête droite et de trouver un sens dans un monde en dérive, se sentent investis d'une mission, jouent un rôle complexe à saisir, la plupart du temps incompris si pas méprisé par un «grand » public qui en ignore l'essentiel.

Dépasser les clichés, les raccourcis de journalistes ou les formules paravents, me semblait tant une œuvre de salubrité publique que de mise au point politique. Par ailleurs, dans le panel - peu nombreux - d'ouvrages abordant le sujet en français, outre la description des spécificités locales, des manques restaient à combler.

LES FORMES ET LE FOND : TOTAL RESPECT.

25

A côté de cette présentation, je me suis permis de développer un certain nombre de points de réflexion et d'analyse plus personnels, notamment en ce qui concerne la question esthétique qui est, je pense, sous-estimée pour un mouvement dont l'objet premier est l'expression artistique.

La Hip-hop n'est pas uniquement intéressante pour le sens ou le cadre qu'elle apporte ou parce qu'elle émane des couches populaires et des quartiers difficiles qui « s'expriment ». Elle est intéressante en soi.

Il est édifiant d'entrer dans le détail du monde graphique du graff et du tag, dans la trame sonore des DJ et du sampling, dans les circonvolutions du flow rap ainsi que dans le dédale des figures de break, tant pour en sentir les moteurs ou les projections que pour tenter de dégager un fil commun d'attitude face à l'outil, face au support et face au public. Les formes sont neuves, riches et excitantes, tel est mon mobile. Elles se nourrissent de la culture de masse qu'elles digèrent ou détournent, se la réappropriant avec adresse, parodie et à propos. Les arts du hip-hop apportent un sang neuf à la culture générale, une manière de jubilation dans l'excès, tantôt dans la vitesse et le bombardement de stimulations, tantôt dans la moiteur et la lourdeur lancinante.

Contrairement à de nombreux préjugés trop largement répandus, en particulier dans les milieux intellectuels et artistiques, bien qu'adolescentes, ces formes ne sont ni rudimentaires, ni uniquement un passage de transit vers la grande Culture. En ce sens, elles rejoignent la richesse d'un large patrimoine qui est celui des cultures populaires, des cultures marginales « alternatives » et des cultures de contestation, comme le fut le rock. Mais on n'avait plus vu depuis longtemps une telle lame de fond, déployée dans autant de disciplines différentes.

Enfin, et là réside pour moi le point culminant, on observe ce lien constant entre les formes, le fond, les idéaux, la morale et les manières de mobilisations sociales qui les portent. Toute une circulation tour à tour souterraine, presque maffieuse, puis négociatrice, revendicative éclate parallèlement sous les spots du show business. Vaste jeu de pistes brouillées, aller-retour fiévreux depuis la luminescence vers les replis inaccessibles de l'underground.

Derrière le hip-hop et son réseau semi-légal, se profile une fine vision du monde et de la manière d'y faire sa place, pour toute une génération d'acteurs. Motivés comme jeunes d'abord, comme socialement modestes ou révoltés ensuite, comme immigrés ou métissés enfin.

C'est l'occasion de réfléchir très profondément sur le pouvoir des signes dans la ville, sur le poids des mots ou la place du corps dans cette ville, ou sur la circulation des messages et des cultures, en particulier pour les jeunes venus des quartiers durs, mais en final pour tout un chacun. En l'occurrence, la question du déferlement des tags qui nous prend tous de court, suscite un important et passionnant débat de société.

LA HIP-HOP POUR QUOI FAIRE?

26

<u>27</u>

Toute cette matière étant sur la table, restait à savoir qu'en faire, pour une personne comme moi et une association comme la nôtre. Certains qualifieront ma démarche de médiation, ils ont peut-être raison.

Non sans cent questions, je me suis vu entrer peu à peu dans une relation avec le mouv'qui n'était plus celle d'un observateur, mais celle d'un initié, d'un complice utile, inséré dans le réseau socioculturel et culturel établi, investi d'un rôle spécifique, tant face à ce mouv' que face aux institutions.

Côté officiel, des enseignants, des éducateurs, des journalistes, des animateurs culturels ou des services de prévention de toutes sortes m'appellent pour s'informer. J'ai participé à un nombre appréciable de tables rondes et de colloques, notamment souvent sur les graffitis qui font s'arracher les cheveux. Parfois l'administration «lourde » me consulte et respecte mes options qu'elle dit « comprendre » sans pouvoir les accepter. La vénérable Fondation Roi Baudoin par exemple, qui a finalement bien voulu octroyer une aide minuscule à la publication de Total Respect, spécifie frileusement sur la couverture qu'elle « ne s'engage pas quant au contenu ». Car telles sont les « contradictions du système » comme je disais quand j'avais l'âge du hiphop, et je l'avoue, j'intègre ces contradictions à ma tactique pour forcer les portes de la citadelle, le « système » a désormais besoin du hip-hop au moins autant que le hip-hop a besoin de lui. J'entends pour ma part travailler ainsi à la démocratie culturelle.

Au milieu de la décennie, la Fondation Jacques Gueux avait déjà largement contribué à modifier les mentalités face au Hip-hop dans ce pays, ouvrant les yeux des pouvoirs publics ou stimulant le réseau associatif. Mais de nombreuses et lourdes portes restaient hermétiquement closes, au sein des milieux artistiques et culturels, dans la presse, dans les circuits de diffusion, dans les sphères pédagogiques ou universitaires.

Malgré son côté provocateur, à côté de sa vie souterraine, (et parfois en contradiction avec celle là) le Hip-hop a toujours nourri des ambitions et des demandes fortes adressées au « système » en place. Une demande de reconnaissance, une demande d'accès aux circuit de diffusion, une demande d'ouverture et de respect de la part du public non hip-hop et des structures institutionnelles.

S'il a une grande force «dans la rue », et de grandes potentialités, le mouvement porte aussi des faiblesses typées face au monde installé. Des personnes comme moi peuvent jouer un rôle essentiel parce que conscientes de la complexité bilatérale des situations. Par exemple, peu de salles « osent » le rap, aucun musée ni galerie n'ose les graffeurs, aucun théâtre n'osait la danse hip-hop. Le réseau dit associatif et socioculturel, malgré toute l'estime que je lui porte, a souvent révélé un grand manque de discernement artistique ; cette négligence induit un manque de respect vis-à-vis même des personnes qu'il prétend défendre. Lumières insuffisantes, salles indigentes, planchers pourris, sonos épouvantables et peu de soucis de l'impact sur le public. Et si les moyens sont donnés, tout n'est pas de laisser la scène aux défavorisés, une prestation de rap ou une chorégraphie médiocre sur un podium grandiose desservent la cause. Les posses les plus avancés se plaignent amèrement de ces attitudes ambiguës: on nous parque dans le social, mais nous sommes des artistes qui édifions une culture!

La conséquence, à la fois de la fermeture du circuit culturel installé et des limites du réseau associatif, liée aux tendance naturelles de repli sur soi de la part du mouv', est une stagnation dans le développement qualitatif ; par manque de confrontation, tant avec un public non gagné d'avance, qu'avec le reste du monde artistique. Refermée sur elle-même, une expression se fane prématurément.

LES ARTS DU HIP-HOP...

Pour toutes ces raisons, cinq ans après Rap Side Stories, nous avons pensé le temps venu pour un nouveau festival, d'envergure internationale cette fois. Le projet n'était plus de drainer la totalité des groupes et des quartiers, mais plutôt de présenter le chemin parcouru vers la qualité, vers l'exigence technique et artistique, en d'autres mots travailler la crédibilité. Je voulais créer une stimulation par un mélange entre l'expression locale et la scène internationale, entre ce public « des quartiers » et le public intéressé par la culture en général. La présence de quelques têtes d'affiche est décisive, car il est bon de montrer, non seulement que certains qui font partie de la même culture « peuvent y arriver », mais également que le lien entre ces artistes et leur terreau est toujours vivace. Ainsi espérions-nous créer une circulation latérale et verticale qui dynamise le tout. Ce furent « LEZ-ARTS HIP-HOP » en mai 97, aux Halles de Schaerbeek, à Bruxelles.

A la différence du festival organisé 5 ans auparavant, celui-ci fut monté en étroite collaboration avec deux associations hip-hop dont la légitimité est reconnue dans la place : la Zulu Nation-belgian chapter et Souterrain production. Ce travail en commun qui je dois dire n'est pas de tout repos, car les «B boys » ne sont pas faciles dans leur rapport à l'efficacité, est des plus passionnants. Et ce fut, tant pour moi que pour tous les organisateurs, un réel plaisir de batailler au quotidien sous le signe du sandwich aux frites, car ces groupes sont mus par un idéal fort et une réelle force collective. Je confirme que cette pratique représente probablement l'investissement le plus sûr pour l'avenir et l'autonomisation dans le circuit « en clair ».

Le festival fut un succès au delà des espérances. Non seulement il a rassemblé un nombreux public, de plus le brassage et la stimulation dont je rêvais eurent vraiment lieu. Les Halles mettaient en présence des milieux assez divers, depuis les premiers rangs serrés de B boys venus des « quartiers », les danseurs en cercle qui n'arrêtaient pas le free style, jusqu'à des jeunes habituellement attirés par le rock ou la world music. On y vit également les travailleurs de l'animation culturelle, ou des parents curieux, tandis que sur scène le climat changeait, tantôt hardcore avec NTM, tantôt feutré avec Art mouv', tantôt

<u>28</u>

éblouissant et festif avec Choream, Storm ou Afrika Bambaata. La police ainsi que de nombreux observateurs qui avaient annoncé cet événement comme un jour rouge dans le secteur, durent se rendre à l'évidence d'un non lieu, et malgré les habituelles tensions qui font partie du paysage, tout s'est très bien passé. En particulier, la scène belge fut dynamisée par la situation, présentant des prestations d'un impact et d'une qualité surprenants.

La cerise sur le gâteau fut la réponse de la presse, tous les journaux, radios et magazines étalaient les dossiers; la Hip-hop était passée d'un coup au premier plan et, qui plus est, de la rubrique «société » aux pages culture. Je l'avoue, j'ai jubilé devant la métamorphose de certains journalistes hier sarcastiques, devenus soudain mielleux ou carrément enthousiastes.

MAIS EN COULISSE...

Derrière ces discours qui pourront paraître auto-satisfaits se dissimule une réalité pour le moins inconfortable.

Le milieu hip-hop, est très dur. Dur avec l'extérieur et dur avec lui-même. Il est traversé de clans, de tendances et de rivalités puissantes, dont chaque événement public devient un enjeu. Pour agir au sein de ce qui peut apparaître comme une jungle (« urbaine »...) il faut la connaissance sur la composition de ce milieu, ses leadership et ses stratégies propres, ainsi que la capacité de s'y retrouver dans des situations confuses où souvent ce qui se dit n'est pas l'essentiel de ce qui se joue et où en même temps des vérités crues vous sont balancées à la figure, sans douceur aucune.

Une conception très bohème du temps et de l'espace, le manque de constance et d'organisation, l'égocentrisme des hip-hoppers, tissent une trame d'une grande fragilité; ou parfois, effectivement, l'agressivité voire la violence, entrent en jeu comme composantes d'expression, qu'il faut soit « gérer », soit affronter. Les règles du jeu et les consignes doivent être extrêmement claires, sous peine d'interprétations contraires; à l'inverse, les messages du mouv' sont souvent cryptés. Il reprochera tantôt le manque d'ouverture et de transparence, tantôt le manque de décision et de fermeté. On a périodiquement l'impression que tout se débine, et finalement les projets aboutissent comme par enchantement.

Côté institutions, rien n'est simple non plus.

Si les dites cultures urbaines commencent (vaguement) à faire recette, outre qu'il n'en a pas toujours été ainsi, l'ouverture aux « défavorisés » est une bataille permanente. Les moyens restent dérisoires pour la culture et les rapports avec l'administration ou le politique sont pour le moins incertains. On nous trouve très intéressants, mais nos salaires et notre logistique sont loufoques.

La préparation de Lez-arts hip-hop a témoigné avec truculence de toute cette multilatérale complexité.

Après 3 mois, nous avons perdu un premier responsable de la production qui

s'est enfui en panique, ce qui nous a fait perdre un temps fou.

Par la suite, des promesses de subventions ont été annulées ou diminuées pour des raisons obscures, alors qu'à l'opposé un groupe comme NTM exerçait une pression financière de caractériels. L'association a risqué la faillite, moi le syndrome chinois et nous avons connu quelques belles réunions de crise.

A vrai dire je me sentais continuellement écartelé entre des univers complètements divergents.

L'ampleur de l'événement ainsi que la publication d'une compilation de rap belge pour l'occasion, avait déclenché une véritable guerre des clans au sein du mouvement. De vieux potes de quartier se mirent à se nier ; les rumeurs, ce mécanisme où la « rue » excelle, affirmaient les choses les plus fantasques, depuis la promesse d'une salle vide à celle d'une émeute. Comme parallèlement s'achevait la mise en page de mon bouquin, tout se mêlait et les enchères étaient à leur comble, se greffant tour à tour sur des guestions de cachets d'artistes, d'ordre de passage sur scène, les choix d'illustrations dans mon livre, le refus d'assumer certaines interviews retranscrites, et j'en passe. Je fus violemment pris à partie par des B boys dans des réunions publiques ou en pleine rue, accusé soit de récupération, soit de manipulations, soit de parasitisme, traité même un soir de « double face » par un rappeur qui ricanait au micro en face de moi, lors d'une émission de grande écoute à la radio nationale. En général, ces antagonismes, après de longues palabres finissaient par s'aplanir, et je n'ai jamais reçu ni coups, ni insultes. Car on convenait toujours de part et d'autre que ce festival, ce bouquin ou ce CD, tout le monde les voulait. Mais j'étais à bout, devenu l'encaisseur privilégié des rancœurs et des frustrations de toute la banlieue.

Le conflit inter-clans atteignit son paroxysme au festival même. Un home boy de R.A.B. a collé un « pain » sur la tronche d'un gars lié à C.N.N... La foule s'est écartée subitement pour laisser passer un fameux MC bruxellois, encore sur scène une demi-heure plus tôt, qui se précipitait hors des cuisines le poing serré sur un couteau ; à sa suite courrait tout un posse, partagés entre l'envie d'en découdre et le désir d'empêcher l'irréparable. Je vis à cette seconde, mes projets, mon job, mes idéaux et ma vie entière sombrer dans le noir de cette foule que soudain je haïssais.

Mais le service d'ordre connaissait son boulot. En moins de temps qu'il ne faut pour le dire, le foyer d'agitation fut repoussé, isolé dans les toilettes puis après quelques vives explications, deux gars furent expulsés de la salle. Une minute plus tard, ceux qui avaient vu se racontaient la scène en souriant, tandis que le show battait son plein dans l'euphorie, moi j'essuyais une larmichette me disant que décidément le bon dieu aimait la Hip-hop.

En définitive, la réussite brillante des trois journées effaça rapidement ces tensions et ces doutes. Mais si aujourd'hui j'y repense avec plaisir, tout ça fait réfléchir.

<u>30</u>

Le travail avec le mouv'est un vrai casse tête et je passe une énergie folle dans cette position de médiateur qui occupe énormément de temps, au point que bien souvent j'hésite sur son bien fondé. En particulier, les nécessités de la production, de l'organisation, sont très difficiles à concilier avec la souplesse et la disponibilité nécessaires dans les rapports avec les B boys. Pour ne tomber ni dans le paternalisme, ni dans la condescendance mais non plus dans le masochisme ni le laxisme innocent comment faire? Tous ces codes et ces règles implicites sont difficiles à expliquer à des partenaires standard, même à mes propres collègues. Il faut, par exemple, compter dans une salle de 1000 places, 300 places qui ne seront pas payées. La surveillance la plus stricte n'arrivera pas à empêcher cela, et c'est peut-être même la condition pour un bon climat à l'intérieur de la salle! Cette réalité est presque' incommunicable à ceux qui n'ont jamais côtoyé les crews.

Mais il faut les nerfs, et surtout une motivation profonde pour affronter ces contingences.

Les mois et les années qui viennent devraient me voir peu à peu modifier ce rôle. Une fois la faisabilité et la crédibilité prouvés, de nombreuses associations et institutions culturelles ou artistiques seront amenées (et cela se confirme tous les jours) à oser puis à approfondir des relations directes avec les acteurs du Hip-hop. Je conçois désormais plus ma fonction comme une mise en relation dans une perspective de rencontres et d'expériences à caractère créatif.

Mais que ce soit sur un plan social, artistique ou culturel, on en revient toujours à des questions d'engagement politique.

<u>31</u>

LES RAVES : DES FÊTES « BONNES À PENSER »

Par Étienne RACINE

Le verbe anglais « to rave » signifie « délirer », « battre la campagne », « s'extasier sur quelque chose ». Dès les années 60, il est utilisé dans le Sunday Times comme signifiant pour une fête excessive, extrême. Plus récemment, à la fin des années 80 et toujours en Angleterre, il apparaît pour désigner des fêtes au cours desquelles des danseurs s'agitent au son de musique techno pendant des nuits entières. L'engouement pour les raves - en Angleterre, en Allemagne ou en Suisse - concerne principalement les 17-25 ans et prend des proportions très importantes (1). En France, les raves apparaissent vers la fin des années 80, en région parisienne. Aujourd'hui, le phénomène s'est étendu et, de Rennes à Grenoble, rares sont les grandes villes qui n'ont vu se développer une « scène techno » locale et composite : magasins de disques, bars ou clubs spécialisés, raves légales, raves illégales.

Ce travail de recherche se centre sur les participants aux raves de la région parisienne. En quoi consiste leur participation à ces fêtes ? qui concernent-elles ? comment s'inscrivent-elles dans la vie des participants ? comment débute, puis comment évolue la pratique de participation aux raves ? Et aussi, pourquoi certains jeunes font-ils jusqu'à des centaines de kilomètres pour participer à une rave qui risque fort d'être annulée alors qu'ils pour-raient tranquillement aller dans telle discothèque ou telle salle de concert locale ?

L'observation des différents types de raves, les entretiens avec des participants et le suivi de certains d'entre eux sur plusieurs années me permettent de tenter de répondre à ces questions. Cette approche ethnographique, entreprise en 1995, fournit un matériau qui m'amène à interroger les nombreux lieux communs qui concernent notre sujet. Parmi eux, ceux des détracteurs des raves-parties : l'équation raves = toxicomanie, la solitude extrême des participants et le caractère particulièrement « aliénant » de la musique techno et des raves. Mais aussi les lieux communs apologétiques, comme la « résurgence de la transe », qui proviendrait d'un ailleurs éloigné temporellement ou spatialement, ou encore l'idée que la rave est une fête sans normes, libre et libérée des contraintes sociales extérieures.

Il s'agit plutôt de comprendre les options subjectives des ravers tout en se gardant des deux impasses contre lesquelles Bachmann nous met en garde : « les chercheurs qui étudient les cultures populaires sont soumis à un dilemme permanent : osciller entre le misérabilisme, qui met l'accent sur les relations à la culture légitime et qui disqualifie le peuple au nom de ses manques, et le populisme, qui prophétise et voit en lui les germes d'un

<u>32</u>

monde nouveau »; et plus loin : « la tentation est grande, pour le sociologue, de se transformer en thuriféraire d'une "culture jeune" conçue comme pôle de diffusion culturelle et de ressourcement social » (2).

Les pratiques festives rattachées aux musiques techno suscitent deux grands types de positions. Objet d'interdictions, d'interventions des forces de l'ordre et d'un discours médiatique longtemps sensationnaliste, elles sont du point de vue de leurs participants parlées en termes hédonistes, ludiques, parfois contestataires. C'est cette différence de point de vue, ce « jeu du même et de l'autre (le jeu par lequel chacun essaie d'englober l'autre dans une même reconnaissance) [...] qui intéresse l'anthropologue sans qu'il puisse ou doive se reconnaître dans aucun d'eux » (3).

On gagne à se situer dans l'entre deux de la polémique pour en faire apparaître les enjeux. Lévi-Strauss coupe court au dilemme entre partisans et adversaires du totémisme, qui s'interrogent sur le sens de l'interdiction de consommer certaines espèces animales, et avancent les thèses les plus diverses: le choix est aléatoire, il découle d'une peur spontanée des dits animaux, ou encore, il dépend de leur apport nutritif. En en faisant apparaître les logiques structurales sous-jacentes, l'auteur de La pensée sauvage démontre que ces choix s'appuient sur des systèmes cosmologiques complexes et cohérents. Autrement dit, «[...] les espèces naturelles ne sont pas choisies parce que "bonnes à manger" mais parce que "bonnes à penser" » (4).

En quête d'une essence se situant dans l'entre deux des contradictions apparentes, je dirais que les raves-parties ne sont ni des fêtes uniques en leur genre (vision trop optimiste), ni l'expression d'une « défaite de la pensée » (comme le dit A. Finkielkraut (5) au sujet du rock) ou autrement dit des fêtes uniquement « bonnes à danser ». Ce sont des fêtes « bonnes à penser » et ce, autant pour leurs participants que pour les chercheurs. Les choisir, les pratiquer et leur attribuer du sens traduit un processus d'organisation symbolique du monde qui, s'il n'est pas exempt de particularités, pourrait se jouer ailleurs, avec une autre matière.

Je propose ici d'esquisser ma démarche à travers la critique d'une étude qui me semble par endroits trop directement inspirée de certaines idées colportées par des participants à ces fêtes - idées que je résume ainsi : l'ailleurs, la rupture, la transe, et l'âge d'or. La réflexion sur ces points nous amène ensuite à la position suivante : la mise en relation des moments festifs - le temps de la rave - avec les carrières des individus et leurs activités techno hors fêtes - la rave dans le temps - est nécessaire pour développer une analyse de ces pratiques sociales qui nous aide à en comprendre les enjeux latents.

LE RAVER IMAGINAIRE

Le premier ouvrage français concernant les participants aux fêtes raves, « Raver » (6), s'il apporte un matériau riche et stimulant, est à mon avis, sur quelques points importants, plutôt une tentative de légitimation par étayage

<u>34</u>

théorique de certains lieux communs indigènes (7), tels que la valorisation de la « transe », de la « fête véritable » ou l'idée d'une rave idéale située aux « origines » du phénomène, d'un âge d'or des raves. Selon les auteurs de l'ouvrage, « Les raves ont un "esprit" particulier et répondent à la définition de la "fête véritable" introduite par un grand nombre de sociologues, d'ethnologues, de philosophes, qui ont fait ces trente dernières années le constat nostalgique de sa disparition. Elle est constituée de trois éléments essentiels : le jeu, la rupture avec le quotidien et la transgression, la transcendance. La "fête véritable" est une fête totale, sans limites, elle sous-tend l'idée d'une transe.» « Alors que la transe en rave arrache les ravers à leur culture, leur mouvement prend peu à peu l'ampleur d'une véritable micro-culture [...].» « La rave est une « fête-transe »[...]. La transe y est ludique, défoulement, vertige, ivresse, elle est non instituée, hors règles, spontanée » (8).

L'idée de l'ailleurs

Ce « constat nostalgique » - la disparition de la « fête véritable » - s'appuie sur la croyance en l'existence, au sein d'un ailleurs temporel ou spatial supposé moins répressif, de modes de vie moins aliénés que les nôtres. Ainsi, les « happenings » des années 70 dont parle Duvignaud (9) ou la rave telle qu'elle est présentée dans « Raver » (un « retour à la "fête-transe" ») constitueraient, au sein de nos sociétés, des poches de liberté vivaces mais éphémères, destinées à être détruites ou corrompues - ce qui est égal - par les supposés mécanismes de la société de consommation. De nombreux éléments de terrain renvoient à cet attrait de l'Ailleurs. Certains flyers (10) et certaines images projetées lors des raves représentent les signes de religions et de spiritualités exotiques: mandala et shiva bouddhiques, dessins d'ethnies indiennes d'Amérique du Nord, individus en position de méditation, scènes de danses collectives d'Afrique noire - on peut y voir l'idéalisation et le désir de ce qui est supposé être la cohésion communautaire d'autres cultures. L'ailleurs peut aussi être extraterrestre, figuré par des paysages intersidéraux : images de synthèse, images fractales - autant d'espaces à investir imaginairement. Les propos de certains des ravers que j'ai rencontrés tendent dans cette direction. « Il faut positiver pour le futur [...] la société veut qu'on soit comme des machines [...] ce qui manque, c'est l'esprit des animaux [...] il faut avancer, susciter le soleil et la lune [...] »(11). Pour Simon, la techno « C'est une musique qui est liée aux musiques primitives qui font rentrer en transe ».

Le bricolage idéologique présent au sein du phénomène techno est la manifestation d'un courant de pensée occidental décelable jusque dans certaines visions sociologiques, particulièrement des années 60 aux années 80, période où la culpabilité post ou néo coloniale se faisait ressentir dans certaines couches de la société. Or, si elle est intéressante, rien d'autre ne fonde cette vision des choses que la « [...] tentation de prendre la mesure des oppressions et des systèmes répressifs modernes occidentaux sur le libéralisme ou l'égalitarisme supposés des autres, de l'autre dans sa différence

35

magnifiée [...]. Mais à penser par oppositions de termes, à penser les ethnies contre l'État, le primitivisme contre l'Œdipe, ne court-on pas le risque de substituer à l'analyse le jeu plus ou moins subtil, selon le talent des auteurs, du repoussoir et du faire valoir ? » (12). Le « constat nostalgique » (l'idéalisation du passé et de l'ailleurs) est un recours intellectuel aussi dépassé que la vision évolutionniste (Frazer et son Rameau d'or), qu'il reproduit de façon inversée.

L'idée de la rupture

Rattachée à cette relative idéalisation de l'ailleurs, on trouve l'idée d'une fête particulière, très différente des alternatives, une fête qui, pour ses partisans, semble constituer un isolat culturel de pureté. Du point de vue des participants, des oppositions sont faites entre les discothèques et les raves et entre les milieux rock et les milieux techno. Pour Sophie, les discothèques, « c'était pas du tout le même public qu'en rave, c'était assez minettes ou gens branchés [...] », puis « [...] je retrouve en rave ce qu'y a plus dans le public rock. Par contre c'est vachement plus intense en rave [...] ». Pour Simon, « [...] la relation des gens en boîte est énormément basée sur la drague, sur le narcissisme, du genre "Je vous fais voir mes séances de culturisme, mes belles fringues", on étale l'argent qu'on a, ça reste très malsain ». Ces oppositions sont courantes, elles favorisent et fondent le plaisir éprouvé lors des fêtes. Voir les raves comme des instances exceptionnelles, en rupture, cela relève de la production d'une spécificité, elle même motivée par une quête - « normale », pourrait-on dire - de valeurs et de différenciations sociales.

Les auteurs de Raver - et sur ce point ils sont plus utopistes que les ravers parlent d'une transe « non instituée » qui « arrache les ravers à leur culture », d'une fête « totale », « sans limites ». C'est aller trop loin. Les relations, la danse et les échanges non-verbaux en rave sont traversés par des règles tacites respectées. Danser en solo, ne pas toucher des inconnus et ne pas bousculer les autres sont autant d'exemples de normes dominantes intrarave. C'est justement ces règles qui sont intéressantes. Non seulement les relations intra-rave sont normées, mais ces fêtes, comme toutes les autres, loin d'être en rupture, renvoient à leur manière à la société dans laquelle elles prennent place. La stigmatisation médiatique, culturelle et politique du phénomène techno-rave, la présence occasionnelle de « trouble-fêtes » et les éventuels contrôles policiers sont autant de réalités qui lient la situation de rave et ses participants à la société. Par exemple, nombreux sont les amateurs de raves illégales qui affirment en souriant que la présence de la police, tant qu'elle n'entraîne pas l'annulation, fait partie des ingrédients d'un événement réussi.

Au-delà de ce rapport de la rave au social, le rapport au social de chaque participant peut se manifester dans la rave sous la forme des différentes modalités de participation - décider ou non de rester jusqu'au matin, de danser, de prendre des drogues, de fréquenter uniquement des raves légales - et le changement de ce rapport s'y exprimer, sous la forme du passage d'une

L'idée de la transe

La rave est très certainement un espace-temps dans lequel, pour peu qu'on se le représente comme possible et souhaitable, on entre dans un état particulier, dans une configuration émotionnelle particulière, éventuellement très intense. Simon : « Y a plus de codes, c'est une expression avec le corps, y a plus du tout de réflexion, c'est le corps qui fait tout. [...] on réfléchit plus du tout, on le vit, avec le corps, avec les émotions...» Sophie : « Et c'était euh... ouais c'était un état proche de la transe, je pouvais plus m'arrêter, c'était vraiment une adéquation musique, mon corps et tout quoi, et ça m'a vachement surprise. [...] j'avais super besoin d'aller en rave parce que j'étais vraiment à bout de nerfs et super tendue et je savais qu'une rave, enfin c'est un peu le médicament qu'il me fallait, parce que c'est un endroit où je me sens super bien à tous les niveaux, que ce soit mental ou physique, ça me fait vraiment un bien fou, j'en sors vidée, et vraiment sereine ».

Les effets conjugués de l'effort de la danse, des lumières, de la puissance sonore, de l'émotion esthétique entraînée par la musique, du constat de l'adhésion collective au contexte, et éventuellement de la prise de drogues, contribuent à créer des états particuliers. Ces états - en attendant d'être identifiés plus précisément - peuvent être appréhendés comme des états modifiés de conscience (EMC). Un EMC est « un état mental [...] représentant une déviation dans l'expérience subjective ou dans le fonctionnement psychologique par rapport à certaines normes générales de la conscience à l'état de veille » (13). Selon Lapassade, « Les EMC sont donc des transes à l'état potentiel. Ils deviennent des transes effectives lorsque telle société choisit de "cultiver" ces états » (14). Il est problématique de considérer, comme le font les auteurs de Raver, que les raves puissent former un contexte ou un cadre culturel analogues aux sociétés mentionnées ci-dessus : « Parce que les raves, malgré les oppositions persistantes, sont aujourd'hui organisées de façon régulière, parce que tout est mis en oeuvre dans l'organisation de ces fêtes pour que les ravers puissent échapper à leur conditionnement culturel et social ordinaire et faire l'expérience d'états de conscience non ordinaires, elles peuvent s'apparenter à des rituels de transe » (15).

Voilà qui pose question. Lapassade précise lui-même que « L'oubli occidental de la transe en tant qu'activité collective, qui est un fait historique, constitue un appauvrissement » (16). Deuxièmement la transe ne peut être « non instituée, hors règles, spontanée » et les raves constituer des « rituels de transe ». Ce qui est ritualisé est par essence réglé, organisé.

L'état particulier vécu dans les raves par certaines personnes ne s'apparente pas à une possession, au cours de laquelle l'individu en transe est investi par une divinité connue de toutes les personnes présentes lors du rituel, et « jouée » par le possédé par l'intermédiaire de comportements théâtraux spécifiques. Dans ce cas, il y a articulation entre rite et mythe, et la transe a une fonction et

<u>36</u>

<u>37</u>

une signification sociale reconnues par de nombreux membres de plusieurs générations d'une société donnée.

Les rituels de transe marginaux (en ce sens qu'ils ne sont pas approuvés par les autorités religieuses dominantes) comme la tarentelle en Italie ou le candomblé et l'umbanda au Brésil sont eux aussi empreints d'une ritualisation forte et s'inscrivant dans une tradition. Ils concernent généralement des individus de plusieurs générations. Les pratiques festives rattachées aux musiques techno ne s'inscrivent pas dans une tradition, ne concernent que des individus jeunes, et ne font pas l'objet d'une interprétation homogène et durable. Si l'état modifié de conscience se transforme en transe en étant organisé culturellement, il est significatif que les états atteints en raves soient faibles (il n'y a pas de chutes, de pertes de connaissance) et qu'ils aient une portée sociale limitée (ils n'entraînent pas de changement officiel de statut social, ils n'impliquent pas la famille de l'individu, ils n'ont en général pas ou peu de répercussions sur la vie de l'individu) si on les compare aux rituels traditionnels.

Il me semble donc difficile, une fois ces nuances prises en compte, de continuer à affirmer que les raves sont des instances originales - et encore moins nouvelles - d'entrée en transe. Il est possible qu'un individu jeune éprouve un état sans précédent au cours de ces soirées. Mais il aurait tout aussi bien pu atteindre cet état au sein d'un concert rock, tant aujourd'hui qu'il y a 20 ans, ou en dansant frénétiquement sur la musique jazz il y a 70 ans. L'observation directe du public des raves mène au constat que la majorité des participants ne sont pas dans un état extrême, mais bien davantage en proie aux mille et une micro-activités et interactions propres à la participation à des événements publics. Par exemple : rouler un joint, regarder ses voisins, discuter avec un proche, observer le DJ mixer, se dire qu'on aurait mieux fait de rester chez soi pour réviser, chercher de la droque, apprécier l'étrangeté ou la beauté de quelqu'un, se demander si la voiture est en sécurité sur le parking ou ce qui en fait office, quêter une cigarette, voir s'il ne se trouve pas par hasard dans la foule quelqu'un que l'on connaît, s'acheter une bière, etc. Les rares individus qui semblent être dans un état paroxystique ont leurs homologues dans les concerts rock, ou d'autres situations.

En attendant d'approfondir ces questions, l'emploi répété du concept de transe est contestable et gagnerait - au lieu d'être plaqué sur une réalité - à être remplacé par l'étude du sens que prend ce mot ou la revendication de cet état pour les ravers ; on peut d'ores et déjà constater que cette référence à la transe est loin d'être partagée par tous les participants. « Puisque l'interprétation est construite par l'acteur sous forme d'objets désignés et appréciés, de significations acquises et de décisions prises, le processus doit être considéré du point de vue de l'acteur » (17).

Et l'idée de l'âge d'or

Autre tendance intéressante chez les participants ayant une certaine expérience et qui pointe dans l'ouvrage Raver : l'idéalisation des origines du

<u>38</u>

phénomène techno-rave. Selon ce point de vue, si les raves vont mal, si elles sont perçues par certains comme moins attrayantes, c'est parce qu'elles ne sont plus ce qu'elles étaient avant. L' » esprit rave » se serait perdu. Simon : « D'une manière générale, je trouve que les gens sont de moins en moins investis. Surtout au niveau de tout ce qui est réflexion. Au début, y avait la House Nation, les valeurs, alors que maintenant, y a plus vraiment de valeurs. [...] Moi, j'ai envie d'évoluer, j'ai envie de trucs nouveaux, de délires nouveaux, de sons nouveaux. Et les Raves, c'est toujours la même chose : le Chill-out (18), la déco... C'est toujours pareil, quoi. Y a pas de trucs nouveaux qui arrivent. A la limite, je vois des trucs en moins, mais pas de trucs qui arrivent en plus ». Autre exemple, Patrice, qui sort depuis très longtemps, me dit récemment après une fête qui l'a déçu : « C'était pas un public pointu de rave, pas d'énergie. Tout fout le camp. Ya plus d'intermédiaires entre teufs [fêtes] zones, mecs rasés, percés, et trucs stricts, clean ».

Cette évolution du rapport à la rave dans le sens d'une déception, d'une nostalgie, est un indicateur important. D'une part elle contient en creux le rapport d'idéalisation qu'il y a pu avoir vis-à-vis de ces pratiques festives - et que je constate actuellement chez les nouveaux participants -, ce qui explique partiellement le plaisir que l'on y a trouvé, le vertige que l'on y a éprouvé. D'autre part, lorsque le raver évoque ces changements, il nous parle à son insu autant de lui que de ce dont il parle. Simon ne tenait sans doute pas ces propos quand, un an plus tôt, il sortait et consommait de l'ecstasy tous les week end. C'est parce qu'il s'est engagé dans une action associative et qu'il veut changer des choses qu'il considère dorénavant que le phénomène régresse - il régresse à mesure que Simon « progresse ». Considérer que les raves ne sont plus ce qu'elles étaient, cela relève au moins autant d'un changement d'identité de l'individu que d'un changement des fêtes en elles-mêmes.

La prise en compte de ces dimensions permet d'approfondir la lecture de la rave. D'où l'intérêt de considérer cette vision de l'origine, mais sans la reproduire comme les auteurs de Raver tendent à le faire : « La brèche qui s'est ouverte vers une transe possible ne risque-t-elle pas de se refermer avec l'extension du phénomène à l'ensemble de la société ? » Ou encore : « Le "phénomène rave", moins marginal qu'à ses débuts, médiatisé, attire aussi un public de "branchés" en quête de phénomènes de modes, des curieux à la recherche de sensations fortes qui viennent pour l'aspect spectaculaire de ces fêtes et se posent comme des spectateurs passifs, des consommateurs » (19).

Le comportement et les représentations de chaque personne se trouvant dans une rave, qu'elle soit néophyte ou expérimentée, dilettante ou zélée, curieuse ou hostile, exaltée ou blasée, doivent être pris en compte, non seulement parce qu'il n'y a pas de hiérarchisation à effectuer entre les participants (dont la diversité a toujours existé), mais parce qu'ils se pensent relationnellement. Pour chaque nouveau venu, aussi « branché », « passif » ou « curieux » qu'il soit, la participation à l'événement a un sens qu'il est

pertinent de prendre en compte.

A défaut de trouver un équilibre entre la compréhension et la distance vis à vis du terrain, on recrée sous couvert de référents théoriques un raver - passionné et/ou militant - à l'image de celui qui est pensé par le terrain, quitte à en exagérer les traits. Un raver certes plaisant pour certains participants aux raves puisqu'il reproduit - et confirme par l'écriture - leurs mythes et leurs utopies (20) (l'ailleurs, la rupture, la transe et l'origine) ; mais à mon sens un raver imaginaire.

La nouveauté des mots crée parfois l'illusion de la nouveauté et de l'homogénéité des réalités qu'ils désignent. La rave et le raver doivent être pensés au pluriel, pensés dans leur diversité et dans leur diachronie. Le moment de la fête - le temps de la rave- doit être mis en perspective par la considération des carrières des participants et du temps social - la rave dans le temps. Les allées et venues démystifiantes entre ces deux angles de vue laissent apparaître le principe directeur de ces pratiques : un ensemble mouvant de représentations et d'actions - la matière techno - qui sert de support à un processus de socialisation bien plus que de rupture, de départ pour l'ailleurs ou de retour aux origines.

LE TEMPS DE LA RAVE

Les jeunes gens que j'ai interrogés ont souvent une vision désillusionnée du monde politique et de l'industrie du spectacle. Cela ne les empêche ni de croire en l'existence d'une alternative, ni d'avoir le besoin de s'éprouver socialement. Les pratiques festives liées aux musiques techno ne se rattachent pas à un cadre dogmatique, mais à quelques utopies qui offrent un contexte favorable à la résolution éphémère du besoin de synchroniser son individualité avec une entité sociale plus vaste.

L'absence de pôle scénique de convergence - le disc-jockey a une position plus discrète que le chanteur ou l'acteur sur une scène - et la déhiérarchisation de l'espace - tous les participants payent le même prix (ou ne payent pas) et aucun endroit de la rave ne fait vraiment l'objet d'une lutte pour être atteint - contribuent - tout du moins en apparence et temporairement - à atténuer les différences sociales entre les participants. L'adhésion implicite à certaines options sociales (consommation de drogues ou tolérance à l'égard de cette consommation, intérêt pour des pratiques festives parfois illégales mais souvent stigmatisées culturellement) et le partage de goûts subjectifs (ne serait-ce qu'au niveau de l'esthétique musicale) contenues dans la présence lors de l'événement contribuent à faire tendre les relations sociales du collectif vers un pôle communautaire affectif - et non vers un groupement d'individus motivés par des intérêts rationnels situés ailleurs, comme lorsque un wagon de métro se rempli par l'effet d'un déterminisme statistique. A ces dénominateurs communs implicites se rajoutent des actions qui les confirment : type de danse, respect d'autrui, attitude pacifique. Ainsi

que l'appartenance à la même tranche d'âge (17/25 ans).

Ces éléments forment un ensemble et créent du sens commun entre les ravers; ils font tendre les relations vers une « antithèse de la lutte » (21), vers « un de ces "univers de reconnaissance" où les complicités du langage et le partage de références créent une forme d'identité momentanée » (22).

La situation de rave n'est en aucun cas totalement libre et hors normes mais - et c'est ce qui fait son intérêt pour ses participants - l'adhésion aux règles se fait volontairement entre les uns et les autres, et non sous la contrainte d'un règlement officiel. D'autre part cette situation a une relative « efficacité symbolique » et fournit aux participants - sur la base de leurs a priori positifs - «[...] un langage, dans lequel peuvent s'exprimer immédiatement des états informulés, et autrement informulables.» (23) En ce sens elle donne une dimension collective à l'expérience individuelle et, pour ainsi dire, recharge les accumulateurs de sens social de chacun. Dans le meilleur des cas, mu par la force collective, « Se sentant dominé, entraîné par une sorte de pouvoir extérieur qui le fait penser et agir autrement qu'en temps normal, [l'homme] a naturellement l'impression de n'être plus lui-même » (24).

La rave est un moment de sociabilité différencié du quotidien par l'intéressé, et rendu réellement différent par sa perception favorable de la situation, perception elle-même en résonance avec celle des autres participants. La sociabilité, selon Simmel, crée un « monde sociologiquement idéal » au sein duquel « [...] la joie de l'individu particulier est absolument liée au fait que les autres soient également à leur aise. Dans ce cas personne ne saurait éprouver de satisfaction au prix de sentiments entièrement contraires à ceux de l'autre -ce que de nombreuses autres formes de la vie excluent [...] » (25). Cela nécessite la mise à l'écart de certains enjeux importants, sans pour autant que l'on aboutisse à des relations vides et superficielles: Simmel précise adroitement que dans cette situation « On se trouve tout aussi peu devant un mensonge que le jeu ou l'art ne sont des mensonges, bien qu'ils s'écartent du réel » (26). Le sociologue allemand a d'ailleurs une formule heureuse: la sociabilité est la « forme ludique de la socialisation », elle se comporte comme l'oeuvre d'art par rapport à la réalité.

LA RAVE DANS LE TEMPS

Comme toutes les fêtes, les raves sont temporaires. Ce qui fait leur « force » - l'intensité des émotions, des sensations, et leur faible contrainte idéologique - fait aussi leur « faiblesse ». Au-delà du temps de la fête, le sentiment d'identité collective ne trouve que peu de formes durables d'extension. Le consensus de la rave s'obtient par la relative suspension des préoccupations de la vie quotidienne. Tenter de le reformer hors de la rave reviendrait à affronter des problèmes d'ordre politique qui sont justement ceux que l'on fuit (27).

Au quotidien, les ravers qui se fréquentent partagent cependant la mémoire des événements et aussi une « culture » (personnages de référence, musi-

<u>40</u>

ques, institutions, techniques, lieux, etc.) sur la base de laquelle ils peuvent échanger avec d'autres connaisseurs. Mais l'étude des carrières des participants montre qu'avec le temps, le rapport à ces fêtes change: Patrice, qui les fréquente depuis plus de cinq ans, y reste de moins en moins tard et tend à préférer les clubs ou les fêtes privées, ainsi que les franges les plus « douces » de la musique techno. Simon y danse moins qu'avant et préfère échanger verbalement. Ses activités associatives l'amènent à modifier sa vision des fêtes. Il s'est professionnalisé.

Les cas de Patrice et Simon ne sont pas les plus courants. La plupart des participants fréquentent ces fêtes quelques mois ou ponctuellement. Pour ces jeunes, le plus souvent étudiants ou travailleurs non issus de milieux défavorisés, la participation régulière à la rave - a fortiori si elle s'accompagne de la prise de psychotropes, qui rendent le début de semaine plus difficile - est subordonnée à la poursuite des objectifs hebdomadaires.

Le participant éprouve temporairement dans la rave le frisson ludique de l'illégalité, de l'effervescence collective et du vertige des sens. Mais ce moment festif peut aussi être l'occasion d'expériences marquantes : questionnements métaphysiques, réflexion sur soi, sur le rapport au social. Les griefs exprimés par les ravers au sujet d'autres fêtes, d'autres musiques (discothèques « normales », concerts rock, dance music...) et d'autres types de comportements impliquent un regard critique porté sur le social. Ces pratiques s'inscrivent dans un complexe de significations attribuées (la « sincérité » des relations, la « liberté » des fêtes) et de différenciations effectuées (par exemple entre raves illégales et raves légales) qui traduisent une quête de valeurs dont la portée dépasse la dimension festive. Il s'agit en quelques sortes d'une consommation active - création naturelle de diversité palliant les forces uniformisantes de toute société - qui s'accompagne de l'acquisition de savoirs partagés, reconnus, et en perpétuelle élaboration et négociation.

<u>41</u>

LA MATIÈRE TECHNO

Les analyses qui dévalorisent les pratiques liées aux musiques techno (ou rock) s'appuient implicitement ou explicitement sur une hiérarchie favorable au concept plus qu'à l'image, au mot plus qu'au son. Il s'agit en quelque sorte d'une hiérarchie des formes de pensée qui rappelle celle qui a longtemps opéré entre pensée primitive et pensée rationnelle, pensée pré-logique et pensée logique, magie et religion, ou totémisme et religions monothéistes, telle qu'on la retrouve dans Les formes élémentaires de la vie religieuse : « Sans doute, il n'est pas impossible de [disposer les religions] suivant un ordre hiérarchique. Les unes peuvent être dites supérieures aux autres en ce sens qu'elles mettent en jeu des fonctions mentales plus élevées, qu'elles sont plus riches d'idées et de sentiments, qu'il y a plus de concepts, moins de sensations et d'images, et que la systématisation est plus savante » (28).

Lévi-Strauss s'en prend à cette hiérarchisation dans Le totémisme aujourd'hui. Selon lui tous les hommes pensent et classent, et le totémisme - non moins rationnel que le christianisme - consiste à prendre la diversité des espèces comme support conceptuel de différenciation sociale. Je dirais que face au foisonnement des productions occidentales, analogue au foisonnement de la nature, l'individu classe et oppose, il prend la diversité non pas des espèces naturelles mais des productions culturelles pour support conceptuel de la différenciation sociale.

De la même façon qu'il n'y a pas « chez les autres » de pensée primitive, de pensée excluant le rationnel, il n'y a pas « chez nous » de fêtes, de musiques ou de pratiques creuses, vides de sens. Il n'y a pas de trou noir du symbolique.

Finalement, de quoi parle-t-on dans ces fêtes, et comment en parle-t-on? Une multitude de sujets sont abordés de façon régulière et mobilisent de l'énergie. Parmi eux, les raves, les musiques, les médias, les individus (artistes, acteurs divers, participants de base), le « mouvement », la société. Des thèmes récurrents apparaissent : le commercial (au sens péjoratif), l'underground, le pur, l'impur, le trop, le pas assez, l'appartenance ou la non-appartenance au mouvement, l'opportunisme, l'authenticité, etc. Autant de séparations, d'oppositions, de catégorisations, de hiérarchisation, bref, d'organisations et de réorganisations de la perception du social.

On pourrait tenter d'établir une carte des oppositions, des valeurs, des nuances, des gradations - une carte qui vaille pour tous les participants. On n'y arriverait jamais. Car si les sujets et les thèmes sont récurrents, la façon dont ils s'agencent ne l'est pas. Au fond, ce qui compte, c'est le principe de différenciation. Peu importe que des figures comme le touriste, la racaille, le commercial, l'underground... soient réellement fondées. L'important est qu'elles existent, qu'elles sont utilisées et qu'elles fonctionnent. Ces sujets et ces thèmes forment une matière techno, une matière dont le modelage consiste en une polarisation symbolique et efficace du réel.

Efficace en ce sens qu'elle participe de la construction d'une identité sociale : on est à et on va à tel type de fêtes, on apprécie tel type de musique, on a des connaissances spécifiques relatives à un espace culturel donné ; cet espace culturel est reconnu, parlé par diverses institutions sociales. Les musiques techno et les raves sont des faits sociaux historiquement datés, s'inscrire dans ces pratiques c'est s'inscrire dans l'histoire de la société.

Efficace en ce sens qu'elle pose un cadre d'expérimentation: les participants réfléchissent sur leurs droits, sur le discours des médias au sujet de choses qu'ils connaissent « de l'intérieur », ils montent des associations, méditent sur leur sort, vivent des expériences esthétiques, ils créent (dj, graphisme...), ils se familiarisent avec une géographie des manières d'être (29); ils participent de la polémique autour des raves, qui est avant tout une rencontre entre des générations, entre différents points de vue.

Alors que les rites de passage classiques (mariage, service militaire, premier emploi stable) s'estompent et que la période d'entre deux que constitue la

<u>42</u>

jeunesse s'étire (études plus longues, pour un plus grand nombre, pour les deux sexes), ces pratiques festives, ainsi que les savoirs et les discours qui les entourent constituent un espace culturel intermédiaire participant du passage progressif de l'individu entre les deux pôles théoriques et relatifs que sont l'enfance et l'âge adulte.

Ce n'est pas la volonté de penser le social qui mène à la pratique de la rave - les premières sorties sont plutôt motivées par de la curiosité -, mais la pratique du temps de la rave qui conduit l'individu à penser la rave dans le temps, à se penser et à penser son positionnement dans l'espace social à travers la matière techno - et éventuellement à déplacer cette position. Ainsi, au-delà de leur dimension cathartique et de la sociabilité qu'elles permettent, ces pratiques constituent, bien plus qu'une contre-culture ou une consommation passive, un mode de socialisation.

- 1. La Love Parade (selon certains critères le plus grand événement musical de l'histoire de l'humanité), défilé de rue au son de musique techno ayant lieu en Allemagne (Berlin), et la Street Parade (Zurich), on respectivement drainée 1 000 000 et 400 000 participants lors de l'été 1997.
- 2. Bachmann (C.). « Jeunes et Banlieues », pp. 128-154, in Intégration et exclusion dans la société française contemporaine, sous la dir. de Gilles Férréol, Lille: Presses universitaires de Lille, 1992. Cité par Lepoutre (D.). Paroles d'honneur, Doctorat d'anthropologie sociale, ss la dir. de Marc Augé, EHESS, 1996, p. 24.
- 3. Augé (M.). Le sens des autres, Fayard, 1994, p. 145.
- 4. Lévi-Strauss (C.), Le totémisme aujourd'hui, P.U.F., 1969, p128
- 5. Finkielkraut (A.), La défaite de la pensée, Folio essais, 1987.
- 6. Fontaine, Fontana (A., C.). Raver, Anthropos, 1996, 112 p.
- 7. Par « indigène(s) »je veux dire : qui provient de mon terrain d'investigation. Cela peut être des propos, des représentations, des objets, etc.
- 8. Fontaine, Fontana (A., C.), op cit.. respectivement, pour les trois citations, pp 68, 66, et 95.
- 9. Duvignaud (J.). Le don du rien, Stock/Monde ouvert, 1977, 291 p.
- 10. « Flyer » : tracts annonçant les soirées : date, type de musique, disc-jockeys présents, etc. Les flyers sont déposés dans les magasins spécialisés ou donnés de la main à la main.
- 11. Participant anonyme. Discussion lors d'une rave en région parisienne, en février 1996. Les noms des autres citations de participants sont des pseudonymes. Dans leur cas, les propos proviennent d'entretiens enregistrés et dactylographiés dans le cadre de cette étude, à partir de juillet 1995.
- 12. Augé (M.). Pouvoirs de vie, pouvoirs de mort, Flammarion, 1977.
- 13. Ludwig (A. M.). « Altered states of consciousness », in R. Prince, *Transe and possession states*, Montréal, 1968. Cité par Lapassade (G.). in La transe, Que sais-je?, PUF, 1990.
- 14. Lapassade (G.). La transe, Que sais-je?, PUF, 1990.
- 15. Fontaine, Fontana (A., C.), op cit., p. 21.
- 16. Lapassade (G.). Op. Cit..
- 17. Herbert Blumer, Cité par Becker (H.S.). Outsiders, A.M. Métailié, 1963, p. 195
- 18. Le « chill out » (de « chill », en anglais, « refroidir ») est l'endroit prévu par les organisateurs de la rave pour permettre aux participants de se reposer. Le niveau et la nature de la

Émergences

musique y sont moins intenses.

- 19. Fontaine, Fontana (A., C.), op ci. p 90.
- 20. De la même manière que certains adeptes de techno évoquent Maffesoli et son « Le temps des tribus » avec enthousiame, voyant dans ce titre une confirmation sociologique de leur attrait pour les termes « exotisants » (tribu, chamane, transe, goa, chakra, mandala, etc). Cependant le processus peut s'inverser. Une étudiante en licence d'ethnologie, qui s'intéresse aux travellers (les organisateurs itinérants de raves illégales), suscita leur hostilité lorsqu'elle leur dit s'intéresser aux « tribus ». Ils n'y voyaient, avec lucidité, que l'imposition exogène d'une étiquette médiatique et naïve.
- 21. Weber (M.). Économie et société, Tome 1, Pocket. 1995.
- 22. Augé (M.). Pour une anthropologie des mondes contemporains, Aubier, 1994.
- 23. Lévi-Strauss (C.). Anthropologie structurale, Plon, 1958.
- 24. Durkheim (É.). Les formes élémentaires de la vie religieuse, P.U.F. Quadrige, 1960 [1912], p 312.
- 25. Simmel (G.) Sociologie et épistémologie, P.U.F., 1991, p128
- 26. Simmel (G.) op. cit. p129
- 27. Selon les individus et les types de fêtes (raves légales, illégales, soirées en club), l'importance du lien explicitement effectué entre fête et préoccupation vis-à-vis des lois et du politique peut varier de nulle à considérable. Mais même dans ce dernier cas, la fête reste un moment d'évasion. Et si cette évasion a le goût de l'implication politique, selon mes observations en région parisienne, elle n'entraînera pas pour autant, de la part des participants, de structuration hors-fête pour ainsi dire à l'échelle des rassemblements
- 28. Durkheim É., Les formes élémentaires de la vie religieuse, 1960 [1912], P.U.F., coll. Quadrige, p. 3. Nous soulignons.
- 29. Comme le dit Christian Bromberger au sujet des participants des matchs de football, in Le match de football, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995.

<u>44</u>

PROFESSIONNALISATION DE JEUNES ARTISTES

Par Damien MABIALA

Cet article va montrer la procédure de carrièrisation des activités artistiques venant de la rue, comment de la logique dite déviante des pratiques culturelles, s'installe une certaine normalisation. Notre analyse sera menée à travers une démarche ethnographique par laquelle nous avons été formés.

INTRODUCTION

Auparavant, je souhaiterais rappeler brièvement mon cheminement dans cette étude. En effet, cela fait dix ans que j'étudie les pratiques sociales et culturelles de jeunes à travers le mouvement hip-hop; des gens qu'on appelait à l'époque à tort et à travers « zulus ».

Cette idée m'était venue pendant que j'assistais Georges Lapassade, au cours d'une négociation d'une convention au Lycée professionnel Étienne-Jules Marais près de l'université de Paris 8 (Saint-Denis). C'était dans le cadre de nos recherches sur l'ethnographie de l'école, inspirée par les travaux d'Anglais de Peter Woods et David Hargreaves entre autres.

Les tagueurs et les graffeurs avaient été invités à l'université pour s'exprimer, parce qu'au lycée cette forme d'expression était sanctionnée, et donc refoulée chez les intéressés.

Cette situation était l'une des causes de la violence à l'école avec comme corollaire l'échec scolaire, ou plutôt l'échec de l'institution(1). Une salle-studio (B.029) fut attribuée aux jeunes lycéens du mouvement, mais autogérée par le groupe F.T.V.(Fais ta vie) de Saint Denis.

Cette situation m'avait permi d'établir des liens avec des membres du mouvement hip-hop, d'observer leurs habitudes, de participer aux activités de différents groupes, aux titres de : chercheur, photographe, « manager », attaché de presse, conseiller, ami et frère. Ces différents rôles me permirent d'observer de l'intérieur le groupe étudié, une réalité sociale en train de se construire.

Cette première phase d'étude sera couronnée par l'organisation du premier festival zulu, du 29 au 30 juin 1989 à l'université de Paris 8.

Au mois de novembre, j'entrepris avec un groupe de jeunes appartenant en majorité à l'association IZB un voyage dans le South-Bronx à New-York où Afrika-Bambaata organisait l'anniversaire de la « Zulu Nation ». Je recommençais ce rituel les années suivantes.

Il faut noter que nous avons organisé ou participé à diverses manifestations

45

tendant à développer et à vulgariser cette culture en France et à l'étranger. Promouvoir ces jeunes en fin de compte, c'était un moyen de leur rendre service, de les mettre en situation de les valoriser. Dans nos recherches, nous œuvrions pour un changement social, d'abord interne au groupe puis extérieur : en vue d'amener à une politique culturelle, sociale, économique (2). Bien entendu, c'est un point de vue épistémologique par rapport à celui de la sociologie classique, tel que les a comparés Nelly P. Stromquist (1986) dans un article sur la recherche-action repris par Lapassade G.(3).

APPROCHE METHODOLOGIQUE

Le but de cet article est de présenter succinctement quelques éléments de nos recherches orientées vers le processus de carrièrisation des métiers du hip-hop. Nous nous limiterons ici au rap. Cela à partir d'une démarche ethnographique ou ethono-sociologique, en nous inspirant autant de l'interactionnisme symbolique que de la « nouvelle recherche-action ».

Nous utilisons le terme ethnographie du grecque(ethnos: un peuple, mais aussi culture, groupe, communauté graphie: description) comme une méthode d'enquête de terrain (fieldwork) nécessitant une observation participante interne ou externe, périphérique pour le recueil des données pour l'interprétation et l'analyse.

Cependant Lapassade (4) distingue deux étapes de recherche :

a)-la première qualifiée d'ethnographique : c'est le travail sur le terrain, l'exemple : B.Malinoski de (1914-1918) chez les Trobriandais dans le Pacifique étudie leurs « mœurs et coutumes »,

<u>46</u>

b)-la deuxième qualifiée d'ethnologique: c'est l'étape de l'élaboration et de la théorisation, lorsqu'il publie son livre: Argonauts of the western Pacific, 1922, trad. fr., Paris, Gallimard, 1963.

Ce travail a comme préalable la négociation de l'accès au terrain ; ainsi que nous l'avons mentionné dans l'introduction.

Accès au terrain

La négociation de l'accès au terrain est non seulement importante mais elle fait aussi partie de la recherche.

Dans notre cas, elle a été facilitée par le fait que les deux parties, l'université représentée par Georges Lapassade et le conseiller d'éducation du Lycée professionnel, se connaissaient, le dernier étant l'étudiant du premier ; ensuite, le proviseur trouvait beaucoup d'avantages symboliques à voir son établissement cautionné par un célèbre universitaire ; enfin, le dit-proviseur savait qu'il allait avoir sa mutation l'année suivante ; il laissait donc à ses collègues (avec qui il n'avait pas toujours de bons rapports), un bagage très ambigu révèle Boumard (Cahier du CRIPPE, Science de l'éducation, 1990 p.7).

Pour ma part, la présence des jeunes du mouvement à l'université a facilité

plusieurs connexions dans la mesure où leurs activités se déroulaient en grande partie à l'extérieur de la faculté excepté le groupe FTV, qui avait élu domicile à l'université. Lorsque j'abordais des jeunes dans la rue ou dans une soirée, ma carte de visite de chercheur de Paris VIII m'ouvrait les portes, cette université étant précédée par une réputation : « de fac. qui s'occupe des zoulous ». Pendant les négociations d'accès au terrain, les attentes des uns et des autres ne sont pas les mêmes, il y a 9 ans, inviter un(e) jeune ou un groupe dans une institution où l'on peut s'exprimer (faire ses graffs : murs ou panneaux mis à disposition par l'université) était unique en France.

Avoir un studio pour réaliser ses maquettes sans débourser un sou, ou encore lui offrir la possibilité de se produire, voilà les deux attraits et opportunités non négligeables pour le (la) jeune.

Il fallait donc trouver ce que j'appellerai des compensations, des « plans » concerts ou performances pour les jeunes ; cela faisait partie de notre contrat implicite, des atouts majeurs que j'ai utilisés lors des négociations extérieures.

L'idéal, disait P.Woods en parlant de l'implication du chercheur en observation participante dans une institution scolaire, c'est de prendre un rôle à l'intérieur.

« Si on n'a pas de rôle, on n'a pas accès à l'essentiel, et en particulier à ce niveau où les gens racontent leurs secrets et produisent l'élaboration de leur politique ».

En tenant ce rôle poursuit-il « on a accès aux processus mentaux de ceux qui tiennent un rôle semblable. On peut donc beaucoup mieux comprendre leurs perspectives. On doit pénétrer dans le point de vue des acteurs. C'est beaucoup plus efficace pour la recherche. On peut voir les stratégies, les points de vue des acteurs, à travers tout ce qu'ils racontent, ce qu'ils avouent peu à peu. Il est impossible de se mettre dans cette position si on reste en marge, neutre. Ce genre de participation est la meilleure possible. Car l'observation, ce n'est pas seulement regarder. C'est en participant à la situation qu'on peut réellement voir ce qui se passe » (5). Howard S. Becker fait la même remarque en recommandant l'observation directe sur les activités déviantes afin de comprendre la réalité (6).

Il est clair que l'observation participante de groupes de rappeurs, de tagueurs ou graffeurs implique pour les chercheurs l'abstraction d'un certains nombres de choses, de commodités, de normes. On peut comprendre dans ces conditions, les limites de certains à réaliser un travail en profondeur.

Par conséquent, il est important au moment de la négociation de bien fixer son rôle et ses limites de manière à ne pas commettre un acte qui pourrait être interprété comme une trahison par le groupe observé.

Pourquoi se référer à l'école de Chicago?

Avant de s'intéresser au monde urbain, l'ethnographie a été pratiquée surtout

<u>47</u>

dans les sociétés lointaines dites « primitives », « exotiques », « indigènes ».

Tandis qu'à l'université de Chicago, dès sa création en (1890)-1892, un département de sociologie et d'anthropologie a été ouvert aux étudiants d'âge mûr, aux travailleurs sociaux ou (atypiques) motivés décidés à reprendre leurs études après plusieurs années d'interruption. Bien entendu, ces étudiants-chercheurs vont travailler sur la ville de Chicago, dès 1910 et durant deux décennies ce département va être le plus prestigieux des États-Unis note A.Coulon (7).

En clair parmi, les éléments de recherche que nous présentons ici, quelques uns se fondent sur la tradition de l'école de Chicago.

L'évolution sociologique

A) D'abord, il faut rappeler qu'Émile Durkheim (1858-1917) en fondant son école, « fut animé d'un double souci : en premier lieu, fonder la sociologie sur des bases méthodologiques et théoriques solides, distinctes de celles des disciplines voisines, et propres à la rendre aussi respectable que les sciences ; en second lieu, analyser la société moderne, en particulier sous ses aspects pathologiques, afin d'informer scientifiquement de l'action politique et sociale »(8). Il va considérer les descriptions ethnosociologiques réalisées par un acteur comme étant subjectives donc sujettes à caution ; point de vue que nous ne partageons pas bien entendu dans cette étude mais

que nous comprenons toutefois, en replaçant Durkheim dans son époque et sa pensée selon laquelle il rejetait la théorie (la pensée) évolutionniste du XIXe siècle et se barricadait derrière un modèle scientiste. Nous ne développerons pas ce point ici.

Selon Laburthe-Tolra et Warnier (1994), c'est le neveu de Durkheim, Marcel Mauss (1872-1950) qui forma, dès 1925, la première génération d'ethnologues à faire du terrain, bien qu'il n'eut aucune expérience. Ses recommandations seront suivies par ses élèves (Georges Devereux, Germaine Dieterlen, Marcel Griaule, André Haudricourt, Jacques Soustelle, et d'autres) à partir des années 1930.

Il faudra attendre les années 1950, « sous l'égide d'André-Leroi-Gourhan relayé par Roger Bastide, d'un stage de terrain obligatoire pour les étudiants d'ethnologie » à la Sorbonne. Tandis que « dans leurs pays respectifs, Boas, Radcliffe-Brown, Frobenius et Akermann avaient fermement établi la primauté de l'enquête de terrain aux alentours de l'année 1900 ». N'omettons pas de rappeler les études de Frédéric Le Play fondées sur l'observation directe des milieux populaires et l'établissement de budgets (L'ouvrier européen, 1855) cet ouvrage, qui dès sa publication, connut un incontestable succès (9).

Ce détours historique permet de mettre en perspective les deux traditions sociologiques évoquées plus haut.

B) Ce qu'on appelle « L'école de Chicago » c'est l'ensemble des travaux réa-

<u>48</u>

<u>49</u>

lisés par les étudiants de l'université de Chicago du département d'anthropologie et sociologie. Son orientation est délibérément multi-disciplinaire, des influences réciproques de deux courants de pensées sociologiques et philosophiques.

Les étudiants étaient encouragés à suivre les cours Dewey (de 1894-1904) ou de Mead en psychologie sociale. Le pragmatisme de John Dewey repose sur « une philosophie de l'action, qu'on pourrait également appeler une philosophie de l'intervention sociale » note Coulon (1992). C'est de cette philosophie que l'interactionnisme symbolique de Herbert Blumer et de Robert Park (1864-1944), (journaliste-reporter, élève de G. Simmel, thèse à Harvard en 1903 Crowd and Public, rejoint l'université de Chicago qu'en 1913) Ernest Burgess, Thomas William, Florian Znaniecki - tire son origine. Ils élaboreront, parmi les principes méthodologiques, l'étude de l'acteur en relation avec la réalité sociale naturelle dans laquelle il vit.

La particularité de l'école de Chicago est de consacrer ses travaux à la sociologie urbaine, principalement à l'écologie humaine. R. Park écrit : « Ce qui nous intéresse, c'est la communauté plus que l'homme, les rapport entre les hommes plus que leur rapport au sol sur lequel ils vivent » (10). Il faudrait retenir les noms de sociologues comme Erving Goffman, Eliot Freidson, Howard Becker (qui a obtenu sa thèse en 1951 : Role and Career Problems of the Chicago Public School Teacher) continuateurs de cette école de Chicago qui ont suivi les enseignements d'Hughes de Everett.

Pour résumer, c'est donc naturellement que nous nous référons aux travaux d'ethnographes anglo-saxons qui ont une bonne longueur d'avance sur nous, dont nous sommes proches épistémologiquement par les objets et perspectives de recherche (11). Alain Coulon du même département que nous à l'université qui suit nos recherches, a écrit : « On peut considérer que la recherche de Thomas et Znaniecki, ainsi que la méthodologie qu'ils emploient, est particulièrement pertinente pour étudier, dans la France contemporaine (1991), les phénomènes complexes liés à l'immigration et à ce qu'on a appelé "la deuxième génération". D'une manière générale, la plupart des études de l'École de Chicago portant sur l'ethnicité et sur les problèmes des immigrants dans les banlieues urbaines devraient êtres reprises par tous ceux qui se préoccupent aujourd'hui de ce problème social, qui pourrait bien devenir majeur au cours de la présente décennie » (op.cit.p.33).

Enfin, c'est notre curiosité intellectuelle de « chercheur multiréférentiel » (12) qui motive nos explorations en sciences humaines.

Méthode

Dans cette étude, nous travaillons exclusivement avec des jeunes du mouvement hip-hop ayant fréquenté l'université de Paris 8 dans les années 88-93. Nous portons une attention particulière au « groupe de Rome » (13)dont nous avons suivi les trajectoires jusqu'à ce jour. Avec des rôles que nous assumons, nous participons à l'observation de groupes, nous réalisons des

entretiens, photographions, utilisons la vidéo, tenons un journal de recherche, notons des événements ayant trait à notre champ de recherche.

DISPOSITIF D'ANALYSE DU PASSAGE DU HIP-HOP LUDIQUE À LA PROFESSIONNALISATION

La culture hip-hop est un mouvement culturel composé de plusieurs courants(14): le rap, le M.C., le graffiti, tag (expression graphique), le D.J. (le scratch-mixing, punch-phrasing, scratching, M.C., le human beat-box et la danse (le smurf, le double dutch, la hype). Le hip-hop est un état d'esprit, une façon de vivre, de s'exprimer et d'appréhender le monde. Pour le rappeur afro-américain Chris Parker alias KRS-One, le hip-hop est d'abord synonyme de création personnelle; partir de rien et arriver à quelque chose. Cela dans une société dont aucune des représentations extérieures ne correspond aux Afro-américains (15).

Avant que la productrice afro-américaine Sylvia Robinson produise le premier groupe de rap new-yorkais en 1979 (The Sugarhill Gang), ce mouvement naissant avait un aspect revendicatif certes, mais aussi ludique, festif, voulant jeter des défis, « free jam » etc. Il fonctionnait dans « l'underground ». Avec l'arrivée des major compagnies, cet univers va connaître un bouleversement, les enjeux vont changer, cela malgré une certaine méfiance des puristes, au début. La France elle aussi suivra le même processus, car au début de ce mouvement en 1983, on assistait à des manifestations de rue, ce fût l'époque des terrains vagues (free jam).

L'intérêt commercial qu'il suscite aujourd'hui, a été provoqué involontairement par le C.S.A.(Conseil Supérieur de l'Audiovisuel) qui a prit une loi obligeant les radios et télévisions à passer 40% de chansons françaises. Les maisons de disques (à travers leurs labels ou satellites car cinq multinationales se partagent 80% des ventes mondiales de disgues) misent sur la jeunesse qui écoute du rap et du r&b sur les radios privées de la bande FM. C'est ainsi que le processus sera enclenché, chaque maison de disque aura son ou ses groupes de rap. Elles signent à tour de bras, la concurrence étant féroce. Derrière un artiste qu'on voit sur un plateau de télévision ou que l'on entend sur les ondes, un important travail est réalisé par les gourous du marketing. Quand on sait que l'industrie du disque ne compte que sept familles (les dénicheurs de talents, les managers et agents, les producteurs-réalisateurs, les studios d'enregistrement, les programmateurs radio, les promoteurs de concerts et éditeurs musicaux) les chances de se croiser sont multiples. En derniers lieu, ce sont les directeurs artistiques, promoteurs de shows et programmateurs radio qui tirent les ficelles.

Ces derniers en rapport avec les maisons de disque programment jusqu'à 40 fois par semaine le passage d'un morceau et en font un tube (16). Lorsqu'on sait qu'un auteur de CD ne touche qu'entre 9 à 12 francs du prix de vente oscillant de 110 à 130 francs, on peut comprendre aisément les enjeux

<u>50</u>

financiers qui existent.

Dès lors, le groupe ou le rappeur qui ne fait pas l'affaire est jeté sans ménagement (voir le cas de Lionel D.). Les rappeurs dilettantes n'ont plus ou presque leurs places dans ce milieu du moins s'ils veulent être produits. La professionnalisation et la carriérisation des acteurs du hip-hop passent par le respect des engagements, les rendez-vous par exemple, la rigueur dans le travail, la créativité et l'accessibilité. Toutefois, il existe une alternative pour un groupe de rap inconnu, outre le démarchage auprès des labels, c'est de s'auto-produire; de se retrouver sur une compilation ou encore d'être featuring dans un album d'un artiste confirmé.

H.Becker a démontré à propos des musiciens de Jazz que « pour obtenir les emplois les meilleurs il faut à la fois posséder des compétences et entretenir des relations d'obligation mutuelle avec des musiciens qui sont en situation de parrainer pour ces emplois » (17). Malgré les années, cette analyse reste valable et s'applique à quiconque veut s'en sortir ; les connexions peuvent se faire entre les rappeurs ou gens de variétés. Cependant le milieu du rap, sectaire, ne tolère pas de mélange, raison pour laquelle MC Solaar essuie des critiques acerbes, coupable de flirter avec la variété. Je ne développerai pas ici cet aspect des contradictions (18).

LA PROFESIONNALISATION DU HIP-HOP

Le rap

Si l'émergence de certains rappeurs donne un réel espoir aux nouveaux arrivants encore jeunes (ceux qu'on appelle anciens ont à peine la trentaine), ces derniers, lucides en affaires, se rendent compte de la brièveté de leurs carrières. En ce qui concerne les rappeurs ou tagueurs, ils élaborent différentes stratégies de réussite; par exemple, lorsqu'un groupe signe un contrat avec une maison de disques, des rappeurs négocient une clause leur permettant de mener parallèlement une carrière solo. Ainsi, le groupe "Le Ministère A.M.E.R" victime de la censure, laisse ses rappeurs suivre des carrières solo. Cela se traduit par l'écriture de textes inhabituels chez eux. Doc Gyneco, Passi, Stomy revendiquent de faire du commercial à l'extérieur, et se conduisent en « combattants » lorsqu'ils réintègrent leur groupe (19).

La tendance actuelle chez les émergeants, c'est de devenir producteurs, promoteurs et diffuseurs de leur culture. Ici ou là, des projets sont montés ou en instance à l'exemple de la « Sarcellite » avec le secteur A, pour le groupe Le Ministère A.M.E.R.. De Jimmy Jay (ex. D.J. de MC Solaar est devenu un producteur) à l'association IZB transformée en une SARL organisatrice de tournées.

Nous allons aborder plus précisement les détails de ces métiers :

Du tag au graffiti

Je note une évolution du graffiti (aérosol-art) : tandis que certains continuent

51

à peindre des toiles, des murs, d'autres y ajoutent un nouveau support, l'outil multimédia, soit la rencontre de la street et de la Cyberculture. En effet, les graffiti-artistes du groupe Force Aphabetik travaillent au sein de la société Mediakronik. Celle-ci mise sur un pari de la « révolution digitale » ; elle propose sur le marché sa création sur différents supports : presse, affichage, bornes interactives, CD Extra, serveur Internet, production vidéo broadcast, postproduction montage virtuel AVID etc. Comme me l'a dit l'un d'eux :« Moi, ici je fais du samplage des images ». Cette société a réalisé des pochettes de CD : Saï-Saï, Mel Groove etc. Certes, le fondateur de Mediakronik est l'ancien responsable multimédia du groupe Publicis.

Un autre « graffiti-artiste » partage son temps entre son atelier et sa boutique : c'est Banga. Il a commencé avec la danse, le tag et enfin le graffiti. Il est l'un des fondateurs du groupe BASALT. Il reconnaît que vivre de son art (le graffiti) est plus difficile que le rap. Car il faut compter au moins une dizaine d'années pour avoir la maîtrise. Pour le moment, il refuse de peindre des toiles pour ne pas être à l'affût des galeries. Depuis 4 ans, il est associé avec son frère ; il a une échoppe (atelier) et une boutique au marché aux puces. Il peint et vend des vêtements, sous sa griffe : « Banga ». « Avant on tagguait sur les murs, si je me faisais « pecho », je devais payer une amende. Maintenant dit-il, les gens me payent pour porter mon tag ». En contact avec le public, il conclue : « pour tous ces jeunes, le fait de voir un "renois", qui fait du tag et graff, et tient une boutique représente une perspective pour eux ». Je signalerai que Banga vient de réaliser une affiche de campagne anti-H.l.V. pour le compte du Centre de Dépistage Anonyme et Gratuit de Paris.

Enfin, le magazine américain The Source (une référence sur le hip-hop)du mois d'avril 1997 a publié la photo d'une fresque murale de Banga.

La mode hip-hop

52

Comme on pouvait s'y attendre, le hip-hop a aussi ses lignes de vêtements, venant exclusivement des États-Unis. On retrouve des boutiques concentrées aux Halles qui les commercialisent. Certains B.Boy's y louent des boutiques, tandis que d'autres sont vendeurs.

Quels est le parcours d'un jeune désargenté qui se lance dans cette affaire ?

En général, il commence par faire des « valises » c'est à dire qu'il se rend à New York, remplit les malles et « se prend la tête » avec la douane française et enfin il procède à la vente en gros ou en détail. Dès que l'affaire commence à prendre de l'ampleur, il laisse les valises à des transporteurs et parcourt la France. La finalité, c'est la location d'une boutique.

La danse

Les danseurs étaient considérés comme les « laissés pour compte » du hiphop. Aujourd'hui, le travail accompli par les compagnies de danse, semble porter un bon résultat à en juger par la reconnaissance institutionnelle. Toutefois, il est encore difficile de vivre de ce métier. Bien entendu, on peut toucher le cachet pour une tournée ou pour accompagner un groupe de rap, monter des spectacles, mais cela reste aléatoire. Malgré cette situation, certains groupes parviennent à se placer au-dessus de la mêlée par leur constance. Je citerai : Aktuel Force, GBF, Black Blanc Beur, Boogi Saï, IF ex. Macadam. Pour résumer la situation actuelle des groupes de danse, je laisserai la parole au groupe IF :« Individuellement, on gère notre carrière comme on l'entend. C'est-à-dire qu'on a tous nos plans perso, les télés, les clips, nos cours ... Pour tout ça, on fait chacun nos affaires. Par contre, pour le groupe, on travaille avec une boîte qui s'occupe de notre administration. Ce que trop de monde oublie, c'est qu'en France, il y a des lois, et pour vendre des spectacles, il faut une licence. Du coup, on bosse avec cette société qui a tout ce qu'il faut pour qu'on travaille dans la plus totale légalité » (20).

A noter aussi que certains danseurs se convertissent en rappeurs, le dernier en date est de Malek (danseur d'IAM).

Producteurs de spectacle

Pour diverses raisons, on ne fait plus de concerts de rue, sauf une fois par an lors de la fête de la musique. Ainsi, des gens du mouvement hip-hop organisent des soirées, concerts. Constitués en association, ils promotionnent le rap, le ragga, la new-jack, le r&b, la soul etc. Leurs méthodes passent par la location de salles ou discothèques, de bateaux-mouches, par la distribution eux-mêmes de milliers de stickers ou d'autocollants. On compte une dizaine d'associations sur la région parisienne dont City Vibes Promotion.

Les aléas de ce métier font que certains producteurs préfèrent maintenant la location d'une matinée ou d'une soirée par semaine dans une discothèque plutôt qu'une grande soirée.

La presse

La presse hip-hop existe en fanzine distribuée « underground » ou en magazines qu'on peut trouver dans les kiosques. Il me semble que c'est le domaine le plus difficile à percer. A l'exception de L'Affiche, bien introduite dans les maisons de disques (son rédacteur en chef a présenté l'émission : Rapline sur M6), et bénéficiant de moyens adéquats ; Radical, Groove, Power, R.E.R. tandis que les titres comme Black News, Yours, Get Busy, Da Niouz, leurs parutions demeurent épisodiques. Certains titres élargissent leur champ et traitent du sport (basket, roller, BMX (vélo), skateboard...) profitant ainsi de la publicité des marques.

Enfin, certains journalistes hip-hop sont devenus animateurs de radios privées.

CONCLUSION

Face au chômage, ces jeunes du hip-hop (ceux issus de l'immigration) se lancent un défi artistique et commercial. Car la majorité refuse d'emblée la prolétarisation, « l'ouvrier, c'est ce qu'il y a de plus noble, d'humain ; quant

tu vois comment sont traités nos parents, t'as pas envie de faire la même chose » me confie Kader (L'Aktivist). J'ouvre une parenthèse pour signaler que Kader était parmi les lycéens venus à l'université Paris VIII (1989), il avait la responsabilité d'une salle-studio. Son premier concert en tant que rappeur, il l'a fait à l'université en 1990. Il a autoproduit son premier album, ensuite l'une de ses chansons a été reprise dans une compilation. Enfin dans son prochain CD distribué par (Hostile-Delabel), il invite Jalal l'un des «The Last Poets ». Je ferme la parenthèse. Dans un rap de Fabe (« Ca fait partie de mon passé »), celui-ci dit qu'il a passé son bac pour « rassurer sa famille, mais cela ne sert à rien ». Ces jeunes de la deuxième génération constituent ce que j'appellerai en France des minorités involontaires, comme les Africains-Américains(21). Contrairement à leurs parents immigrés (même si on est allé en chercher certains après la 2e guerre mondiale), ces enfants nés en France, n'ont pas fait le choix d'y vivre, ils sont là simplement, et ils sont « Français ».

Ils sont confrontés au quotidien, à une autre réalité, celle-là très éloignée du modèle républicain ou du « mythe républicanisme » (22), qu'on leur rappelle souvent. Ils n'ont plus comme revendication l'intégration, comme ce fût le cas de leurs aînés en 1983 lors de la Marche pour l'égalité et contre le racisme.

Vu ce qui précède, cette minorité involontaire est victime de ce que John.U.Ogbu appelle une barrière des emplois (job ceiling) et la théorie du sens commun (23).

Ils développent une identité culturelle d'opposition par réaction au traitement discriminatoire, à la fois politique, économique, social et psychologique dont ils sont l'objet de la part du groupe dominant (Castile & Kushner, 1981; Devos, 1967, 1984; Spice, 1966, 1971). De ce fait, cette minorité involontaire pratique l'inversion culturelle, définit certaines expressions, comportements ou symboles comme inappropriés à leur race parce que ce sont des caractéristiques propres aux Américains ou Français blancs. C'est sur cet angle me semble-t-il qu'on peut lire les critiques émises contre MC Solaar (voir la note 18).

Enfin, Adil Jazouli pose la question de savoir si nous ne nous dirigerions pas vers un modèle social où les classes moyennes dominantes continueraient d'intégrer individuellement les meilleurs éléments des classes populaires tout en laissant les territoires et les lieux de l'exclusion collective se développer (24).

Dans cet article, j'ai présenté succinctement mon parcours à travers une recherche que je mène depuis quelques années.

J'ai insisté sur la méthode utilisée, dans ma démarche de recherche qui s'inscrit dans la continuité des travaux de l'École de Chicago, j'ai essayé de montrer à travers ma présentation des métiers émergeants du hip-hop, comment et pourquoi le rap a pris cet essor. Et, ce développement s'est fait tout en créant un certain nombre des conflits et malentendus. J'ai terminé

<u>54</u>

en présentant une hypothèse d'analyse en m'appuyant sur les travaux américains (J. U.Ogbu).

Enfin, il ne s'agit pas de verser dans la « victimologie », qui serait une position des minorités, mais de constater et de rendre compte du décalage entre les discours officiels rassurants et la réalité.

- 1- Charlot (B.), Bautier (E.), Rochex (J.Y), Ecole et savoir dans les banlieues...et ailleurs, A.Colin, Paris, 1992
- -Lapassade (G.), Guerre et paix dans la classe, A.Colin, Paris, 1993.
- 2.Collier J.: L'un des inventeurs avec Kurt Lewis, W. F. Whyite, Lawrence Stenhouse à la fin des années 30 de la recherche-action proposa que les découvertes de types ethnographiques faites aux USA sur les Indiens des réserves soient utilisées au bénéfice d'une politique favorable à ces derniers. *Indian Administration as a laboratory of human relations*, Social Resarch, 12, 1945. *Arguments ethnomethodologiques, Problèmes d'épistémologies en sciences sociales*, III, Centre d'études des mouvements sociaux, EPESS-CNRSS, 1984.
- 3. Lapassade (G.), Recherche-action externe et recherche-action, in Pratiques de Formation/ Analyses,n°18, Format°Permanente, Université de Paris VIII, pp.17-43. Ce n°est consacré à la Recherche-action et formation, Le travail de terrain. Pour Kohn (R.): « Le terme « recherche-action », par la mise en rapport de deux substantifs, dit bien sa visée double : produire des connaissances, résoudre un problème ou contribuer à la réalisation de projets » p.71.
- 4. Lapassade (G.), « Court traité de microsociologie », in *Pratiques de Formation/Analyses*, n°28 nov.1994, Formation Permanente, Université de Paris VIII, pp.27-60. Ce numéro spécial est consacré aux : « Microsociologies interactions et approches institutionnelles ».
- Rappelons qu'avant de publier sa recherche en 1922, B.Malinowski a tenu un journal comme les font presque tous les ethnologues où il a tout consignés, la publication de ce journal 43 ans après sa mort a provoqué un scandale auprès de ses confrères. En effet, l'auteur parle en homme faillible de son obsession sexuelle, de sa maladie, de sa dépression qu'il soigne au moyen d'un cocktail des médicaments allant jusqu'à la cocaïne, l'arsenic, de ses colères envers les indigènes (mâles). Lire : Malinowski B., *Journal d'ethnographe*, Paris, Le Seuil, 1985.
- Sur l'écriture savante, instituée-instituante dans une recherche « le texte et le hors texte », voir : Lourau (R.), *Le journal de recherche*, Coll. A.I., Méridiens Klincksieck.
- Comme carnet de route publié : Barley (N.), *Un anthropologue en déroute*, Paris, Payot,1992, éd.org.1983. Hess (R.), *Le lycée au jour le jour*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989. « La place de l'écriture dans le travail social », n°44, in *PEPS*, oct.-déc1993.
- 5. Réflexions sur quelques aspects de l'ethnographie interactionniste, entretien entre P. Woods et P. Boumard, le 8 déc. 1990, p. 12, dans la trad. intégrale p. 34, le 26 juin 1991. La traduction partielle publiée in *Pratique de Formation Analyses*, n° 20. Voir aussi, Woods P., *L'Ethnographie de l'école*, Paris, A. Colin, 1990.
- 6. A propos de Outsiders, entretien avec H.Becker recueilli et traduit par J.P.Briand et J.-Chapoulie, Paris, le 7juin 1985, pp.63-78. Publié dans *Hommage à Howard S.Becker*, à l'occasion de la remise du titre de Docteur Honoris Causa de l'Univ. de Paris VIII le 2 avril 1996, Travaux et Documents, textes réunis par J.-P.Briand et H. Peretz, Université de Paris VIII, n°1,1996, p.100.
- 7.« Le nombre de thèses soutenues constitua un bon indicateur de la prédominance de Chicago : sur les 98 thèses de sociologie soutenues aux États-Unis entre 1895 et 1915, 36 l'ont été à Chicago, 24 à Columbia,
- 10 à Yale, 13 en Pennsylvanie, 8 à l'université de New York, 6 à celle du Wisconsin, 1 à Michigan et 1 à l'université de l'Ohio ».Coulon (A.), *L'école de Chicago*, Puf, Coll.« Que

- sais-je?», Paris,1992, 1er édition, p.6 et 19.
- 8. Laburthe-Tolra (P.)-Warnier (J.P.), *Ethnologie Anthropologie*, Paris, Puf, 1994, 2e éd. p.32-33.
- 9. « L'importance épistémologique et théorique des travaux de Le Play, longtemps négligée, n'est plus guère contestée de nos jours. Partant de l'hypothèse que l'état d'une société peut être saisi à partir de l'étude d'unités sociales plus petites, il considère que la famille est ce microcosme dans lequel viennent se refléter les tensions et contradictoires de la société globale. La méthode qu'il met au point consiste dans l'observation directe, quasi ethnographique, et l'analyse comparative de dizaines de familles ouvrières ».
- Cuin (C.-H.)-Gresle (F.), *Histoire de la sociologie, 1.Avant 1918*, Paris, La Découverte, 1992, pp.36-39.
- Sur Le Play F., lire: Savoye (A.), Kalaora (B.), Les inventeurs oubliés: Le Play et ses continuateurs aux origines des sciences sociales, Champ Vallon, Seyssel, 1989.
- 10. Park R.E., « Communauté urbaine, un modèle spatial et un ordre moral », in *L'école de Chicago, naissance de l'écologie urbaine*, présentation Y.Grafmeyer et I. Joseph, Aubier, trad.fr. Paris.1984, p.197-211.
- 11. Lire: -Forquin (J.C.), *La nouvelle sociologie de l'éducation en Grande-Bretagne: orientations, apports théoriques, évolution(1970-1980)*, Revue française de pédagogie, n°63, 1983 (avril-mai-juin), pp.61-79.
- -Charlot (B.), « L'ethnographie de l'école dans les travaux britanniques », in *Pratiques de Formation/Analyses* n°18 déc. 1989, pp.87-106.
- 12. J'emprunte cette expression à Barbier (R.), in *Pratiques de Formation/Analyses*,n°28 nov.1994, p.101.
- 13. En février 1989, la TV Italienne RAI 3, en rapport avec les ethnologues de l'université la Sapienza de Rome nous invitent à présenter le mouvement hip-hop. Après l'émission de télévision, le groupe restera deux semaines durant lesquelles, il participa aux séminaires d'ethnographie et aux performances de rap, de sound system. Ce groupe était composé de trente membres rappeurs, graffeurs, et danseurs dont : Claude MC Solaar, Albert alias Ménelik, le Rapsonic (aujourd'hui Raggasonic), Jean-Manuel (Mag 3) Banga, Shuck, les Laidie's Neight conduit par G.Lapassade et D.Mabiala.
- 14. Voir :- Mabiala (D.), *Culture de la rue : Tentative d'institutionnalisation*, mémoire de DEA, 1989-1990, Sciences de l'Education, Université de Paris VIII.
- 15. Lire: l'entretien de KRS-One avec Bandini, in *R.E.R. rap et ragga*, n°8- avril 1997, pp.21-25.
- 16. Lire: « Les milliards de la planète musique », in *Capital* n° 62, pp.60-78.
- 17. Becker (S.H.), *Outsiders, Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, A.M.Métaillé, 1985, trad. franç.p.132.
- 18. Le Vaillant (L.), « Le frère rappe-doux », in *Libération*, du 9 janv.1998, p.40. et lire aussi Wicker (O.), « MC Solaar : je ne suis pas celui que vous croyez », in *Libération*, Le Magazine, du 18 au 24 février 1995.
- 19. Catherine Vachon, « Ministère Amer sans armes et dangereux », in *L'Affiche*, Hors-Série, 1997, p.90.
- 20. Lire « IF, c'est une leçon de savoir vivre à la new school » in RADICAL, fév. 1998.
- 21. John O. Ogbu, « Les frontières culturelles et les enfants de minorités » in *Revue française de Pédagogie*, n°101, oct.-nov.-déc. 1992, pp.9-26.
- 22. Wieviorka (M.), Enquête sur la République, « Face cachée d'un mythe , Le "républicanisme" règle par l'imaginaire ce qui ne être résolu dans le réel », in *Libération*, le 30 déc. 1996, p.6. Lire : Démocratie et Minorités Ethniques : Le cas Anglais, *Les temps Modernes*, juillet -août, 1991.

Émergences

- 23. John O. Ogbu est professeur à l'université de Californie, Berkeley ; auteur de nombreux travaux portant sur l'école dans les quartiers Noirs et d'Américano-Mexicains. Selon eux : « La barrière des emplois consiste en des lois officielles et des pratiques officieuses utilisées par les Américains blancs pour limiter l'accès des minorités à des postes recherchés, pour réduire le champ de leur opportunités et pour canaliser strictement les contre les contreparties que ces minorités peuvent attendre de leur niveau d'instruction (Mickelson, 1984 ; Ogbu, 1987) » op. cit.,p.12.
- 24. Lire : Adil Jazouli dans entretien avec Curie (R.), le n° spécial, *Les cultures de la rue*, in PEPS n°36 janv./mars 1991, p.33.

<u>57</u>

L'ESPACE DE L'ETHNICITE DU RAP(1) EN FRANCE

Par Manuel BOUCHER (2)

Les musiques amplifiées comme le rock, le rap, le reggae, le funk..., aujourd'hui occupent une place de plus en plus grande au sein de notre paysage culturel. Nos sociétés modernes disposent de cultures musicales très diversifiées qui ont leurs codes, leurs histoires propres, leurs rites, leurs langages, leurs manières de faire, de se mouvoir et de se présenter à autrui. Ces cultures protéiformes sont fortement plébiscitées par la plus grande partie de la jeunesse. Ces musiques populaires d'une certaine façon évoluent en même temps que la société change. Ces expressions musicales permettent ainsi aux jeunes d'exprimer la réalité sociale qu'ils perçoivent, mais aussi de la communiquer aux autres.

La musique populaire est aussi une expression sonore qui représente en images, en couleurs, l'évolution de nos sociétés aux multiples influences. La musique actuelle est l'expression du dynamisme, de l'ingéniosité et de la créativité de nos sociétés urbaines mais elle incarne aussi la diversité culturelle. « La différence culturelle est rarement socialement neutre ou indéterminée. Elle comporte généralement une charge de conflictualité, elle véhicule des demandes qui viennent mettre en cause une domination subie, une exclusion vécue, un mépris ou une indifférence rencontrés dans l'expérience de la vie quotidienne, au travail, en ville, une privation qui peut être économique ou symbolique » (3). Ces mouvements culturels et musicaux affirment l'existence conflictuelle de la vie sociale.

Ici, à travers l'ethnicité, il s'agit de savoir si l'expression culturelle désignée par le rap, l'un des pôles de la culture moderne de la jeunesse urbaine est un mouvement social, ou bien s'il contribue à la genèse d'un certain mouvement social, ou bien s'il a les capacités à le devenir.

En France, le concept d'ethnicité prend forme avec en toile de fond les mutations concernant le débat sur l'immigration. Les questions qui portaient auparavant sur le coût des immigrés au sein de la société française, sont remplacées par des débats sur une immigration de peuplement posant le problème des métamorphoses de l'identité française. Les immigrés, autrefois accusés de profiter de l'économie nationale, sont maintenant montrés du doigt par certains politiques en mal de bouc émissaire, comme des personnes étant menaçantes pour l'équilibre national.

Les fantasmes d'une société française pouvant être dominée par des communautés ethniques sont vivaces. Ces communautés pourraient ainsi remplacer une tradition politique et culturelle, la reconnaissance d'un rapport

<u>58</u>

59

direct entre les citoyens et l'État. Une telle conception mettrait donc en péril la démocratie. Or, aujourd'hui, au sein de la société française, « théoriser l'ethnicité, cela ne revient pas à fonder le pluralisme ethnique comme modèle d'organisation socio-politique, mais à examiner les modalités selon lesquelles une vision du monde "ethnique" est rendue pertinente pour les acteurs » (4).

Dans le cas du rap, il faut noter, et surtout ne pas confondre, les groupes ethniques qui se définissent (et sont définis par les autres) comme tels, et les minorités subissant la domination de groupes dominants, même si une telle séparation n'est jamais clairement établie.

NOMINATION ENDOGENE ET EXOGENE : UN RAPPORT COMPLEXE ET INTERACTIF

En réalité, les définitions endogènes et exogènes de l'ethnicité ne peuvent jamais totalement être séparées, car elles sont dans un rapport d'opposition. Ainsi, les relations qu'entretient le groupe de rap Ministère A.M.E.R avec la société, qu'il considère comme étant en conflit avec la communauté noire par laquelle il se définit sont caractéristiques.

Le groupe Ministère A.M.E.R refuse le terme d'intégration et affirme sa « négritude ». Dans le morceau « J'ai fait un rêve » (5), il s'affiche au sein de son posse comme « pro-nègre ». Les membres du groupe font ainsi des comparaisons, de leur expérience de noirs vivant en France, avec l'expérience des noirs américains. Ils n'hésitent pas à décrire l'attitude servile de certains noirs américains qui conduit à humilier la communauté toute entière. Il s'agit donc bien pour les jeunes noirs vivant en France, de ne pas reproduire les mêmes erreurs.

« Nous, ce qu'on veut, c'est qu'on nous accepte comme on est. On ne veut pas être tolérés, mais acceptés : pour l'être, je ne dois pas avoir à me travestir et à copier le comportement du gaulois moyen. On est pas des Sidney Poitier » (6).

D'ailleurs, pour des analystes qui étudient l'évolution de la jeunesse en banlieue, un mouvement très spécifique serait en train de naître autour des jeunes « blacks «. Etre noir aurait une réelle signification identitaire.

« On n'écrit pas pour les negros, on écrit comme des negros, ce n'est pas pareil. Quand on écrit des raps, on écrit en tant que noir vivant en France, donc on n'écrit pas en tant que blanc ou arabe vivant en France. Sur n'importe quel sujet, tu peux prendre mon point de vue et le tien, ils différeront. Non pas parce que nous vivons dans deux villes différentes, mais parce que l'on est de deux origines différentes, et qu'on a un passé et des histoires différentes » (7).

La conséquence directe d'un tel processus, peut expliquer le fait qu'il ne semble plus exister de conflits et d'antagonismes sérieux entre les jeunes antillais et les africains. Face à des problèmes sociaux sensiblement similaires,

ces populations ont des revendications communes et se reconnaissent en tant que « population black ». Être noir est un état revendiqué, un symbole politique, celui d'une résistance collective à l'oppression, à l'asservissement des dominants et de ses systèmes représentés par « Babylone ». Le concept de « négritude »(8) est réactualisé chez les jeunes des quartiers. Tout ceci faisant dire à J-L. Porcedo :

« Au delà, on peut aussi observer une influence grandissante de certains thèmes politiques rappelant le discours du Black Power Américain. Les écrits et pensées de Malcom X, Louis Farrakhan ou Franz Fanon occupent une place centrale dans la construction du discours politique que l'on peut déjà voir émerger dans quelques quartiers. L'observation des réactions induites par quelques films cinématographiques ("Colors", "Malcom X"...), l'analyse de certains textes de rap qui ont autant un caractère culturel que revendicatif semblent montrer une prise de conscience collective des jeunes "blacks" vis à vis de leur situation » (9).

L'identification réciproque constitue un fait important dans le processus de formation des groupes ethniques.

Au coeur du processus d'identification, la nomination ethnique endogène est une réalité. Par ailleurs, la nomination exogène est également productrice d'ethnicité. En effet, les rapports sociaux de domination peuvent fabriquer une identité collective ethnique, dans le cas ou le groupe dominant nomme un groupe dominé.

Si cette identité collective n'existe pas au départ, elle finit par se constituer. Il se crée une forme de solidarité réelle, puisque l'appellation commune confère le même statut.

En France, certains jeunes noirs agissant dans le milieu rap, et originaires de pays d'Afrique très divers, sont entrés dans ce type de processus. Ils revendiquent dans leur paroles, mais aussi dans leur habillement, dans leur attitude la volonté d'appartenir à une « communauté noire ». La société les nomme « black ». Ils ont en commun de sentir leur « négritude », souvent de vivre dans des banlieues, et de supporter le racisme, l'oppression et le mépris de la société.

C'est pourquoi, pour certains de ces jeunes renforcer une identité communautaire est également une façon de s'opposer à cet état de fait, c'est une manière de garder une forme de dignité, un certain libre arbitre.

Dans ce cadre, l'affirmation d'une identité ethnique et communautaire ressemble fortement à un rapport social. L'identité communautaire paraît même remplacer l'ancienne identité de classe. La jeunesse multicolore se sent exclue et marginalisée. Elle vit dans sa grande majorité, dans ce que l'on nomme aujourd'hui les « banlieues sinistrées », les « quartiers de relégation », les « quartiers d'exil ». C'est une jeunesse qui connaît souvent l'échec scolaire et n'a pas beaucoup de perspectives d'avenir ascendantes. François Dubet

60

<u>61</u>

a très bien décrit, à la fin des années 80, le mal-être, la souffrance et toute la complexité de « cette autre jeunesse ».

Aujourd'hui, malgré la sur-représentation du « rap acceptable » qui occupe le box office, il devient nécessaire pour toute une partie de cette jeunesse, de se constituer une identité contestataire et revendicative. Il s'agit de faire reconnaître sa différence, en faisant notamment admettre sa couleur, sa religion, sa culture et ses origines. Il existe un désir de justice, une forme de conquête, celle de la reconnaissance individuelle et collective, qui renforce la construction de repères chez les individus.

Il faut désormais faire accepter que la France est multiculturelle, et qu'elle doit reconnaître et intégrer dans leurs différences, ces « nouveaux » français venus d'horizons culturels très divers.

L'exo-définition des dominants, certes subie peut aussi être réappropriée. La fabrication d'une nouvelle identification est à son tour revendiquée. Ainsi, à l'exemple de l'expérience du racisme, la stigmatisation des personnes peut, par l'inversion du stigmate, amener les personnes visées à se définir elles-mêmes comme des acteurs racisés. Il existe la rencontre de l'exo définition, qui est un terme générique et globalisant (en France, « Black » pour les noirs ou « maghrébins » pour les jeunes qui viennent de pays arabophones ou berbérophones), avec l'endo-définition qui peut aussi être la « race ». Cette fois, celle-ci est valorisée et non plus considérée comme un état péjoratif.

En France, un tel processus voit également le jour dans le hip-hop. De nombreux groupes de rap, constitués de jeunes noirs, se revendiquent et s'identifient d'abord comme des « nègres » mettant en avant un aspect féroce et guerrier, façon de récupérer une nomination à l'origine péjorative pour la transformer en endo dénomination positive et offensive. Dans le cas des jeunes noirs, on parlera plus volontiers de « bounty »(10) plutôt que de « bambous ».

Il apparaît aussi que cette dialectique exogène-endogène autour des nominations ethniques ne puisse se réaliser que lorsque les groupes sont suffisamment intégrés à la société globale et ont pris suffisamment de distance avec leurs sociétés nationales d'origine. En fait, le processus d'acculturation doit être largement engagé pour que ce processus puisse exister. Des tensions existent souvent entre les dominés et les dominants, l'enjeu étant ici, le « labelling ethnique ». Le rap met bien en relief de tels phénomènes. Les Home-Boys qui revendiquent leur appellation « negro » par opposition à « black » affirment ainsi leur désir de transformer un « label » neutre en « label » plus valorisant.

Cependant, l'incompréhension de la part de la société dominante génère aussi de la frustration, de la révolte qui parfois se transforme en haine envers le système et tous ceux qui peuvent, de près ou de loin, le représenter. Ainsi, des courants d'abord contestataires, puis communautaires et d'affirmation identitaire, voient le jour. Les personnes impliquées doivent se former une

carapace identitaire, afin de pouvoir lutter face au système. Dans cet esprit, des mouvements « afro-centristes » s'affirment au sein du hip-hop . Le fanzine Kalash is Black caractérise bien cette tendance. Il s'agit en fait, de mouvements qui sont très influencés par les mouvements afro-américains radicaux comme les « Black Panthers », très actifs dans les années 60-70. Ce sont en premier lieu des mouvements de résistance et de méfiance à l'égard du système, qui se caractérisent par leur désir de retour aux racines : « Oublie ce que tu as appris. Apprends ce que tu as oublié! » (11).

La recherche de racines, de mémoire collective, de repères historiques et spirituels s'affirme. Or, une telle quête peut sombrer dans le fondamentalisme. Il peut s'agir d'un fondamentalisme ethnique, religieux, national ou même moral comme la recherche d'une « pureté » perdue.

« Dans la société contemporaine, cette soif de sens entraîne également certains à faire leurs courses au supermarché des mystiques reconditionnées ou des messianismes préemballés. Ces mouvements qui s'inscrivent dans des cheminements distincts ou des logiques historiques indépendantes, semblent pourtant participer, d'un point de vue macrosociologique, d'une tendance équivalente quoique désordonnée. Celle qui voudrait trouver la parade à l'évanouissement des anciens repères moraux, intellectuels, spirituels, c'est à dire au désenchantement du monde, en proposant toutes sortes de voyages aux origines perdues » (12).

Le hip-hop, à certains égards, devient un outil qui sert à entrer dans ces processus. Ainsi, la revendication, pour certains, d'un « afro-centrisme «, d'un islamisme dur, va être véhiculée par l'intermédiaire de l'expression rap, pour d'autres, via ce médium, il s'agit de revendiquer l'appartenance à une communauté restreinte. Dans tous les cas, l'expression hip-hop sert à rétablir des repères, des équilibres structurants individuels et collectifs.

Ainsi, le « labelling », apparemment anodin, est très important dans le hiphop, il montre en fait, toute la complexité des processus identitaires au sein d'une société post-industrielle en mutation, où l'identification ethnique prend une place de plus en plus importante. L'endo-définition ethnique se manifeste quand un manque de capacités ou un manque de volonté politique se fait sentir.

ETHNICITE ET SUJET

Nous l'avons montré, l'ethnicité et plus généralement la « racialisation « des rapports sociaux est une préoccupation largement chroniquée par les acteurs du milieu hip-hop. Or, ce qui nous intéresse ici est de savoir si la formation d'identités culturelles et raciales des Home-Boys, facilement visible au sein des expressions rapologiques leur permet d'opérer un processus de subjectivation, qui non seulement facilite la construction du sujet mais aussi développe leurs capacités d'action.

Comme nous le propose M. Wieviorka à l'aide du triangle de l'ethnicité, ne

<u>62</u>

faut-il pas penser l'ethnicité à l'aide d'un triangle (Individualisme et Valeurs Universelles, Communautarisme, et la Subjectivité). Les B-Boys, qui revendiquent une identité ethnique, circulent-ils à l'intérieur de ce triangle ou bien se fixent-ils sur l'un des trois pôles ?

Dans un premier temps, l'identification des personnes à une communauté ethnique semble coïncider avec la volonté des acteurs de conquérir un espace de dignité. Comme nous l'avons dit, la société majoritaire tend à stigmatiser, à marginaliser les personnes issues de l'immigration. Le modèle d'intégration républicain, malgré son discours égalitariste et universaliste, ignore volontairement les différences identitaires, se coupant ainsi de la réalité sociale.

Le rap, apparaît être pour certains un médium leur permettant de dénoncer cet état de fait, un moyen de revendiquer leur existence au sein de communautés réelles, le plus souvent symboliques, de conquérir au sein de l'espace public une reconnaissance culturelle et offensive. En effet, la formation d'identités culturelles et communautaires particulières facilite la construction de repères collectifs, le développement d'un lien avec la mémoire, la lutte face aux systèmes, face à l'aliénation mais aussi contre l'atomisation des personnes. Il y a fabrication des capacités. Ainsi, la « racialisation » des personnes qu'elle soit d'ordre exogène ou endogène dans le cas du hip-hop est réappropriée et valorisée. Elle permet aux lascars de s'opposer, de s'affirmer comme des êtres autonomes capables de conflictualiser des rapports de domination. Les B-Boys dénoncent le racisme qui les stigmatise -qu'il soit institutionnel ou idéologico-politique- en même temps qu'ils se constituent comme des « acteurs ethniques », capables de résister et d'agir.

Ainsi, un certain degré d'ethnicité favorise, mais aussi crée une richesse culturelle, qui renforce et diversifie l'identité d'une société complexe. L'ethnicité consolide l'identité présente et historique qui forme la conscience de soi et d'autrui. En effet, la conscience individuelle et collective puisée dans des racines culturelles, dans une histoire particulière, renforce la conscience de l'acteur, le reconnaît dans sa diversité, autrement dit, le valorise en même temps qu'elle lui donne l'envie de participer à la construction de la société. Lorsque nous regardons en profondeur au sein de nos cités et banlieues françaises, qui sont les lieux par excellence pour certains d'un repli ethnique, nous pouvons constater au contraire un très grand bouillonnement culturel. Beaucoup de jeunes savent tirer profit d'un particularisme ethnique, d'un mélange et d'influences mondiales, pour créer d'autres formes culturelles qui vont devenir de nouvelles références pour la société française et être réappropriées au sein du patrimoine culturel.

Le rap en est évidemment une très bonne illustration. Ainsi, Massilia Sound System, même si c'est un groupe atypique de raggamuffin ou de rub a dub, natif de la ville de Marseille, fait aujourd'hui partie intégrante du paysage culturel français. Comme nous l'avons déjà évoqué, ce groupe a très bien su mélanger son particularisme occitan, en chantant très souvent des chansons

en patois, associées à une musique, un « beat », des sons digitaux venant de Jamaïque, et des valeurs, des références universelles appartenant à l'ensemble de la société française. Dans ce cas, l'identité communautaire donne la force, par une volonté d'ouverture et de mélange, de fabriquer une action culturelle pouvant être à nouveau revendiquée par l'ensemble des composantes ethniques et identitaires de la société. De même, pour prendre les exemples les plus évidents, le rappeur français le plus connu et le plus médiatisé, MC Solaar, est aujourd'hui reconnu comme l'un des nouveaux jeunes poètes de la chanson française contemporaine. Or, celui-ci, utilise un « beat », un « look » fortement emprunt de l'identité « black » des zones urbaines de nos sociétés métissées. Il prend l'image, certains costumes et certaines coutumes appartenant à l'identité culturelle et ethnique afro-américaine, mais les mélange, les mixe avec un vocabulaire, des jeux de mots et des métaphores faisant référence à la culture littéraire française.

- « Elle se baladait en chantant la, la, la, quand je l'ai rencontré j'aurais aimé être Lacan... » (13)
- « Un soir je mange des lychees, lis Nietzsche puis m'assoupis... » (14)
- « Souviens toi de l'histoire de l'art / De Gina Pane, Duchamps, des compressions de Solaar / Constate que je te fouette avec poésie... » (15)

En effet, il puise ses influences dans l'anthologie de la poésie française, notamment de Prévert et Queneau, et ses thèmes musicaux dans l'histoire de la chanson française. C'est pourquoi, il est encore une fois important d'affirmer ici, que le mélange, les rencontres culturelles, paraissent renforcer la créativité, la richesse de la culture française contemporaine, et attestent de la vivacité d'une culture en mouvement.

<u>64</u>

ENTRE REPLI ET OUVERTURE

En revanche, la « racialisation », l'ethnicité revendiquée sont des tendances qui comportent des risques.

Le mouvement hip-hop, même si il contient une face positive telle que la reconnaissance du particulier et de l'universel, comporte aussi parfois, une phase de repli. Ainsi, comme nous l'avons développé, le thème de la « négritude », non franchement théorisé comme dans les années 70 aux U.S.A. et aux Antilles notamment (16), est pourtant mis en avant par certains groupes et veut forger une mémoire collective, une identité, par la sacralisation de l'ethnicité, par le refus du métissage et finalement l'affirmation du racisme comme « mal nécessaire ».

Dans ce cadre, la revendication ethnique est radicalisée. La reconquête de la dignité et de l'autonomie passe inévitablement par une phase de violence symbolique, par le rejet de l'autre et par la recherche d'un état de pureté au sein d'une communauté restreinte. c'est l'expression d'un rapport de force, la conquête d'une dignité perdue liée à une réalité sociale qui est subie,

comme le sentiment d'humiliation, de frustration et l'exclusion sociale. Cette réalité renforce aussi le rappel d'une mémoire collective liée à l'histoire de l'exploitation que représentent le colonialisme et l'esclavagisme. La formation d'une identité culturelle et communautaire permettant ainsi de sortir d'un sentiment enfermant lié à la domination tout en construisant la reconquête d'une dignité individuelle et collective.

« Si on veut monter, il faut former une communauté solide comme font les juifs, les japonais, etc. Quand il y a des blacks au pouvoir, il y a un blanc au dessus! Pour s'imposer, les blacks ne peuvent pas se limiter à être juste black! Si t'es pro-black, t'es obligé d'être un refrè. Si tu as quelque chose, tu vas aider tes frères. Etre pro-black, c'est une question de fortifier la race, unifier le mouvement noir en France. Pour être au contrôle, il faut qu'on s'entraide, qu'on forme un bloc très solide! » (17).

La mémoire de l'ethnicité permet aux dominés de réhabiliter toute une partie de l'histoire bafouée, écartée ou oubliée par l'histoire officielle des dominants. D'autre part, la revendication de la mémoire collective est aussi une étape nécessaire vers la construction du sujet.

Le rap apparaît être un moyen de porter la mémoire, celle du servage, du colonialisme de tout un peuple écrasé, culpabilisé, dominé par le pouvoir économique, culturel et religieux d'un Occident conquérant et belliqueux. Le rap devient un outil qui facilite la prise de conscience des acteurs. C'est aussi un moyen de révéler à la face du monde l'histoire obscurcie de l'impérialisme et de ses conséquences sur une grande partie de l'humanité. Histoire qui fonde pourtant encore l'identité torturée de jeunes noirs qui s'expriment par le rap.

Cependant, Il ne s'agit pas non plus de développer des fantasmes liés à l'ethnicisation et à l'américanisation d'une société française. L'idée sous-jacente étant que celle-ci sombrerait peu à peu dans un environnement social dominé par des micro-communautés sans références communes, comme le langage ou les valeurs conduisant à terme inévitablement vers des affrontements sans fin.

Dans le cas du mouvement hip-hop et de ses acteurs, les revendications ethniques en effet correspondent rarement à une réalité communautaire forte et intégrée. Bien au contraire, la plupart du temps l'affirmation culturelle et communautaire de ces jeunes est défaillante.

D'ailleurs faire du rap est déjà la démonstration qu'ils sont entrés de plein pied dans la modernité. Bien souvent, il existe des conflits générationnels entre leurs parents encore attachés aux valeurs et coutumes traditionnelles et les jeunes qui par le rap et la culture hip-hop expriment une filiation culturelle, en même temps qu'ils la conjuguent avec la culture urbaine et moderne dans laquelle ils évoluent. Le risque de plonger dans des conduites anti-modernes est minime puisque les lascars se définissent au sein du hip-hop, culture métissée, non homogène qui par essence lie la modernité

à l'urbanité.

Par conséquent, la revendication ethnique serait en définitive l'expression d'un besoin de participation sociale, elle manifesterait le désir des B-Boys d'entrer dans les débats politiques et sociaux. Le mouvement hip-hop est une volonté de la part de ses acteurs dans un désir de reconnaissance, de construction de repères, d'allier des revendications particulières, individuelles, quelquefois communautaires avec des valeurs universelles : «... impliquant par exemple une combinaison d'affirmation identitaire et de lutte contre l'exclusion sociale ou contre la discrimination raciale »(18).

EN CONCLUSION

Nous pourrions dire que l'ethnicité est une réalité qui est bien présente au sein du rap. Cependant, il semble s'agir d'un mouvement désarticulé, c'est à dire que les acteurs sautent d'un pôle à un autre, l'un des pôles étant souvent plus important que les autres.

<u>Le pôle individualiste</u>: les acteurs hip-hop qui affirment une identité ethnique revendiquent notamment, dans leurs « lyrics », la possibilité d'accéder aux droits civiques, à la citoyenneté, à l'égalité. Il y a une demande claire de pouvoir accéder à la liberté individuelle (axe politique). Il y a aussi la dénonciation et le refus de l'exclusion sociale, de la précarité, de la ségrégation et des rapports de domination. Ceci se manifeste par l'intermédiaire d'un rap revendicatif et contestataire (axe social).

<u>Le pôle communautaire</u>: les Home-Boys ont bien conscience que la société dans laquelle ils vivent ne leur fait pas de cadeaux, c'est pourquoi la « communauté hip-hop » n'agit pas seule mais collectivement. En revanche, la jeunesse hip-hop est plutôt éloignée d'une définition communautaire. Leur participation à un mouvement culturel moderne et multi-ethnique les coupe d'une communauté traditionnelle potentiellement enfermante.

Le pôle subjectif: Le rap pour certains est l'expression réaliste de la prise de distance avec la communauté d'origine. C'est l'alliance des différentes expériences vécues d'acteurs ethniques vivant la domination, l'exploitation, le racisme, l'exclusion qui se traduit par une résistance, un désir de s'exprimer et de participer à la société par une formidable créativité culturelle. L'identification ethnique s'inscrit dans un rapport social, il s'agit de se constituer une identité capable de favoriser la construction d'une fierté retrouvée, mais également de construire un équilibre individuel au sein de micro-groupes en rapport avec une mémoire collective.

D'autre part, le risque d'un enfermement communautaire paraît minime. Même s'il existe différents styles de rap plus ou moins appréciés par tel ou tel groupe ethnique, la composition des groupes de rap est encore très métissée. Le public hip-hop lui aussi est mélangé et les influences artistiques sont nombreuses et diversifiées.

<u>66</u>

Le risque d'une rupture avec la société de consommation est mince, puisque le hip-hop fait partie intégrante de la société marchande. D'ailleurs cette appartenance est certainement l'un des freins essentiels qui empêche des acteurs de ce mouvement d'opérer un repli sur soi.

La culture hip-hop est universelle, moderne et pluri-ethnique. Le rap est donc un mode de revendication, de reconnaissance, d'identification et d'intégration. Finalement, le rap est un sas permettant à des jeunes l'accès à la société de communication et du spectacle. En effet, l'interculturalité dans le cas de la musique urbaine et contemporaine est un atout de vente. L'identification ethnique dans le cas du rap peut même devenir un passeport permettant une entrée de choix au coeur d'une société de plus en plus liée à l'image, au marché et à l'argent.

L'ethnicité ne peut à elle seule expliquer l'ensemble des logiques et des relations qui existent dans le hip-hop. Toutefois, au sein du mouvement, l'ethnicité met en exergue l'importance que revêtent toutes les relations, les enjeux culturels qui sont en relation avec l'identité, telle que la construction du sujet. Quoi qu'il en soit, l'idée selon laquelle il existe un triangle à l'intérieur duquel circulerait les B-Boys dans une tension permanente entre les différents pôles, est une approche qui semble correspondre à la réalité du hip-hop.

- 1. La traduction de *rap* pourrait être baratin, mais c'est un genre musical tout d'abord, « *c'est la diction, mi-parlée, mi-chantée, de textes élaborés, rimés et rythmés, et qui s'étend sur une base musicale produite par des mixages d'extraîts de disques et autres sources sonores. «(G. Lapassade, P. Rousselot, <i>Le rap ou la fureur de dire*, Paris, éd. Loris Talmart, 1990, P. 9). Cependant, au cours de cet article nous utiliserons aussi le mot *hip-hop* comme synonyme de rap. Cette désignation rappelle que l'on ne peut penser le rap hors d'un ensemble culturel plus vaste. En effet, le rap est associé à un ensemble d'expressions artistiques et culturelles qui se retrouvent dans la culture hip-hop, *DJing, Human Beat-Box*, danses urbaines (*Break, Smurf, Hype, Double Dutch*), habillement, expressions graphiques (*Tag, Graffiti*), un langage ainsi que des attitudes et des valeurs. Sur la culture hip-hop, voir Hugues Bazin, *La culture hip-hop*, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 1995.
- 2. La suite de cet article est tirée de BOUCHER M., Pera: expression des lascars, significations et enjeux du rap dans la société française, mémoire de l'E.H.E.S.S., septembre 1996.
- 3. M. Wieviorka (dir.), Une société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat, éd. La Découverte,1996, P. 56.
- 4. P. Poutignat, J. Streiff-Fenart, Théories de l'ethnicité, Paris, éd. PUF, 1995, p.17
- 5. Ministère A.M.E.R., 95200, CD, Mam Production/Musidisc, 1994.
- 6. Kenzy, porte parole du groupe in *l'Affiche* n°22.
- 7. Ministère A.M.E.R in DWT n° 6.
- 8. A l'origine, le concept de « négritude « aurait été inventé par le poête Aimé Césaire. Dans le poème publié en 1938, *Cahier d'un retour au pays natal*, il lance un appel aux héritiers de la culture africaine. Il s'agit de revendiquer une filiation culturelle africaine créative, afin de s'opposer au colonialisme et à la culture blanche qui domine les peuples d'origine africaine. La négritude est une forme de reconnaissance culturelle, une fièrté revendiquée d'être noir pour lutter contre les conceptions des sociétés occidentales qui dominent le monde. C'est

Émergences

un réveil politique et culturel face aux colonisateurs dont les peuples africains ou d'origine africaine dépendent sur le plan économique, politique, mais également sur un plan culturel. Le concept de négritude, d'abord né grâce à la poèsie, se transforme réellement en concept politique seulement après la deuxième guerre mondiale et accompagne les processus de décolonisation. Le concept de négritude fait appel en premier lieu à un mouvement littéraire, mais est engagé politiquement et il est surtout identifié à un combat culturel. C'est l'idée de reconquête d'une dignité africaine écrasée et méprisée par une civilisation occidentale dominatrice. Ce concept dans les années 60 et 70 accompagnera les luttes contestataires de la communauté noire américaine.

Cf. sur ce concept des auteurs comme Aimé Césaire, mais aussi Alioune Diop, Léopol-Sédar Senghor fondateurs de la maison d'édition militante « Présence Africaine » à Paris, mais aussi Frantz Fanon qui tout en développant ce concept en montrera ses limites.

9 J-L Porcedo, « Les jeunes "blacks" : une nouvelle problématique ? », *Migrants-formation* n°94, septembre 1993.

10 Noir à l'extérieur et blanc à l'intérieur.

11 in Kalash is Black, n°3.

12 J-P. Saez, *Identités, cultures et territoires*, éd. Desclée de Brouwer, Paris, 1995, P. 19

13 MC Solaar, « Séquelles » in C.D, Prose Combat, Polydor, 1994.

14 MC Solaar, « La fin justifie les moyens » in C.D, Prose Combat, Polydor, 1994.

15 MC Solaar, « Super Star » in C.D, Prose Combat, Polydor, 1994.

16 Voir les débats entre les intellectuels antillais autour de la créolité.

Aimé Césaire, Discours sur le colonialisme, Paris, éd. Présence Africaine, 1989.

J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, Eloge de la créolité, Paris, éd. Gallimard, 1990.

17 Afrojazz, Yours n°11-12, 1995.

18 M. Wieviorka, op. cit., 1993, p.121

<u>68</u>

LE RAP, UN DÉFI À LA MUSICOLOGIE ?

par Jean-Marie JACONO

«Le rap et la techno sont des musiques d'essence sociologique contrairement au jazz, où il y a au départ une véritable essence musicale ». Ces propos d'un étudiant en musique entendus par hasard dans un cours permettent de bien cerner les difficultés rencontrées par la musicologie vis à vis du courant musical de la culture hip-hop. Le rap concernerait avant tout la sociologie. En raison de la difficulté à définir un objet analogue à une oeuvre habituelle, l'analyse musicale serait par ailleurs inopportune à son propos. Le travail des D.J. et des rappeurs se définirait alors comme une pratique artistique et non comme une véritable création en raison de leurs refus de tout cadre artistique et de toute valeur esthétique établie, d'une part, et de leur relation à un univers social de référence, d'autre part. En bref, il serait vain d'analyser sur le plan artistique un phénomène neuf qui se définirait davantage par les relations qu'entretiennent les rappeurs autour de la musique que par celle-ci.

Développons d'autres perspectives. Comme toute production musicale le rap n'échappe pas à la présence de sens. S'il doit être saisi de manière spécifique sur le plan artistique au sein de la culture hip-hop, cela ne signifie pas qu'il faille fermer la porte à l'analyse musicale. La musicologie se doit de révéler des dimensions artistiques qui risquent d'être passées sous silence au moment même où un fantôme hante les productions des rappeurs les plus confirmés après avoir été présent chez les rockers, celui de l'opéra.

LE TERRORISME DE LA MÉDIATION

La première difficulté de la musicologie à propos du rap est celle de la définition de son objet en raison de la nature mouvante d'une musique issue de la rue. L'ampleur de la présence des aspects sociaux et la nature de toutes sortes de transformations du matériau musical avaient conduit le sociologue Richard Shusterman à définir le rap comme un art populaire post-moderne en raison de la rupture avec la conception habituelle de l'œuvre d'art qui repose sur la production d'objets finis. Le travail des D.J., fondé sur l'échantillonage de disques déjà existants (y compris des disques de rap) et leur manipulation a permis à Shusterman de caractériser le rap comme un art de la déconstruction. Rappelant les concepts du philosophe américain John

<u>69</u>

<u>70</u>

Dewey selon qui l'art est plus un procès qu'un objet fini, Shusterman insiste sur le caractère précaire du rap, sur son refus de l'universalité et de l'éternité (1). Le rap inscrit dans son mode d'existence la temporalité, c'est à dire la durée éphémère d'un objet qui peut être sans cesse modifié et sans cesse remplacé par de nouvelles productions. Il serait vain alors de se pencher sur ces formes si brèves appelées à être dépassées. C'est pourtant ce que fait plus loin l'auteur en désirant montrer le degré de complexité et de profondeur d'une chanson de rap américain, «Talkin' All That Jazz » du groupe Brooklyn Stetsasonic, dont il analyse longuement le texte (2). Tout se passe par ailleurs selon Shusterman comme si les rappeurs avaient inventé les manipulations de disques. Notons pourtant déjà que cette technique redécouverte par les rappeurs a été à la source de la musique éléctro-acoustique, en 1948, avec Pierre Schaeffer et a conduit, après une phase expérimentale, au développement d'une nouvelle musique. Il est bien sûr impossible de mettre le rap sur le même plan ou de lui tracer le même destin en raison des différences entre le mode de vie du rappeur et celui du compositeur contemporain. Ces différences trouvent naturellement place dans la sociologie de la médiation d'Antoine Hennion qui laisse de fait peu d'espace à l'art même si elle refuse la dichotomie esthétisme/sociologie et si elle rappelle par ailleurs justement que la musique est sociologie. Hennion (3) énonce les difficultés à définir un objet musical en raison de la présence de nombreux médiateurs dans la création et de multiples dispositifs d'interprétation et de diffusion. Il s'agit alors de s'intéresser davantage à l'installation des réalités qu'aux réalités installées, c'est à dire plus à la façon dont interviennent les participants à la musique, dont sont mis en oeuvre les lieux, les dispositifs et les moyens de la musique qu'à la musique elle-même. Faire attention aux dispositifs concrets de la relation musicale donne même une méthode (4). A propos du rap, Hennion insiste sur la rupture avec le rock, fondé sur l'art de la mise en scène. Le rap renvoie au lieu matériel de l'écoute, à la rue, au trottoir. Il refuse toute perspective de fabrication de beaux objets. Le rap se définit par une performance éphémère qui redéfinit la nature des moyens de la musique grâce à la manipulation des appareils de diffusion (5).

La sociologie de la médiation débouche donc sur une injonction terroriste, l'interdiction de fait de toute prise en compte des dimensions artistiques chez les rappeurs. Il n'est guère possible même de faire un relevé des principaux éléments musicaux présents dans une chanson. Seul compte le rapport des acteurs du rap à leur musique. C'est d'ailleurs la voie empruntée par la presse spécialisée ou certains ouvrages (6) qui ne comportent que des interviews.

UNE DÉFINITION PROBLÉMATIQUE

Toute volonté de prendre en compte les dimensions esthétiques du rap se heurte par ailleurs à une difficulté réelle, celle de la nature de l'objet à analyser. Qu'est-ce qu'une production de rap? Ce que je lis, ce que j'entends dans un concert, ce que je regarde dans le cadre d'un vidéo-clip ou le simple CD? Mais celui-ci n'est-il pas un produit provisoire, destiné à être remixé et à déboucher également sur de nouvelles interprétations ? Où s'arrête par ailleurs la technique de manipulation et où commence la création artistique ? Le débat serait sans fin si nous ne tenions pas compte du désir de la plupart des rappeurs non pas de rester dans des formes éphémères et dans le cadre d'une relation étroite avec un public de quartier mais de déboucher sur la réalisation d'un objet fini, le CD. Véritable enjeu pour un jeune groupe, véritable défi artistique, financier et technologique en raison du coût de l'enregistrement en studio et du problème de la mise sur le marché, le CD s'impose comme l'objet de la reconnaissance sociale et artistique dans le mouvement. Même si nous devons tenir compte de son caractère provisoire, même si nous devons replacer le jeu des acteurs dans leur contexte, dans leurs dispositifs en empruntant la corde raide dressée par les sociologues au dessus du rap, le CD s'impose aussi comme une référence pour le musicologue.

Valeur d'échange et de référence chez les rappeurs qui écoutent leurs productions et les critiquent, le CD a aussi pour nous une importance méthodologique. Il ne définit pas à lui seul l'objet musical. Il est l'un des moyens qui permet de l'appréhender sous une forme fixe, même si elle est remise en cause dans de nouvelles versions. L'analyse prend alors un caractère précaire, obligeant à remettre en cause les résultats et à les confronter aux dimensions révélées par d'autres moyens d'approche, y compris le discours des rappeurs eux-mêmes sur leur art. Le rap nécessite en effet un travail interdisciplinaire où le socio-linguiste, le chorégraphe, le professeur de lettres, le musicologue, le sociologue, le spécialiste de l'image et le spécialiste du graff prennent place. L'analyse de la production mais aussi de la réception par un public sont également indispensables. Y a t-il danger alors à avancer des interprétations dans cette perspective pluridisciplinaire sous prétexte que les rappeurs n'ont pas voulu dire tant de choses? Rappelons que toute création artistique est le produit d'un travail conscient mais aussi de dimensions inconscientes et que le discours sur la musique ne constitue pas la réalité musicale, fondée sur des sonorités qu'il faut interpréter. Comme n'importe quel créateur, le D.J. et le rappeur produisent avant tout, sans forcément se préoccuper de tout une série d'aspects sociaux et/ou artistiques qui sont pourtant présents dans leur travail et qu'il s'agit de déchiffrer, dans une perspective herméneutique.

PRENDRE EN COMPTE LES ASPECTS MUSICAUX

En raison du rôle fondamental joué par le rythme dans tous les aspects de la production, les dimensions musicales sont souvent au premier plan dans le rap. Certains rappeurs créent leurs textes à partir d'un premier état musical fourni par le D.J., comme dans le groupe IAM. Ces dimensions rythmiques

<u>72</u>

essaiment ensuite dans la facture et la diction du texte, dans les perfectionnements musicaux ultérieurs, dans les scratchs produits par le D.J. et dans le mouvement du corps des danseurs et des spectateurs des premiers rangs lors des concerts. Mais c'est aussi parce que le rythme constitue chez les rappeurs l'un des moyens clés de reconnaissance du travail du groupe, de discussion et d'échange qu'il doit être analysé. Il en va de même pour la conception du son, fondé sur l'échantillonnage de sons de basse ou de rythmes binaires répétitifs mais aussi sur le choix de sources sonores qui créent un timbre particulier. Il n'est qu'à écouter les rappeurs eux-mêmes citant par exemple en référence le travail d'Eric B. & Rakim, de Public Enemy ou du Wu-Tang Clan pour se rendre compte que le rap est fondé sur des valeurs de référence artistiques indépendamment de toutes les dimensions sociales qui accompagnent le rap américain. Le choix du studio, l'extrême soin apporté à la réalisation, au mixage et à la mise en forme mettent à jour le caractère non aléatoire des productions du rap qui révèlent alors un caractère ambigu. Le travail de la réalisation de l'album du CD est proche de celui d'un objet fini. Mais en même temps ce travail n'est que provisoire et donne lieu à des remodelages, en étant même susceptible d'être cité via l'utilisation du sampler par d'autres groupes. Le rap présente donc une réalité contradictoire, celle d'un objet « fini » qui initialise un processus de recomposition.

Nous n'insisterons pas ici sur la description de l'analyse des dimensions musicales du rap que nous avons entreprise ailleurs et qui a débouché sur la mise à jour de sens immanents inscrits dans la forme musicale elle-même, comme la structure de la chanson « Tam-tam de l'Afrique » du groupe IAM, en rapport avec la symbolique d'une libération par la musique (7). Fondée au départ sur des critères qui ne sont peut-être pas ceux des rappeurs, l'analyse doit pourtant se situer dans une perspective de confrontation avec leurs pratiques, leurs codes, leurs valeurs qui débordent le champ du musical. Cette perspective nouvelle peut seule se révéler fructueuse et permettre aussi de mesurer maintenant la distance qui sépare le groupe débutant du professionnel. L'évolution récente du rap en France a en effet provoqué une montée des exigences artistiques et du niveau des productions depuis la parution du double album Ombre est Lumière d'IAM en 1993. Celles-ci ont été rendues possibles en raison de la professionnalisation des rappeurs ayant obtenu le plus de succès. Cet aspect se révèle fondamental, tout comme celui de la création d'embryons d'institutions musicales au sein du mouvement hip-hop, ces ateliers de manipulations du sampler tout à fait parallèles aux ateliers d'écriture animés par des rappeurs. On ne peut dire encore si le rap débouchera sur la création de « grandes formes » artistiques, malgré la présence du marché. On ne peut que s'interroger cependant dans les tournées des rappeurs reconnus devant la présence d'aspects qui rappellent l'opéra par la réalisation d'actions scéniques à l'intérieur du spectacle, par le souci du décor où s'insèrent des images de synthèse ou des films, par l'insertion de choristes et de danseurs, par les changements de costume des interprètes

Émergences

en fonction des thèmes abordés. Les récentes tournées d'IAM et surtout de MC Solaar viennent de le montrer.

La prise en compte des dimensions artistiques des productions du hip-hop est absolument nécessaire. Elle doit permettre de dépasser les conceptions réductrices issues de courants sociologiques qui insistent trop sur les processus et les médiations au détriment des dimensions artistiques par lesquelles le rap signifie, malgré la nature mobile de son objet. En ce sens, la musicologie se voit ouvrir un terrain qui n'est plus celui d'un objet autonome, mais d'une réalité plurielle, complexe, qui exige le renouvellement de ses méthodes et une perspective pluridisciplinaire.

<u>73</u>

^{1.} L'art à l'état vif, éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 192.

^{2.} Ibid., pp. 205-232.

^{3.} cf. La passion musicale - une sociologie de la médiation, Métailié, Paris, 1993.

^{4.} Ibid., p. 299

^{5.} Ibid., pp. 332-334

^{6.} Cf. Desse & SBG, Free Style, Massot & Millet, Paris, 1993.

^{7.} cf « Introduction aux musiques de rap. Atelier d'écoute et d'analyse » in *La Chanson française contemporaine*, Ursula Mathis, ed., Verlag des Institut für Sprachwissenschaft, Innsbruck, 1995, pp. 223-234 et « Le rap français : inventions musicales et enjeux sociaux d'une création populaire » in *La Musique depuis 1945 : matériau, esthétique, perception*, H. Dufourt et J-M. Fauquet, eds., Mardaga, Liège-Bruxelles, 1996, pp. 45-60.

LA SOCIALISATION DE L'ART

LES ATELIERS-RÉSIDENCES

Par Hugues BAZIN

Les éléments de cet article sont puisés dans notre cycle de recherche sur les ateliers d'artistes en résidence dans les quartiers populaires. Notre démarche pourrait reprendre la question suivante : comment appréhender la réalité sociale et culturelle à travers la présence et l'intervention d'artistes dans les quartiers « populaires ». Sur un plan plus opérationnel, cette recherche peut contribuer à « modéliser » l'expérience de l'atelier-résidence et mieux préciser les conditions de sa réussite à travers les enjeux qu'il soulève.

Nous décrirons dans cet article deux éléments méthodologiques contribuant à la réalisation de ce projet : la problématique de la relation entre art et social et le modèle type idéal (ou objet d'étude) de l'atelier-résidence artistique.

La pluralité des perspectives, la confrontation des regards et des approches permettent d'apporter un éclairage différent sur chacun des aspects de la vie. Nous abordons ici un champ de recherche en construction qui implique le croisement des domaines et des démarches scientifiques où une pensée en mouvement ne s'inscrit pas dans un mouvement de pensée spécifique (Voir références bibliographiques).

Le mouvement dont nous parlons est à la fois celui d'un aller retour entre le recueil de matériaux et la mise en forme de ces matériaux, mais aussi entre la mise en correspondance des formes et processus réels et ceux de la pensée.

D'une autre manière, nous pourrions dire que la réflexivité traduit cette capacité de décrire l'atelier résidence en tant que forme interstitielle tout en reconnaissant la nécessité d'un espace interstitiel de la pensée pour le décrire.

Est en jeu la capacité de voir et comprendre en dehors du champ institué de la pratique et de la connaissance. C'est un travail sur le sens dans sa dimension polysémique. Le sens est à la fois ce qui décrit la compréhension, la sensation et la direction. Dans cette dialectique, le chercheur n'avance pas uniquement intellectuellement, concrètement ou sensiblement mais touche à ces trois champs.

C'est une alchimie dont le parfait dosage est perpétuellement soumis à caution. L'important est d'en avoir conscience et de ne pas évacuer la part du sensible dans l'intelligible ou de l'intuition dans la compréhension.

LA RELATION DE L'ART AU SOCIAL

L'angle artistique qui oriente tout au long notre démarche n'est pas pris

<u>75</u>

fortuitement et cela pour deux raisons. D'une part, parce que le rôle et la place de l'artiste sont interrogés de manière intensive en ce moment. C'est un indicateur des politiques culturelles et de la prise en compte des formes culturelles. D'autre part, parce que l'art peut faciliter une compréhension de la réalité sociale.

Reprenant à notre compte la fameuse phrase de Klee : « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » (1), une forme artistique, par sa dimension symbolique, est remarquable dans sa capacité à offrir des correspondances avec des formes culturelles et sociales. Bref, à renvoyer à l'ensemble des dimensions de la vie.

Sur ce plan la recherche s'apparente à la démarche artistique en contribuant à la visibilité de ces phénomènes. Nous ne travaillons pas dans l'abstraction, sur des abstractions mais sur des faits concrets, la vie sociale, en cherchant à poser un regard différent.

Dans le débat sur le rôle de l'artiste dans la société deux modèles récurrents semblent délimiter le champ de cette relation : l'art pour l'art et l'art utilitaire. A travers les époques le rapport entre art et société semble osciller entre ces deux pôles. Ce rapport constitue en cela un précieux modèle d'analyse.

L'art pour l'art défend l'idée que l'art possède en lui-même sa propre justification et légitimité, inutile de chercher ailleurs un sens à son expression. Dans cette absolue autonomie, l'art se dégage donc de toute implication et obligation vis-à-vis de la société. La liberté de l'artiste est souveraine et ne peut se soumettre à l'autorité du souverain ou d'un ordre social.

L'art utilitaire renvoie au contraire l'idée non seulement que l'art a une implication sociale mais que l'artiste a un devoir moral vis-à-vis de la société. L'artiste se doit d'éclairer ses contemporains sur le monde et d'inculquer par le beau des valeurs. L'esthétique n'est pas un travail de la forme pour la forme mais constitue un outil.

En dessinant ces deux pôles nous comprenons que le rôle et la place de l'art changent suivant les changements de la société. Un artiste ou un courant artistique peut très bien aller de l'un à l'autre suivant qu'il s'oppose à l'évolution sociale ou au contraire l'approuve. Ce fut le cas par exemple des romantiques et parnassiens, fervents défenseurs de l'art pour l'art contre l'ordre bourgeois naissant qui s'affirmait dans une certaine propension au kitsch et à la possession matérielle. Certains artistes n'hésitèrent pourtant pas à abandonner cette position de rupture pour un engagement social quand souffla l'esprit révolutionnaire de 1848. De même d'autres s'engagèrent pour des raisons inverses défendant un ordre mis à mal par la montée en puissance du prolétariat.

Nous voyons qu'il serait simpliste de ranger l'argument de l'art utilitaire du côté d'une vision progressiste et celui de l'art pour l'art dans le camp du conservatisme. L'art en lui-même n'est ni progressiste ni conservateur, c'est son rapport évolutif à la société qui précise le champ dans lequel il se

place.

Tout pouvoir se méfiera de l'artiste tout en espérant mettre à profit sa force esthétique. Il serait logique qu'il préférât l'art utilitaire au service d'un ordre moral ou révolutionnaire, bourgeois ou prolétaire. Mais si l'artiste rentrait totalement dans cette logique il perdrait la force pour laquelle il fut convoité. Le pouvoir doit se résoudre à lui laisser une certaine marge de liberté toujours difficile à contrôler. L'espace de cette « liberté surveillée » est le baromètre de la santé démocratique d'une société.

Il serait également simpliste de penser que l'art pour l'art est au service de la rupture et l'art utilitaire au service du lien social. Les amoureux de la rupture ne sont pas toujours les plus âpres défenseurs de la liberté et d'une véritable autonomie de l'art. L'art de la rupture peut instituer son propre conformiste quand l'institution en tire une légitimité. Alors que l'art utilitaire peut devenir subversif si par jeu de détournement il réussit à se dégager de l'emprise du pouvoir. Mais inversement, l'instrumentalisme qui considère l'art comme outil destiné à l'action peut servir les causes les plus insupportables.

Ainsi les critiques actuelles contre l'art contemporain s'expriment au nom de deux courants diamétralement opposés, progressiste ou fascisant. Le premier défend une dimension contestataire dont le sens se serait perdu dans une sacralisation de l'artiste par le monde de l'art, le second veut rendre utile l'artiste qui se devrait être au service du « peuple » et participer à la restauration des valeurs « dégradées » du travail, de la famille et de la patrie.

De même, cherchons à dépasser la dichotomie selon laquelle l'art pour l'art se complairait uniquement dans l'esthétisme de sa forme et que l'art utilitaire serait seul à posséder un sens. Si l'art devient totalement utilitaire il oublie un sens que seule une rupture peut raviver. Mais si la rupture devient esthétique et l'esthétique de la rupture le blason d'une caste méprisant la vie sociale alors l'autonomie de l'art ne broie que du néant...

Aucune des deux positions dans leur forme exacerbée n'est défendable. L'intérêt est de comprendre la relation entre les deux dans un équilibre tendu et les correspondances qu'entretient ce rapport avec la société civile, l'industrie culturelle et les institutions du monde de l'art.

Nous pourrions alors présenter l'idée d'une part, d'une socialisation de l'art qui ne tomberait pas dans l'extrême de la raison utilitaire et d'autre part, un décalage provoqué par l'art qui ne se complairait pas dans le nihilisme de l'art pour l'art.

La socialisation de l'art ne répond donc pas à la question « comment l'art peut insérer les gens dans la vie », mais « comment les gens peuvent insérer l'art dans la vie ».

L'idéal ici serait de rompre avec l'art de la rupture par un engagement social qui se dégagerait d'une pensée utilitariste en provoquant des ruptures de l'art. L'artiste ne serait ni engagé, ni dégagé, ni utile, ni autonome.

La répartition politique du champ des compétences permet difficilement de dépasser cette dichotomie. Des ministères aux élus locaux, la Culture se doit de prendre en charge l'art comme finalité, la Jeunesse l'art comme modalité.

En l'absence d'une acception politique de la socialisation de l'art, deux dérives apparemment opposées s'instaurent. L'une est de laisser cette tache à l'industrie culturelle, c'est à dire à l'économie libérale, sinon ultra-libérale. L'autre est de s'arc-bouter sur l'exception culturelle, pour un interventionnisme étatique contre la mondialisation du marché.

Enfin de compte, ni les lois du marché, ni les pratiques des institutions sont véritablement interrogées. Dans les deux cas est nié, parfois avec un certain mépris, un mouvement de socialisation de l'art autour de formes d'émergence culturelle.

Ainsi le hip-hop comme forme d'émergence artistique et culturelle reste très attaché à une dimension sociale dont il est issu. Mais également la maturation de la forme artistique dessine des parcours originaux qui transcendent, comme tout parcours artistique, un cadre d'appartenance.

Une double « reconnaissance » institutionnelle va influencer ce développement. Celle du monde social (institutions sociales ou éducatives) d'une part, du monde de l'art (institutions et organisations culturelles, lieu de diffusion) d'autre part. Cependant, qu'en est-il de la reconnaissance du hip-hop comme forme globale où la dimension artistique, culturelle et sociale s'interfèrent mutuellement dans un jeu de forces contradictoires et dynamiques ?

D'un côté, le monde social voudra bien reconnaître le caractère utilitaire de l'art hip-hop comme outil d'éducation et d'insertion mais estimera qu'il n'est pas de sa compétence d'accompagner une dynamique artistique dont il contestera souvent la valeur et la portée. D'un autre côté, le monde de l'art s'intéressera à un nouvel esthétisme à condition qu'il se détache de toute appartenance culturelle dont la reconnaissance renforcerait selon lui l'idée de « ghetto » (3).

Les événements sous label « hip-hop » sont bien souvent à cette croisée paradoxale qui n'offre ni une reconnaissance de la force esthétique en tant forme artistique, ni la reconnaissance de la force sociale en tant que forme culturelle. Une véritable reconnaissance impliquerait pour les artistes la possibilité d'intégrer comme n'importe quel autre mouvement artistique les scènes des grands festivals, et pour les acteurs du mouvement culturel de s'organiser de manière autonome avec les codes et la valeur propre à ce mouvement sans le contrôle de l'institution.

La correspondance entre dimensions artistiques et sociales dégage-t-elle une force subversive pour qu'il soit si difficile de la reconnaître ? S'il existe une force esthétique, c'est justement parce qu'elle est intimement liée à un sens social, et s'il existe une force sociale, c'est parce qu'elle s'organise

autour de pôles esthétiques. Il existe une problématique de la réciprocité où la vie pour l'art appelle l'art pour la vie. Il s'agit de penser l'art au quotidien comme une pratique et la pratique comme un art de faire où vivre un art est aussi un art de vivre.

Si cela reste effectivement idéal, cette proposition nous offre maintenant des pistes pour aborder la place des ateliers-résidences d'artistes hip-hop dans les quartiers populaires.

Nous pensons effectivement que certaines conditions sont favorables à la rencontre entre l'art et le social. Nous ne pouvons échapper à une vision dichotomique et accéder à la compréhension d'un jeu de correspondances, une problématique de la réciprocité, la visibilité des formes en émergence que dans un certain type d'espace interstitiel qui se loge en creux des formes instituées dans les espaces libres de la société. Est-ce que l'atelier-résidence peut représenter l'un de ces espaces ?

L'ATELIER RÉSIDENCE

L'idéal type de l'atelier-résidence n'est pas une grille préconçue que nous avons appliquée à une réalité, il est né d'un processus d'émergence à la fois pensé et réel.

Un modèle type idéal, n'est ni une simple vision de l'esprit, ni une réalité concrètement visible. C'est une construction permettant de penser la réalité et de vérifier l'accomplissement de processus. En d'autres termes, nous proposons de décrire ce qui n'est pas (ou n'est pas vraiment) pour mieux préciser ce qui est et envisager ce qui pourrait être.

C'est dans ce sens que nous employons le terme atelier résidence. Il permet d'une part, d'individualiser une situation, c'est-à-dire de la distinguer d'une autre et ainsi cerner un objet d'étude, d'autre part, comprendre cette situation dans une totalité qui fait sens.

La définition que nous utiliserons pour notre travail est la suivante :

L'atelier résidence consiste en une présence prolongée (3) dans un lieu d'un artiste ou une compagnie artistique pour accomplir un travail de création tout en prenant en compte l'environnement social de ce lieu (4).

La dimension artistique suit le parcours d'un artiste ou d'une compagnie professionnelle qui développe un cycle de travail pour lequel l'atelier résidence représente une étape, un élément. La cohérence du projet artistique ne s'inscrit pas dans un temps et un lieu unique mais décrit ce cheminement. L'atelier se conçoit sous l'égide d'une direction artistique qui n'est pas uniquement celle prise par l'artiste dans l'animation de l'atelier mais qui indique également le sens que revêt pour l'artiste le lien entre l'atelier et la résidence dans l'accomplissement d'une œuvre.

La dimension sociale englobe une situation, un réseau relationnel, un cadre d'expérience. L'espace ne se limite pas aux bornes d'une géographie urbaine

et sociale. Tissu vivant, forme en gestation, il croise les fils d'une mémoire et d'une attente.

L'atelier résidence se déroule ainsi dans un continuum synchronique et diachronique.

- Synchronique, entre dimensions artistiques et sociales, le continuum s'inscrit dans un espace/temps précis, le temps que nous vivons, le lieu où nous travaillons. Il dresse les contours d'une situation (5).
- Diachronique, entre passé et avenir, le continuum s'inscrit dans le prolongement de carrières (6), dépasse l'opposition entre passion et raison, loisir et profession.

L'atelier-résidence se place ainsi au centre de la relation entre art et social et nous organisons notre travail selon la proposition ci-dessous dont nous soulignons les concepts principaux :

Le <u>décalage</u> provoqué par l'art crée les conditions d'une rencontre sociale inédite organisée autour de <u>pratiques sociales complètes</u>. Mais également il interroge les processus artistiques légitimés par les lieux culturels (mode de <u>création</u>, <u>diffusion</u>, <u>transmission</u>, <u>sensibilisation</u>). Autrement dit, cette rencontre bouscule le monde social et le monde de l'art en ouvrant un <u>espace interstitiel</u>. Cet espace rend possible un jeu de <u>correspondances</u> entre art et social et ainsi visible des <u>formes</u> d'émergence dont le <u>sens</u> est traduisible.

En vérifiant les conditions de venue d'un atelier-résidence, nous nous apercevons que celles-ci doivent se placer au creux d'une double cohérence.

À l'artiste la cohérence d'une vision et d'un projet artistique propre à sa démarche, aux opérateurs et acteurs locaux la cohérence d'une vision et d'un projet de développement culturel et social. L'atelier résidence se situe, en tant que jeu de correspondances et espace interstitiel à l'intersection de ces deux cohérences.

D'un côté, l'ouverture d'un espace précaire, incertain éclairant des formes en émergence, laissant deviner des processus immergés. De l'autre, le souci d'accompagner cette émergence, de prendre en compte cet espace interstitiel dans la durée d'une politique culturelle et sociale (éducation populaire, sensibilisation, soutien à la création et à la professionnalisation, réflexion sur la dimension de lieu culturel, etc.).

Si apparemment une contradiction est ici mise à jour entre rupture artistique et mise en lien socioculturel, nous savons qu'il s'agit plus d'un équilibre à tenir qu'une équation à résoudre. Car sa résolution nous emmènerait immanquablement vers l'un ou l'autre versant : l'art pour l'art ou l'art utilitaire.

La seule excellence artistique transforme l'atelier en une pépinière d'artistes. Sous l'effet de serre, quelques jeunes pousses pourront s'épanouir dans le monde des arts et du spectacle, beaucoup d'autres cultiveront l'amertume sans que change leur environnement.

De même l'unique exigence sociale réduit le cadre d'expérience à un ap-

prentissage, satisfaction d'une « redynamisation » réussie, comme les stages du même nom à seule fin d'insertion, dans quoi et pourquoi ?, oubliant sur la route de l'utilité si droitement et doctement tracée, les questions, la part d'imaginaire et d'imprévu d'une rencontre artistique.

Ce n'est donc pas une contradiction qu'il est souhaitable de réduire. Au contraire elle avive une tension, met en mouvement.

Le décalage, détachement d'un contexte, offre l'opportunité d'une préhension différente de la réalité, d'un regard extérieur du dedans, d'une mise en lien symbolique. Et, sur l'autre plan, la mise en lien sociale et culturelle ne s'exempte pas d'une prise de risque, d'une mise en sens de conflits. En d'autres termes, le décalage peut produire un lien et la mise en lien des ruptures.

Contradiction donc, où il nous faut distinguer dans l'articulation entre deux pôles, la possibilité de la vivre. L'idéal type de l'atelier résidence tel que nous l'avons construit peut nous y aider tout en sachant que, par définition, le cadre idéal qu'il dessine ne s'ajustera jamais totalement à la réalité mais nous permettra déjà de mieux décrire cette réalité.

Pour les acteurs concernés, artistiques, opérateurs, animateurs, l'exigence ne s'exerce pas séparément, sociale d'un côté, artistique de l'autre mais sur les correspondances entre les deux.

Cette correspondance où nous chercherons à aborder la dimension sociale d'un point de vue artistique et la dimension artistique d'un point de vue social, constitue un principe de base de notre méthodologie.

Un atelier résidence est unique parce qu'il est une mise en œuvre plus ou moins accentuée d'une vision et d'une direction artistique (appartenance à une situation donnée). Mais cette mise en œuvre met en lumière des processus et des enjeux qui ne sont pas propres à une situation particulière (forme globale).

Des faits deviennent alors comparables à partir du moment où le sens qui leur est attaché dépasse le contexte local où ces faits s'inscrivent, c'est-à-dire où l'articulation de ces faits peut être comprise par d'autres personnes plongées dans une situation différente.

Dans cette perspective nous travaillons avec plusieurs sites développant des ateliers-résidences (principalement les régions de Lens, Strasbourg et Toulon).

Établir des généralisations empiriques, c'est concevoir le principe selon lequel il existe une probabilité pour que des processus identiques conduisent à des situations similaires. Nous parlons alors de modélisation ou encore de formalisation.

Une modélisation permet de distinguer l'expérimentation de l'expérimentateur. En évitant une trop grande personnalisation, elle renvoie à une responsabilité collectivement partagée. Autrement dit, elle interroge

<u>81</u>

immanquablement la dimension politique quant à la cohérence et la pérennité d'un projet.

Une modélisation permet également la diffusion de l'expérience, soit la possibilité d'une appropriation de cette expérience par d'autres. Cependant, catégoriser d'emblée l'espace interstitiel présent dans l'atelier-résidence serait nous enlever la compréhension des processus qui assistent à l'émergence des formes.

Un modèle est un patron qui fournit une aide pour travailler la matière première d'une forme mais il trouve sa pertinence avant tout en procurant un cadre de compréhension. Ce qui est important, c'est de comprendre l'articulation entre les éléments qui assistent à la genèse de formes, non de cloner les formes elles-mêmes. Le risque serait qu'une modélisation de l'intervention artistique dans les quartiers participe à la montée d'un double conformisme.

Un conformisme du « haut » qui se prévaut de l'« excellence artistique ». Il tend à proposer des actions à caractère événementiel, parrainées par des artistes reconnus par le monde de l'art, légitimées par l'idéologie de la « démocratie culturelle », de la « médiation culturelle » et de « l'appropriation de la Culture par les populations défavorisées ». Ces actions imposent un certain modèle de l'atelier-résidence où il s'agit moins de mettre en visibilité des processus menant à l'émergence d'une forme (correspondance) que d'éclairer l'action de la puissance publique (communication).

Un conformisme du « bas » qui adopte le discours de l'insertion, de l'intégration selon une vision dualiste de la société (inclusion / exclusion). Il tend à développer des initiatives dans les quartiers sans véritable soucis d'une exigence artistique. Il cherche à légitimer le travail des structures socioculturelles. Il s'agit moins de reconnaître l'émergence comme moyen d'interroger et renouveler les pratiques sociales et culturelles que d'utiliser la forme comme instrument de « réduction de la fracture sociale ».

La compréhension des formes nous pousse à repenser notre manière de voir la réalité et n'est pas sans influence sur nos pratiques individuelles ou professionnelles. L'espace interstitiel de l'atelier-résidence éclaire des formes en émergence s'insinuant entre les formes classiques. Il met en place des processus sous un mode d'expérimentation touchant toutes les personnes concernées (artistes, participants, opérateurs culturels et sociaux, travailleurs sociaux).

Autrement dit, c'est dans une totalité et non séparément qu'il s'agit de vérifier le lien entre art et social. La correspondance n'est pas une relation de coordination joignant deux sphères différentes mais la pensée d'une unité composée de strates différentes (physiques, sociales, symboliques) qui s'enchevêtrent.

Émergences

BECKER H.S., [Art Worlds, 1982], Les mondes de l'art, Flammarion, 1988, Coll. Art Histoire société,.

BECKER H.S., [Outsiders, 1963], *Outsiders*, Étude de la sociologie de la déviance, Métailié, 1985, Coll. Observations.

CAILLE A., Critique de la raison utilitariste, La Découverte,1989, Coll. AGALMA.

CAILLE A., Don, intérêt et désintéressement, Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres, La Découverte, 1994, Coll. Recherche.

DANTO A., [The transfiguration of the Commonplace, 1981], *La transfiguration du banal, Une philosophie de l'art*, Seuil, 1989, Coll. Poétique.

DE CERTEAU M., L'invention du quotidien, Gallimard, 1990, Coll. Folio Essai.

DE CERTEAU M., La culture plurielle, Gallimard, 1974, Coll. Folio Essai.

DELEUZE G., GUATTARI F., *Mille Plateau, Capitalisme et schizophrénie*, Édition de Minuit, 1980, coll. « Critique ».

DROIT R.P., (Ss la dir.), L'art est-il une connaissance?, Le Monde éditions, 1993.

DUVIGNAUD J., Sociologie de l'art, PUF, 1967, Coll. Le sociologue.

FOCILLON H., Vie des formes, PUF, 1943, Coll. Quadrige

GENETTE G., L'œuvre de l'art, La relation esthétique, Seuil, 1997, Coll. Poétique.

GOFFMAN, [Frame Analysis, 1974], *Les cadres de l'expérience*, Éditions de Minuit, 1991, Coll. Le sens commun.

GOODMAN N., [Languages of Art, 1968], Language de l'art, Une approche de la théorie des symboles, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

GRAFMEYER Y., JOSEPH I. (Présentation), L'école de Chicago, Aubier, 1979, Coll. Champ Urbain.

GRIGNON C., PASSERON J.-C., Le savant et le populaire, Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature, Seuil, 1989.

JAUSS H.R., [Verlagsanstalt, 1972], Pour une esthétique de la réception, Gallimard, 1978, Coll. TEL.

KARSENTI B., *L'homme total, Sociologie, anthropologie et philosophie chez Marcel Mauss*, PUF, 1997, Coll. Pratiques théoriques.

KARSENTI B., Marcel Mauss, Le fait social total, PUF, 1994, Coll. Philosophie.

LEDRUT R., *La forme et le sens dans la société*, Librairie des Méridiens Klincksieck, 1984, Coll. Sociologie des formes.

MAUSS M., Essai sur le don, PUF, 1925.

MERLEAU-PONTY, Phénoménologie de la perception, Gallimard, 1945, Coll. Tel.

PLEKHANOV G., L'art et la vie sociale, Éditions sociales, 1975.

RÉMY Jean (Ss la dir.), Georg SIMMEL: ville et modernité, L'harmattan, 1995.

ROULLEAU-BERGER L., La ville intervalle, Jeunes entre centre et banlieue, Meridiens Klincksieck, Paris, 1993, Coll. Réponses sociologique.

SCHUTZ A., [Collected Papers, 1971], Le chercheur et le quotidien, Méridien Klincksieck, 1994.

SEARL J.R., [Intentionality, An essay in the philosophy of mind, 1983], *L'intentionnalité*, *Essai de philosophie des états mentaux*, Éditions de Minuit, 1997, Coll Propositions.

SIMMEL G., [textes réunis, 1895/1914], *La tragédie de la culture,* Petite bibliothèque Rivages, 1988.

SIMMEL G., [textes réunis, 1923], *Philosophie de la modernité*, Payot, 1989, Coll. Critique de la politique.

Notes:

Émergences

- 1. Klee P., Théorie de l'art moderne, Credo du Créateur, Gonthier.
- 2. Un artiste « reconnu » par le monde de l'art et intervenant dans les quartiers, parlera même de « culture canine » pour stigmatiser la pratique du graffitis et des tags qui selon lui est de l'ordre d'un marquage du territoire.
- 3. L'atelier résidence peut s'effectuer en un seul temps fort de quelques semaines ou encore s'étaler par périodes sur plusieurs mois. Cependant, la durée courte ou longue de la résidence ne constitue pas en soi la garantie d'une cohérence qui se place avant tout dans l'articulation d'un projet artistique et social, la qualité et la pertinence de l'espace ainsi ouvert.
- 4. Le lieu qualifie donc à la fois les espaces précis où se déroulent l'atelier et la résidence, mais également l'espace décrit par le réseau relationnel où se jouent des processus artistiques et sociaux. Ils ne coïncident pas aux limites d'un quartier ou même d'une ville.
- 5. Nous appelons *situation* un système symbolique (lien entre sens et signe) dans un espace temps donné. Il se concrétise par un jeu d'interactions qui *fait sens* pour les individus concernés, où existe une conscience du rapport à autrui. Ces interactions peuvent être mentales ou expressives. Ce système de communication ne se situe pas uniquement sur le plan des relations interindividuelles, il possède une dimension sociale. Il renvoie effectivement à la position de chacun dans un ensemble dynamique, une totalité sociale. En d'autres termes, la situation permet une diffusion du sens qui dépasse la sphère individuelle. C'est ce sens partagé qui donne à une situation son unité.
- 6. Le terme *carrière* ne se résume ni à un parcours professionnel, ni à une vision stratégique ou utilitariste (carriérisme). Il englobe l'ensemble des éléments de la vie d'un individu évoluant en interaction avec d'autres dans des *situations* changeantes. Ce parcours suit rarement aujourd'hui la linéarité d'une trajectoire qui serait jalonnée d'une série de statuts et d'emplois clairement définis. Le parcours décrit plus une série de tentatives et d'expérimentations contribuant à construire son propre cadre d'expérience. La carrière décrit donc pour l'individu la possibilité de concevoir son existence comme une totalité où chacune de ses expériences prend un sens.

DES ACTIONS, DES REFLEXIONS

Par Jean HURSTEL

En 1984, j'avais rédigé, à la demande de Jack LANG, un rapport sur les jeunes et la culture paru chez SYROS sous le titre « Jeunes aux bistrots cultures sur macadam », où entre autres mesures, je préconisais la fermeture des centres sociaux et l'ouverture des bistrots dans les quartiers périphériques.

En 1997, dirigeant la Laiterie - Centre Européen de la Jeune Création, je dispose d'une friche industrielle de plusieurs milliers de m2 mais pas encore d'un bistrot et le budget est de moitié moins important que celui de n'importe quel centre social.

Discours, actions, contradictions. Dès que le mot culture est lâché, on assiste à l'inflation des discours et à la relative impossibilité de décrire des actions concrètes; hypothèse : plus le discours s'accroît, plus l'action réelle s'obscurcit.

Quand on énonce l'objet « cultures jeunes », l'ambiguïté est au maximum. Pourtant nous savons relier un ensemble de pratiques, de représentations de valeurs propres à une classe d'âge. Nous savons lire les statistiques de la consommation culturelle des sorties et des acheteurs de disques, des auditeurs d'émission radio, où ce groupe des 16-25 ans représente le groupe majoritaire. Nous constatons qu'un même look vestimentaire avec des variantes est un élément distinctif pour ces jeunes, de même que les pratiques musicales, ou les formes de sociabilité, ou les modes alimentaires.

Mais le terme « culture » accolé à « jeunes » pose toujours le même problème axiologique, où l'on réduit d'abord culture à subculture, et subculture à effet mode ; comme si la culture, en sa majuscule première ne pouvait désigner que l'un et l'indivisible, comme la République, à laquelle la culture est liée comme élément unificateur de la Nation, de la République, de la Patrie et l'école Républicaine, comme matrice.

Or les cultures jeunes en général, et hip-hop en particulier, s'opposent en tous points à cette vision unique, et unificatrice de la culture. Elles représentent l'irruption non seulement des éléments épars d'une culture de la rue, mais bien l'expression cohérente et coordonnée d'un autre modèle culturel ; moins l'irruption des communautés, et du communautarisme, à l'anglosaxonne, opposés à l'unité de la République et des valeurs républicaines, que l'affirmation d'une autre approche de la culture.

Ce modèle culturel pourrait se décliner en plusieurs repères.

<u>85</u>

- sa cohérence - Il ne sépare pas la danse, la musique, le graff. Il articule au contraire ces divers champs artistiques dans une commune visée Il ne sépare pas les valeurs esthétiques des valeurs éthiques. La déclaration d'Afrika Bambaataa, malgré son aspect rnystico-politique, retient quand même quelques valeurs simples, la non-violence, la non-droque, etc.

Il ne sépare pas la sociabilité des publics de la sociabilité des producteurs artistiques.

Les uns et les autres partagent les mêmes valeurs, les mêmes représentations, sont issus du même milieu, partagent le même langage.

Il ne sépare pas les valeurs esthétiques et les valeurs du contenu du message qu'il entend porter. On ne peut analyser ses productions uniquement d'un point de vue esthétique, ou exclusivement d'un point de vue sociologique. Les deux sont intimement liés.

Il se transmet d'une génération à l'autre.

- Son histoire : même s'il ne date que d'une vingtaine d'années, ce modèle possède une histoire une évolution et une dimension planétaire qui dépasse les cadres traditionnels des cultures nationales ou régionales. C'est même cette dimension historique et planétaire, et sa transmission d'une génération à l'autre, qui en font un modèle culturel au plein sens du terme. Il dépasse les modèles des cultures d'origine et les poncifs d'une société : multiculturelle. Les Blacks les Blancs, les Beurs font le détour par un modèle culturel venu d'ailleurs en l'occurrence des rues de New York pour trouver un trait d'union, une bonne référence culturelle qui ignore le modèle culturel de l'école républicaine.

Ce modèle enfin est susceptible d'être repris, interprété, modifié par les artistes et les groupes qui l'utilisent.

Mais ce modèle culturel cohérent, historiquement fondé, atteint un seuil et il risque d'être victime d'une double neutralisation. La neutralisation artistique. De plus en plus de scènes culturelles officielles diffusent des manifestations hip-hop. Le mouvement artistique passerait du statut de culture marginale à celle de forme artistique reconnue selon un mouvement d'intégration, qui du nouveau, du singulier, du marginal ferait le noyau même d'un art officiel. Se reproduirait le phénomène de « l'art primitif », d'abord rejeté, puis rapidement repris et intégré par la peinture et l'art contemporain. Pas la culture hip-hop dans son ensemble mais seulement sa production artistique ; les dépouilles seraient partagées entre le secteur marchand pour le RAP, la musique. La danse, sous la dénomination très neutre de danse urbaine, serait reprise par le secteur public de la culture. Le graff serait honni et rejeté.

La neutralisation sociale selon un mouvement parfaitement inverse. Ce serait moins la production artistique qui serait objet d'intégration, que la culture hip-hop sous la forme de modèle social de non violence de refus de la drogue, et comme modèle de sociabilité, jeune, par rapport aux modes de sociabilité

anciens du travail qui ont perdu leur raison d'être. Peu importe la production artistique pourvu qu'on puisse retisser un peu de lien social.

Nous retrouvons là les anciens clivages du social et de l'artistique sur lequel reposent toujours nos réalités institutionnelles. Peut-être pourrions-nous proposer une alternative plus provocante, et plus fertile ?

Voilà la première fois qu'un modèle culturel n'est plus imposé, ou proposé par une instance extérieure à un groupe de population, en général indifférent ou rétif.

La première fois que ce ne sont pas les missionnaires de la démocratisation culturelle qui prônent l'accès à la culture, mais qu'un puissant mouvement culturel issu de la population, issue de la rue, issue des quartiers fait irruption dans le monde répétitif, et normalisé de la culture. C'est cette radicale nouveauté qui nous oblige à repenser tous les canons, normes et pensées de l'action culturelle. Ne plus convertir les barbares qui campent aux pieds des murailles de la cité de l'esprit, mais accompagner leur démarche, sans pédagogie, et sans paternalisme en évitant de les dépouiller de ce qui fait leur vérité, leur force et leur cohérence. C'est moins le sempiternel problème de l'intégration ou de la subversion qui est posé à propos de cette culture, mais bien le problème de la transformation de nos modes de pensée et d'agir la culture.

DES ACTIONS

86

En accueillant Accrorap pour une résidence atelier avec les jeunes de Strasbourg qui a abouti à la réalisation d'Échafaudage, qui tourne depuis plus d'un an en France, en mettant en place le projet « Quartiers d'Europe » qui permet à des artistes venus de Liverpool, de Heidelberg, de Bruxelles, d'intervenir dans un atelier d'écriture rap et de sérigraphie avec Paquito BO-LINO, Tony L, PEE GONZALES, Levi TAFARI et MILOU en ouvrant un stage de danse avec STORM, en organisant deux expositions graff, la Laiterie - Centre Européen de la Jeune Création a décliné peu à peu les aspects majeurs de la culture hip-hop. Mais la reconnaissance de cette culture au niveau de la métropole européenne est quasiment inexistante. Deux phénomènes se conjuguent. D'une part, une inflation de discours officiels sur l'importance du mouvement hip-hop une méconnaissance totale des notables culturels de la Ville, une traduction budgétaire dérisoire. Sur un budget culturel qui se monte à 462 974 F, 25% du budget de la Ville, la culture hip-hop, toutes actions confondues ne représente pas plus de 150 000 à 200 000 francs. C'est dire un rapport de forces qui se démontre aussi par les chiffres de fréquentation. Si 5 à 10 % de la population de la ville est concernée par l'offre culturelle traditionnelle, les 90 à 95 % restants de la population ne sont pas concernés. C'est donc bien un problème politique culturel qui se pose à Strasbourg comme dans d'autres villes en France. L'image du hip-hop très en phase avec les médias et la modernité ne correspond encore sur le terrain à aucune assise réelle. Il ne s'agit pas de mettre en place une institutionnalisation du hip-hop à marches forcées, mais de permettre à ce mouvement de déployer toutes ses potentialités artistiques non seulement dans la diffusion, les festivals, mais d'assurer une base de travail, à l'égal de tous les autres champs artistiques. Nous ne nous faisons aucune illusion à ce sujet... On tolérera quelques initiatives éphémères, on accordera quelques miettes à des lieux de travail, on s'en emparera pour les discours politiques, mais on maintiendra le hip-hop comme les autres activités de ce type, dans un état de marginalité, d'exclusions de sous-développement, tant que le mouvement, et les acteurs de ce mouvement, ne se mobiliseront pas, pour une lutte politique de longue haleine.

Il ne suffit plus de dénoncer la mondialisation économique et la pensée unique, il ne suffit plus de dénoncer le repli nationaliste, ou l'intégrisme religieux, mais de donner force et sens, moyens et chances, à une culture émergente interculturelle par nature, implantée dans un territoire singulier, et ouverte au monde.

<u>87</u>

UNE PRISE DE POSITION

Par Béatrice SBERNA

Pour comprendre ce qu'il se passe ici et maintenant, nous ne pouvons éviter la contextualisation historique des actions.

Le moment qui nous intéresse est celui de la transition, l'espace que nous observons est celui dans lequel s'opèrent des transformations : le ici et maintenant. Nous signalons des points de rupture et prenons en compte des processus de mutations. La notion de verticalité correspond à une certaine vision du monde que nous pensons être décalée par rapport à une certaine réalité sociale, représentée par des sujets, à des fins particulières. Nous évitons les intermédiaires et préférons les courants minoritaires, qui privilégient un rapport frontal avec des sujets et des situations. Nous décrirons ce que nous observons dans la vie quotidienne et nous tentons d'interpréter ce que nous comprenons. Nous évaluons un espace vertical symbolique et prenons en compte un espace horizontal des pratiques. Nous étudions des réseaux en cours de constitution et des artistes en voie de professionnalisation.

Enfin, à la question de Hugues Bazin sur les fonctions de l'art et de l'artiste dans le monde social, j'ajouterai celle d'une possible re-définition des concepts. Peut-être qu'une réalité sociale ne correspond plus à une certaine vision du monde.

88 ÉMERGENCE D'UNE VERTICALITÉ À L'HORIZONTALE

Prenons l'exemple d'une organisation verticale des actions dans le monde des arts. Admettons que le politique ait une volonté nationale, régionale, départementale ou municipale de penser les formes pratiques d'une esthétique du Beau. Il mettrait en place des gestionnaires d'une culture « bien pensante » qui établirait des liens entre les réalités d'un monde social et une vision conceptuelle des faits. Admettons que la notion de formes culturelles soit détournée d'un sens premier : elle n'engloberait plus les modes de vie des populations dans un contexte particulier mais viserait à légitimer certaines pratiques en fonction d'une certaine vision du monde. La tâche d'une politique culturelle serait alors de s'assurer que les tendances artistiques émergentes sont en rapport avec une demande institutionnalisée. Que la demande soit formulée, insinuée ou inexistante, l'offre culturelle doit s'inscrire dans une certaine conception de la citoyenneté. Les sujets d'une pratique sociale doivent être avant tout des citoyens et ils doivent agir en tant que citoyen. Le terme est magique puisqu'il semble à peu prés tout contenir. Il faudrait d'abord le définir et ensuite circonscrire un ensemble de significations possible en fonction des acteurs qui le nomme. Chaque

spécialiste du discours a ses domaines de références et une terminologie qu'il adapte au fil de l'histoire. Le même mot peut avoir plusieurs sens et un même sens peut se cacher derrière plusieurs mots. Tout dépend du contexte et des intentions formulées ou cachées des auteurs en fonction d'un rapport au Temps et à l'Espace. Ces deux variables sont intéressantes à analyser. Pour s'approprier le temps, il suffit de penser en terme de structure ; pour signifier l'existence, il est préférable d'envisager le rapport à l'espace. Pour exister dans la durée, il suffit de croiser le concept de structure avec celui du lieu. La pyramide du Louvre est, à notre sens, la version optimum d'un croisement des deux variables bien réussies, c'est-à-dire dont le résultat est significatif. Si la même pyramide avait été installée en plaine Saint-Denis, que se serait-il passé ?. Peut-être que les historiens futurs auraient écrit que le Président de la République considérait, que la plaine Saint-Denis était digne de recevoir l'un des emblèmes de la nation française représenté symboliquement par la volonté de son Président. Revenons à d'autres types de réalités, à savoir les moyens dont dispose un individu pour fabriquer du collectif à partir de l'individuel ou, en d'autres termes, de satisfaire une volonté d'homogénéisation à partir de motivations aux allures hétérogènes. Il peut utiliser la parole comme moyen de révélation d'une pureté imaginaire et organiser ses actions, autour d'une demande d'extase libératrice. Un esprit rusé, promettra aux hommes muses et ménades et aux femmes, un Dionysos à l'allure apollinienne. Mais, lorsqu'un porteur de vérités n'est plus écouté, il devient difficile de ruser. Le fait qu'il ne soit plus écouté est, nous pensons, révélateur d'un type de conduite de la part des « auditeurs potentiels » qui tend vers une horizontalisation des pratiques, conçues historiquement ou structurellement sous une forme verticale (processus que nous qualifions ici « émergence d'une verticalité à l'horizontale »). La pieuvre semble remplacer la pyramide, à moins que la pyramide apparaisse sous la forme d'une pieuvre. La formation des réseaux formels et informels à différentes échelles de l'activité humaine n'est certes pas nouvelle ; disons qu'elle est, de nos jours, soit plus utilisée, soit plus observée, soit plus observable. Qu'elle soit connue, visible ou mystérieuse, elle rassemble des Hommes qui partagent au moins une façon de voir les choses. La finalité d'un réseau est d'ordre pratique, spirituelle ou les deux à la fois. Qu'il ait l'appellation de secte, communauté, association ou tout simplement groupe ; sa constitution même, signifie une volonté de s'organiser autour de personnalités choisies ou acceptées par un nombre d'individus suffisamment grand pour que la structure existe socialement et assez petit pour passer inaperçu publiquement. La question est de comprendre comment différentes organisations apparemment autonomes peuvent cohabiter sur un même territoire, voir s'adonner aux mêmes types d'activités, sans avoir besoin d'un élément unificateur. La réponse se trouve peut-être dans la réalité quotidienne. La cellule familiale est de moins en moins représentée par une figure paternelle, autoritaire et unique au profit d'un pouvoir divisé et asexué entre les

membres d'une même famille, cette dernière pouvant à tout moment être recomposée. La structure peut paraître éclatée mais elle fonctionne sous un mode organisationnel différent. Chaque élément peut cohabiter l'un à côté de l'autre et satisfaire des intérêts particuliers mais tous, auront la possibilité à un moment donné de jouir d'un même espace commun. La liaison entre les éléments s'effectue sous un mode spatio-temporel et la verticalité de nature symbolique d'un pouvoir centralisé (le père, vers la mère et les enfants) semble laisser la place à une horizontalité des pratiques de type rationnel (interaction entre les trois en fonction de chaque particularité). L'horizontalité intègre la notion de verticalité dans la mesure où chaque membre de la famille est en relation directe avec l'Autre. De la même façon, les réseaux fonctionnent de « moi à toi » et non pas de « moi à lui ». Pour revenir aux mondes des arts, il est plus probable qu'un touriste japonais se rende compte de l'existence d'une pyramide, si celle-ci est installée prés du Musée du Louvre. La pyramide (verticalité) s'impose au sujet, en situation de face-à-face (horizontalité), dans un même « espace-temps ». Le rapport entre des formes artistiques et une réalité sociale, fonctionne peut-être « ici et maintenant » sous le même mode. Le Hip-Hop et la Techno évacuent les intermédiaires, privilégient la formation de réseaux et n'acceptent la légitimité d'un pouvoir que dans un rapport frontal de cause à effet. Une vision du monde s'adapte à une réalité sociale au même titre qu'une esthétique. ne peut se comprendre en dehors d'un contexte. Le sujet nous intéresse à partir du moment ou il signifie son rapport à l'Autre. Il nous appartient de décrire des processus, qui conduisent à cette visibilité.

<u>90</u>

A LA CROISÉE DES RECHERCHES

Dans le cadre des réunions de notre groupe de travail, l'une d'elle en septembre 1997 a porté sur la présentation de nos terrains de recherche respectifs (par ordre d'intervention: Jean-Marie Jacono, Manuel Boucher, Alain Lapiower, Hugues Bazin, Etienne Racine). Nous avons désiré retranscrire ici l'intégralité du débat que nos différents exposés ont provoqué.

JEAN-MARIE JACONO

Je m'appelle Jean-Marie Jacono, je suis maître de conférences à l'université d'Aix-Marseille I, à Aix-en-Provence, et je suis musicologue, musicologue tout à fait classique puisque je suis un peu spécialisé dans l'analyse des musiques du 19^{ème} siècle et mes études d'analyse musicale, m'ont conduit à m'intéresser depuis plusieurs années au hip-hop et en particulier aux productions musicales de rap.

Je dois dire que l'analyse des musiques qu'on appelle populaires est un fait international qui s'est développé dans les pays anglo-saxons, les pays germaniques, y compris d'ailleurs pour la techno, la revue « popular music » qui est basée à Cambridge en Angleterre et a donné lieu à quantités de thèses et de travaux, aussi bien sur les Beatles que sur tous les groupes existants en Allemagne, aux États-Unis et en Grande Bretagne essentiellement.

En France, il se trouve qu'on est vraiment un très petit nombre à travailler sur les musiques d'aujourd'hui et qu'il y a une difficulté supplémentaire, c'està-dire qu'il y a dans la sociologie de la musique et dans l'étude des productions populaires, une coupure entre deux types d'analyses : les analyses qui consistent à se pencher sur les médiateurs de la musique, sur tous ceux qui font la musique et à étudier leurs différentes phases d'intervention dans le fait musical, c'est un courant qui est représenté en France par Antoine Hennion qui a écrit un livre « la passion musicale » à ce sujet, qui est l'ouvrage de référence ; il y a des sociologues de la musique ou des musicologues qui s'inspirent des grands sociologues de la musique par exemple Adorno et toute une série de chercheurs pour qui l'analyse de la musique compte, et permet de donner des sens aux productions musicales. Autrement dit, je me situe dans un terrain qui à la fois prend en compte les réflexions des intervenants, des médiateurs, prend en compte le phénomène social de la musique, mais aussi le phénomène artistique du hip-hop et en particulier de la valeur des musiques, car la musique est fondamentale dans le rap, et pour ma part je crois qu'elle représente un investissement considérable dans la fabrication, dans le choix <u>91</u>

des échantillons, dans la réalisation en studio. Je suis assez fasciné, après avoir fait de la musique électro acoustique pendant quelques années, par la qualité du travail de nombreux groupes, c'est le groupe IAM à Marseille.

Donc j'ai essayé de développer dans quelques articles et surtout dans mon enseignement à l'université l'analyse de chansons de rap, étant donné qu'il y a des dimensions qui sont très intéressantes à étudier dans le rap, d'abord dans les relations entre paroles et musiques, sur la place des accents, sur les rapports entre mètre et rythme et le rôle de l'articulation en général dans la musique, mais aussi dans l'étude des procédés musicaux : choix des échantillonnages, création de rupture, volonté de jongler avec la notion de temps musical et notion de timbre notamment, qui donne une couleur tout à fait originale à ces productions sonores qui sont souvent méprisées par les musicologues traditionnels.

La difficulté de ma tâche, c'est de me situer simplement à l'analyse des productions; je ne fais pas de travail sur le terrain, pour la bonne raison que je n'ai pas le temps de le faire et j'estime que mon travail peut être complémentaire d'un travail sur le terrain et de réflexions pluridisciplinaires. Pour cela j'ai participé à la constitution d'une équipe à Aix-en-Provence qui s'est centrée sur l'étude de Marseille en tant que ville, Marseille les voix d'une ville, avec des sociologues, des linguistes connus, Louis-Jean Calvet, des géographes aussi et nous avons déjà tenu une séance de séminaire sur l'analyse des productions de rap et de raggamuffin sur Marseille. Dans l'analyse de ces productions, il y a toute une série de phénomènes qui sont apparus, qui sont tout à fait intéressants, riches dans le choix du vocabulaire, dans le choix des conceptions musicales. Ce projet aboutira, à une publication. En tout cas l'association a été fondée, elle se développe et on va tenir une prochaine réunion le 4 octobre (97), centrée sur Marseille.

A ma connaissance, il n'existe pas d'autre équipe de recherche sur Marseille, mais je peux me tromper ; le problème de nos métiers c'est qu'on a des informations très fragmentées et par conséquent on est dans des réseaux qui ne se recoupent pas

lci, à deux titres, comme membre de ce groupe mais aussi comme analyste des productions de hip-hop, mes recherches se situent principalement sur le rap marseillais, j'essaie de faire une analyse esthétique, musicale, sans négliger tout le côté sociologique.

A nous de voir comment on peut prendre en compte ces questions là, un art qui pour moi est de moins en moins un art de la rue, mais un art en contact avec la rue puisqu'il y a des phénomènes d'institutionnalisation qui se produisent, qui aboutissent de plus en plus à la fabrication d'objets finis, qui deviennent le but de certains rappeurs, à l'institutionnalisation plus ou moins formelle de stages d'apprentissage, à la recherche de la reconnaissance par des institutions,.

<u>92</u>

Ce à quoi on a assisté par exemple à Châteauvallon l'été 97, était très intéressant, très révélateur, avec la compagnie Accrorap qui essaie d'intégrer la musique contemporaine et le rap dans son spectacle, il semble qu'il y ait une évolution dans le rap qui prend de plus en plus en compte la musique et qui tend à l'unir à d'autres formes artistiques, la danse bien entendu, mais aussi les arts graphiques, les décors, voir la stylisation des costumes, même la vidéo.

Je ressens donc le besoin d'un travail interdisciplinaire; je ne prétends pas du tout avoir l'exclusivité d'un discours, loin de là, simplement la difficulté c'est d'articuler l'analyse proprement artistique des productions musicales au risque de commettre des jugements. Il faut bien se dire qu'il y a des groupes qui ne sont pas intéressants sur le plan musical, ce qui ne veut pas dire que le groupe ne soit pas intéressant en lui-même, de même qu'il y a des bons et des mauvais films, et on n'hésite peut être pas à dire spontanément qu'il y a des bons et des mauvais films alors qu'on hésite, on est plus respectueux, plus timide par rapport aux productions. Je ne vise pas à dire ceci est bon, ceci est mauvais, mais j'essaie un peu de comprendre pourquoi une musique a du succès et quel est le rôle des qualités artistiques dans ce succès, c'est le but que je me suis fixé parce qu'il y a des succès qui reposent simplement sur des raisons sociales tandis que d'autres qui me semblent plus profonds, semblent reposer sur des circonstances sociales et aussi un véritable travail musical.

A. Lapiower: Je suis très content de rencontrer quelqu'un qui étudie la musique sous son aspect esthétique, moi je suis musicien et c'est par la musique que je suis venu au hip-hop. Je suis d'abord tombé sur le rap et avant de raisonner, j'ai réagi, surtout en tant que musicien, et j'ai beaucoup réfléchi à cette construction musicale. J'ai travaillé moi-même avec des scratcheurs et j'ai une vision très sensitive du rapport à cette musique là. Je ne suis pas très au courant de ce qui s'étudie en France sur ces questions, mais en Belgique, jusqu'à présent, dans les départements de musicologie, ça n'existe pas, le rap n'est pas encore digne d'attention. Je ne sais même pas si le rock l'est déjà, il y a énormément de retard dans les universités sur tout ça et je n'ai jamais lu grand chose de consistant à ce sujet qui n'est jamais abordé - qu'éventuellement - dans les facs de sociologie. Donc je suis très intéressé d'en parler. Comment fabrique-t-on cette musique? Cet aspect esthétique est central pour moi, je trouve qu'on n'en parle pas assez, on parle trop de la démarche sociale, qui le fait ? et d'où ca vient?, mais la motivation purement esthétique, c'est très important.

H. Bazin: Il y a un peu deux choses dans ce que tu viens de dire Jean Marie: la motivation esthétique et la fabrication. Il y a ce qu'on voit, la façon dont on ressent les choses et puis il y a la manière dont elles se structurent, la surface et l'intérieur. Est-ce qu'on peut dire que l'arrivée du hip-hop et du rap en particulier introduit une forme nouvelle aussi bien au niveau esthétique, donc au niveau de notre rapport sensible avec cette forme, qu'au niveau de sa structure, la manière dont elle se constitue?

<u>J.-M. Jacono</u>: Une forme nouvelle oui, dans la mesure où la rap est une forme

qui est nouvelle non seulement sur le plan musical mais aussi parce qu'elle associe d'autres arts à un point tel où à ma connaissance il n'y a pas de forme populaire aussi vigoureuse depuis de nombreuses années.

Forme nouvelle non, dans la mesure, où le rap n'est pas totalement nouveau, il emprunte beaucoup de procédés de la musique contemporaine, dont les apports ne sont pas conscients; les phénomènes de collage existaient avant le rap, les phénomènes électro acoustiques, jeux sur les timbres, également, l'utilisation d'instruments de rock, aussi avant le rap mais il y a un processus tout à fait nouveau dans la manière dont tout ceci est articulé. Avec le concert, l'improvisation, le free style, c'est quand même assez nouveau sur le plan acoustique, ce sont des choses qu'on ne connaissait pas avant le rap, les puristes diront, ça existait dans le reggae à la Jamaïque, je veux bien en prendre compte mais dans les sociétés occidentales, je n'ai jamais vu quelqu'un jongler avec les sons comme ça avant les rappeurs, donc là-dessus il y a des phénomènes de scène qui sont totalement nouveaux dans cette perspective, qui me fascinent pour essayer de déchiffrer du sens.

Je sais bien ce qu'on peut dire, j'en ai souvent discuté avec des rappeurs, ils ne savent pas comment ils font, ils ne se posent pas de question, ils font de la musique, mais ça c'est tout à fait normal, le musicien ne se pose pas de question; il joue, de manière j'allais dire instinctive; c'est beaucoup moins instinctif qu'on le croit dans le rap; mais si on considère que la création artistique n'est pas simplement consciente mais aussi inconsciente, dans tout phénomène artistique il y a une création inconsciente, à partir de là on peut dire qu'il y a des choses qui échappent au rappeur dont il n'est pas forcément conscient et que l'analyste peut tenter d'expliquer, sans arriver à une vérité absolue, c'est l'établissement d'un sens qui peut conduire à expliquer certaines formes.

Je prends un exemple, je me suis amusé à analyser une chanson d'IAM, « Tam tam de l'Afrique » ; le texte est très beau, il parle de la condition des Noirs ; cette chanson Tam tam de l'Afrique, je me suis aperçu, c'est mon hypothèse, qu'en regardant la forme d'un peu plus près, il y avait toute une symbolique dans la forme musicale elle-même de l'enfermement et de la libération. J'ai été frappé après avoir fait cette analyse de voir que ce modèle, modèle circulaire que j'avais mis à jour, avait été aussi utilisé par d'autres chercheurs avec lesquels je n'avais pas de contact, en Grande Bretagne notamment, qui ont aussi essayé de trouver de leur côté un sens aux productions musicales en utilisant d'autres moyens et ça me semble très révélateur de la force de cette chanson, ce n'est pas simplement un texte, il y a aussi une musique, une musique qui dit quelque chose indépendamment du texte ou avec le texte, qui a un niveau autonome.

La richesse de la chanson dépend aussi du plus grand degré d'autonomie de la musique par rapport à la chanson, il n'y en a pas énormément parfois et parfois c'est énorme

Je suis frappé de voir le rôle que jouent ce qu'on appelle les inserts dans les

<u>94</u>

<u>95</u>

disques, ça me semble très intéressant, le rôle de rythme, de respiration, mais aussi de relances, de petites plaisanteries, en général c'est sous analysé mais ça joue un rôle important dans un album et c'est conçu comme partie prenante d'une forme générale.

Voilà des problèmes sur lesquels je réfléchis en ce moment, notamment le problème de forme dans le rap me semble intéressant à analyser, suivant les groupes, il y a des groupes où ça a peu de place et des groupes au contraire où la réflexion sur la musique est très importante.

E. Racine: La question du « nouveau », c'est assez fondamental, on me la pose souvent au sujet du phénomène techno, pour l'instant j'essaie plutôt de montrer ce qui n'est pas nouveau dans les rave parties, les liens qu'il est possible de faire avec d'autres pratiques sociales, d'autres pratiques musicales. C'est la question que je voulais vous poser au sujet de votre approche du rap, la question du lien avec l'époque actuelle, de la spécificité, c'est une question assez fascinante parce qu'elle recèle en quelques sortes la clef qui permettrait de saisir la spécificité d'une partie du monde dans lequel on vit. Ce que vous présentez comme dimension nouvelle me pose question. Par rapport à la question de l'improvisation dans la pratique musicale, je n'arrive pas à saisir ce qu'il y a vraiment de « nouveau » dans l'événement rap ou dans la scène rap. Ces exemples, la question de l'improvisation et la question du jeu scénique, ne me semblent pas satisfaisants.

<u>J.-M. Jacono</u>: L'improvisation avec les platines; je n'ai pas vu ça avant, je pense très sincèrement que c'est l'un des apports du hip-hop.

Le jeu scénique est à la fois un jeu sur la danse et la non danse; il y a toujours de l'ambiguïté, on ne sait pas si le rappeur danse, en fait il scande avec son corps, c'est à la limite de la danse et ce n'est pas de la danse, ce n'est pas de la marche. En principe sur une scène, soit il y a quelqu'un de figé, style Edith Piaf, soit il y a quelqu'un qui danse, et là on voit quelqu'un qui se balade, qui articule souvent avec maladresse, maladresse qu'on perçoit par rapport à notre code vis à vis de la danse, vis à vis du corps en scène. J'ai vu beaucoup de concerts de rap, il y a quelque chose qui se passe, une ambiguïté qui m'apparaît nouvelle, je ne sais pas l'expliquer, je constate et je me dis, je n'ai pas vu ça avant. Il y a le jazz, les danses traditionnelles, les danses africaines et locales, mais quelqu'un qui fait ça, ça interroge.

Ce qui n'apparaît pas nouveau, c'est le fait que le texte soit parfois incompréhensible, on a vu beaucoup d'exemples en musique contemporaine, où l'on ne comprend strictement rien au texte, articulé de façon telle que la signification des paroles se perd.

Or, dans le rap, il y a toujours cette contradiction entre un texte qui se veut clair, qui est extrêmement élaboré, qui parfois même donne lieu chez MC Solaar à un travail très riche sur la langue, et une mise en œuvre qui est complètement contradictoire avec une basse omniprésente, qui met le texte presque au second plan. Il y a ce jeu entre la parole et le fond sonore qui s'inversent

constamment. Là aussi ce n'est pas entièrement nouveau mais il faut quand même se demander ce qui se passe là, pourquoi toujours cela, c'est rare qu'on puisse arriver à comprendre le texte. Ce besoin d'affirmer le rythme et d'affirmer la parole en même temps, font poser des questions. Je suis habitué à des sons beaucoup plus propres ; c'est peut-être aussi une chose sur laquelle il faut s'interroger, ce besoin du son sale dans le hip-hop, ce besoin de la rugosité, ce besoin de choquer, ce besoin de dire les choses d'une manière violente, d'appuyer, quitte à ce que le texte ne soit pas uniquement du texte et soit relégué au second plan . Quel est le statut esthétique de tout cela, pourquoi ils font ça, en gros mes questions se résument en une seule, c'est le pourquoi ? Pourquoi ça, quel sens ça a ?

A. Lapiower: Certaines choses sont nouvelles, d'autres pas. Le son sale n'est pas neuf. Mais la façon d'y arriver est très différente par rapport au passé. Il y a plusieurs façon de traiter le sampling. Une façon très « propre » qui d'ailleurs à mes oreilles de musicien est déplaisante par que c'est la facilité de l'ordinateur et ce n'est pas un vrai « travail musical »...par contre il y a une façon sale, sauvage et touffue...Souvent ceux qui sont fascinés par le funk et qui utilisent cette manière clean ne font qu'utiliser l'ordinateur pour fabriquer ce qu'on fait normalement avec des instruments et c'est donc pour moi beaucoup moins intéressant. Certaines lignes de batteries ou de basse par exemple...autant les jouer. L'ordinateur fait gagner juste du temps et ça coûte moins cher en studio, c'est entré dans la culture des jeunes musiciens de l'enregistrer de cette façon, mais ce n'est pas intéressant et cette nouveauté là n'est pas particulièrement excitante, on perd de la spontanéité et du feeling.

Par contre, certains travaillent les échantillonnages par la juxtaposition et la superposition enchevêtrée jusqu'à la déconstruction des lignes harmoniques et un moment donné on obtient un produit vraiment nouveau et très fascinant ; c'est un résultat qui n'aurait pas pu être obtenu autrement, là y a vraiment quelque chose qui se passe, ça c'est intéressant et tout à fait neuf.

E. Racine: Dans la techno on retrouve aussi cette pluralité d'esthétique, on retrouve du son « propre », il faudrait préciser ce que vous entendez par là, mais je sais qu'en techno, notamment dans les franges les plus dures, comme le hardcore, il y a création volontaire d'un son « sale », chargé d'impuretés, de craquements en tous genres. Mais on trouve également dans la techno au sens large des productions travaillées très finement, des samples retouchés des dizaines de fois, pour arriver à un produit d'une limpidité extraordinaire. C'est la même chose pour le rap. Le principal, c'est que cette pluralité d'esthétiques coexiste. Dans le cadre de ma recherche, je ne m'intéresse pas tant aux esthétiques en elles-même - qu'il s'agisse d'un son hardcore ou d'un son limpide - qu'à la façon dont elles se positionnent les uns par rapport aux autres. Ces esthétiques se positionnent dans un champ de possibles. Adopter une esthétique, tant pour le créateur que pour l'auditeur de la musique, cela consiste souvent à s'opposer à une autre esthétique. Tant dans les discours des acteurs techno (ravers ou créateurs en tous genres) que sur des objets

<u>96</u>

techno (pochette de disque, plaquette de présentation de fête), les signes de stigmatisation des autres styles techno sont fréquents. Ce qui compte c'est le principe de différenciation, qui renvoit à des questions identitaires, d'identification et d'altérification.

<u>H. Bazin</u>: Pour le phrasé aussi, certains reprochaient aux rappeurs, soit d'être trop rappeur ou d'être pas suffisamment rappeur par exemple: il a un accent de la banlieue populaire ou il a un accent du midi. Faut-il travailler à supprimer cet accent, « midi », « banlieue »? Cela touche à des choses assez profondes, alors que la perte de cet accent n'est pas indispensable à la compréhension du texte.

<u>E. Racine</u>: Ce sens est bien la signification sociale d'une esthétique dans un champ de possibles. Accent du sud, accent du nord, rap hardcore, rap intello, façons de parler, façons de chanter. Dans la techno aussi, l'artiste exprime des choses, en faisant référence, par les sons qu'il utilise, à des atmosphères, des ambiances, des contextes.

<u>J.-M. Jacono</u>: La difficulté c'est cette tension entre ses propres analyses et ce qui est perçu, ce qui est vécu, ce qui est fabriqué

MANUEL BOUCHER

Je travaille sur le rap, non sur le hip-hop puisque je n'ai pas analysé concrètement le hip-hop dans sa diversité, mais j'ai surtout travaillé avec les rappeurs et les acteurs du rap sur la région rouennaise. J'ai fait un travail à l'école des hautes études en sciences sociales autour des significations du rap, de ses enjeux financiers, politiques et sociaux. J'ai pratiqué plusieurs types de méthodes, mais j'ai utilisé principalement l'observation participante et l'analyse de contenu thématique des textes, surtout dans les fanzines. Les fanzines m'ont permis d'avoir une vision plus nationale puisque j'ai beaucoup analysé les fanzines parisiens, ceux de l'ouest et d'un peu partout en France.

Par ailleurs, j'ai largement pratiqué l'observation participante au sein d'une association dont je suis le président, qui s'appelle Mix'Cité et dans laquelle nous nous attachons à faire des festivals, des concerts, etc. Finalement, nous participons à la structuration du mouvement hip-hop et dancehall au niveau local. Il s'agit avant tout d'un réseau de connaissances. L'idée désormais classique, était de pouvoir conjuguer l'action en tant qu'acteur et la réflexion en tant que chercheur. Aujourd'hui, j'ai rendu ce travail. Maintenant je m'attache au sein d'un DEA à l'école des hautes études en sciences sociales sous la direction de M. Wievorka, à travailler non plus strictement sur la signification du rap, parce que je l'ai déjà fait, même si à mon avis il y a encore plein de choses à fouiller, mais à étudier les enjeux que le hip-hop représente principalement d'un point de vue politique et financier. Je travaille surtout sur ce que le rap représente pour les institutions. Au début, j'ai essayé de montrer que le hip-hop était peut-être un mouvement social, puis j'ai montré que ce n'en était pas un, mais que c'était plutôt un mouvement culturel. Aujourd'hui, je reviens sur ma

<u>97</u>

<u>98</u>

première impression, en me posant cette question: finalement la constitution d'un mouvement culturel n'est-il pas l'émergence d'un mouvement social? Dans ce cadre, il existe plusieurs axes théoriques, notamment la mobilisation collective et la mobilisation des ressources, ainsi que l'école tourainienne. Je me situe plutôt dans le champ d'analyse tourainien autour de la construction du sujet. Dans une « société d'information », le nouveau mouvement social tournerait autour de la construction du sujet. Ce qui m'intéresse en ce moment, c'est de savoir si les enjeux qui entourent le rap et la culture hip-hop favorisent la construction de sujets ou une sorte de pacification du mouvement hip-hop ? Observons les différents acteurs sociaux qui agissent autour du rap. Étudions aussi bien les acteurs liés au système politique et institutionnel à travers les municipalités, que les acteurs agissant autour des préfectures, de l'Etat, à travers la délégation interministérielle à la ville, le FAS, les ministères de la culture, de la jeunesse et des sports ou de la justice. Qui sont ces acteurs? Quelles logiques institutionnelles et politiques ont-ils? A partir de là, qui sont les individus qui concrètement, sont les acteurs de ces autorités ? Quels sont leurs liens avec le rap, le hip-hop? Qu'est-ce qu'ils mettent en branle par rapport à ça? Est-ce qu'ils ont une marge de manoeuvre qui est plutôt celle de constructeurs de sujets ou instrumentalisent-ils le hip-hop en ces termes : il y a peut être un mouvement social en gestation dans le hip-hop, une ébauche de conscience politique, faut-il le domestiquer ou le développer? En effet, il s'agit également de déceler, quelles sont les différences et les convergences entre une multitude d'acteurs politico-institutionnels ? Peut-être que des acteurs développent plutôt l'aspect domestication et récupération du hip-hop, mettent en place une stratégie financière, alors que d'autres espèrent construire des acteurs sujets? Ca! c'est du côté du système institutionnel et politique mais il existe aussi un autre versant, celui des organisations sociales, autrement dit, des associations, des mouvements d'éducation populaire... Il s'agit aussi de savoir, qui sont ces acteurs et quelles sont leurs logiques? Se confrontent-elles? Se combinent-elles? Là aussi, nous posons la guestion centrale: est-ce que toutes ces organisations et institutions construisent ou pas le sujet? Autrement dit, prennent-elles en compte la subjectivité des personnes, leur intégration au niveau financier, social et politique, en même temps qu'elles développent les valeurs universelles? Ces organisations sociales mettent-elles en tension tout ça? Développent-elles un ou deux pôles plutôt que les trois nécessaires à la construction du sujet? En ce moment, je construis des entretiens, je fais des lectures exploratoires et je pratique aussi de l'observation participante au sein de l'association que je préside. Par ailleurs, cet été j'ai pris des contacts dans différents festivals hip-hop. Pour l'instant et concrètement, je travaille dans la ville où je vis et quand j'en ai besoin, je fais des entretiens dans le sud, dans le nord et dans la région parisienne. Je me suis déplacé à Bobigny, à Châteauvallon, à Marseille, à Mantes la Jolie...Je suis dans la phase d'exploration. Je me suis d'abord attaché à construire mes hypothèses, ma problématique et à choisir des méthodes. Aujourd'hui, j'en sors pour arriver sur le terrain. Même si je la remettrai peut être en question, comme je l'ai déjà dis auparavant, je me situe dans une démarche théorique liée la sociologie de l'action. Je sais qu'ici, nous n'avons pas forcément tous les mêmes axes théoriques. Moi, je suis au CADIS (Centre d'Analyse et d'Intervention Sociologique) en tant qu'étudiant. J'ai choisi cet axe, ce cadre d'analyse car il m'intéresse. Il me sert aussi bien en tant que chercheur qu'en tant qu'acteur à Mix'Cité et Peuple et Culture. Même si j'essaie de garder une certaine neutralité axiologique, mon travail de recherche nourrit mon action et vice versa. J'émets une hypothèse positive en disant que les systèmes politico-institutionnels construisent le sujet mais quelque part je remets aussi cette hypothèse en doute. Je sais que ces institutions ne font pas que construire le sujet. Ce qui est intéressant c'est d'étudier le système et de voir aussi qu'il y a des acteurs. Ce qui m'intéresse c'est de voir des acteurs qui représentent des systèmes, qui font partie de systèmes mais qui sont d'abord des acteurs eux aussi. Ces acteurs sont aussi ambigus, ils ont des contradictions. Certains d'entre-eux sont des alliés, ils espèrent construire des sujets par leurs actions, d'autres fois, ils sont liés à un système qui les conduisent à participer à l'aliénation des personnes, ainsi qu'à la récupération d'un mouvement qui a justement du mal à se construire en tant que sujet et mouvement social.

H. Bazin: Nous pourrions nous poser la question de savoir ce qu'il se passerait si les institutions décidaient de faire une année sabbatique vis-à-vis du hip-hop; c'est à dire s'il n'y avait plus d'argent, de lien, de soutien institutionnel, simplement pour une année par exemple. Certaines institutions qui soutiennent le hip-hop disent « sans nous le hip-hop n'aurait jamais existé ». Souvent ces acteurs institutionnels jouent sous différentes casquettes (opérateurs, militants, représentants institutionnels, etc.) et parfois c'est difficile de décrypter leur langage, de savoir sous quel registre ils parlent. Est-ce qu'ils légitiment une action institutionnelle, un discours sur la question, un engagement par rapport au mouvement ? c'est assez ambigu...

A. Lapiower: Je me pose beaucoup de questions sur l'ensemble de l'action institutionnelle vis à vis du hip-hop en France, je la trouve souvent démesurée. Vu de loin c'est ahurissant, la Belgique est un peu dans l'excès inverse, mais ici l'institution précède la demande et on se retrouve dans des événements gigantesques qui ne correspondent pas à une réalité de terrain; j'ai vu ça notamment à Strasbourg, où il y avait d'énormes concerts et très peu de public, ainsi que des ateliers dont on faisait grand cas mais où peu de choses se passaient.

M. Boucher: Je me pose beaucoup de questions dans l'action que je mène, là où je suis impliqué avec les institutions. Il s'agit d'éviter certains écueils, il y a beaucoup de maladresse. Parfois, comme tu dis, c'est beaucoup surdimensionné par rapport à la réalité du terrain, et en même temps, parfois, les institutions ne répondent pas à une vraie demande, il y a des contradictions. Ca peut être intéressant d'aller voir de plus près, d'aller voir justement les personnes qui représentent ces institutions. Quelles représentations se font elles du hip-hop, en sachant qu'il y a beaucoup d'argent qui est débloqué? Le

hip-hop, c'est une sorte de panacée. L'action sociale ne marche pas, donc on mise énormément sur l'action culturelle, le hip-hop permettrait d'agir sur la violence. Ce qui m'intéresse, c'est de voir la représentation de la violence de la part d'acteurs hip-hop et d'acteurs institutionnels. Il s'agit de voir si les acteurs institutionnels n'espèrent pas, en faisant exprimer la violence symbolique du rap, décongestionner la violence réelle ? L'expression de cette violence, à travers les textes de rap, à travers une attitude, la décongestionne-t-elle ou finalement lui donne-t-elle une plus grande importance qu'elle n'en a réellement ? Dans ce cadre, quel est le rôle des institutions ? Il faut aller voir du côté des municipalités FN et des syndicats de police qui portent plainte contre Ministère AMER ou NTM. En même temps, il s'agit d'aller voir du côté d'autres acteurs, espérant faire exprimer cette violence pour casser la violence réelle. Il faut voir s'il existe des différences significatives de traitement politique du hip-hop par des maires PS, PC ou FN et RPR ? Y-a-t-il des choses qui se recoupent par rapport aux représentations qu'ils ont du hip-hop? Il s'agit aussi d'interviewer des juges, des gens qui concrètement ont condamné les acteurs du rap et d'autres qui les ont défendus. Il s'agit d'étudier du côté des acteurs (travailleurs sociaux, policiers, gens de la rue et des médias...) et du système, quels sont les enjeux réels du hip-hop? Une telle démarche doit ainsi aider les acteurs à se repérer, à choisir un axe d'action en fonction du cadre complexe dans lequel ils ont conscience d'interagir.

A. Lapiower: En Belgique, c'est beaucoup plus lent, il y a un certain retard par rapport à la France. Le ministère de la culture souhaite désormais des festivals de culture urbaine mais c'est nouveau, jusqu'à récemment il fallait se battre. Le réseau associatif, qui est très développé chez nous a réalisé des choses avec le hip-hop, il a aussi fait des bourdes monumentales; des disques restent empilés dans des tiroirs, on a cassé des groupes et des artistes en les projetant d'un coup sur la scène médiatique, il y a eu des actions purement à des fins de prestige ou a des fins politiques de valorisations d'institutions, moi j'ai fort ressenti le besoin de faire le point sur tout ça. Souvent je me retrouve mal à l'aise parce que le hip-hop lui-même est mal a l'aise par rapport aux institutions, parfois carrément déstabilisé par l'attitude des autorités. Les B boys eux-mêmes sont très ambivalents, passant d'une attitude presque maffieuse (prendre tout ce qu'on peut prendre) à la volonté sage de gagner la respectabilité.

<u>M. Boucher</u>: Il y a aussi l'aspect des acteurs hip-hop par rapport aux institutions.

<u>A. Lapiower</u>: Ils développent aussi une stratégie, mais qui souvent n'est pas explicite. Par exemple je vais apprendre que depuis un an ce que je prenais pour une collaboration n'en est pas une, mais est uniquement une tentative pour avoir un pied dans la place, des stratégies qui parfois ne sont pas moralement très acceptables. Et parfois les institutions elles-mêmes génèrent des malaises ou des conflits. Quand les officiels donnent de l'argent, ils ne savent pas toujours dans quoi ils mettent les pieds. Il y a des dissensions, des clans dans le

<u>100</u>

hip-hop. Les enchères montent quand on organise des événements avec des effets médiatiques, ce sont des enjeux terribles, tout ça est complexe.

<u>H. Bazin</u>: Plusieurs questions pourraient être soulevées. Par exemple la légitimité, qu'est ce qui fait qu'une pratique culturelle ou artistique est légitime, est-ce que c'est l'institution, est-ce que le fait de monter sur la scène d'un théâtre rend la danse légitime ou la scène d'un concert ou une salle d'exposition. Autrement dit, est-ce que cet art peut se développer sans avoir l'aval de la légitimité institutionnelle, en France, je n'ai pas trop cet exemple là, en général il y a une forte prégnance du monde de l'art sur la légitimation des pratiques artistiques.

<u>M. Boucher</u>: Ca veut dire que tu penses que l'art est reconnu comme art, à partir du moment où celui-ci est reconnu institutionnellement.

H. Bazin: C'est même souvent la revendication des gens dans le hip-hop qui revendiquent le droit de monter sur la scène d'un théâtre et qui disent paradoxalement « nous sommes un art de la rue », mais également défendent l'idée qu'on ne sera reconnu comme artiste que si on monte sur une scène « légitime ». C'est pareil par rapport à la reconnaissance de l'industrie culturelle, les victoires de la musique ; est ce que c'est ça qui fait qu'une pratique est légitime ou pas? Il y a un peu deux attitudes, on les reconnaît à la fois comme pratique légitime et à la fois non légitime et je crois que les institutions ont un poids énorme là-dedans et souvent les artistes de ce mouvement se positionnent par rapport à cette légitimité là. Ce n'est d'ailleurs pas une question propre au hip-hop, tout le domaine de la création artistique est confronté à cette ambiguïté là.

M. Boucher: Tu posais la question tout à l'heure, « dans quelle mesure les acteurs hip-hop recherchent la reconnaissance institutionnelle? » Je pense que ça dépend de la place qu'on accorde à l'institution. A un moment donné des institutions comme les maisons de guartier construisent elles-mêmes des acteurs hip-hop, à la riqueur, elles mettent ceux-ci en avant dans une logique de prestige. Il s'agit de valoriser la maison de quartier, la ville dans laquelle les institutions agissent, ou bien répondre aux objectifs des CCPD. Par ailleurs, ce que j'ai constaté sur le terrain, c'est que les acteurs qui sont très proches des institutions communales ou sociales sont souvent des jeunes qui ont peu de talent artistique, mais une grande volonté de « s'en sortir ». Souvent, ce que j'ai constaté, c'est que les gens qui ont une réelle qualité artistique sont beaucoup moins proches des institutions, ou bien ils cherchent beaucoup moins le contact avec celles-ci. En revanche, ceux-ci cherchent beaucoup plus le contact avec des institutions financières, des entrepreneurs de spectacles et des maisons de disques. Ils ont tout à fait compris qu'une fois qu'ils ont la renommée du marché, ils accèdent beaucoup plus facilement à une certaine notoriété auprès des institutions parce que celles-ci, dans une logique stratégique, ont besoin de « têtes d'affiches » par rapport au nombre de publics qu'elles veulent toucher. Le sociologue Khosrokhavar parle de mouvements périphériques. Ainsi, les institutions utilisent le mouvement central hip-hop,

<u>101</u>

afin de toucher un mouvement périphérique important, autrement dit, des gens qui se situent autour du hip-hop mais n'en sont pas pour autant des acteurs directs. Dans le hip-hop, tu as des gens gui sont vraiment acteurs (MC's, DJ's, danseurs, graffeurs...) et autour tu as tous les gens qui sont à la périphérie, par exemple, les jeunes des quartiers qui vont se déplacer à un concert. Pour toucher ces jeunes là, pour pouvoir les canaliser, il faut donc faire jouer le groupe qui est reconnu par le marché, comme un écrivain est reconnu par l'édition, en même temps qu'il est plébiscité par un milieu spécifique. Un rappeur va aussi être reconnu par ce qu'il vend dans un certain milieu. Ce n'est pas forcément MC SOLAR qui vend certainement le plus de disques hip-hop, qui sera le mieux adapté pour attirer un certain type de public. Pendant un moment, La CLIQUA, groupe de hip-hop moins médiatiquement connu qu'MC Solaar va être largement plus reconnu dans le mouvement hip-hop parce qu'il a fait plein de « shows » dans le milieu underground et qu'il représente l'aspiration artistique de beaucoup de MC's de cette période. Quoi qu'il en soit, dans notre société postmoderne, celle du marché et du libéralisme, la reconnaissance financière est d'une grande importance pour les jeunes du hip-hop. Les gens du hip-hop ont plus de crédibilité guand ils disent, « ie fais quelque chose, je suis payé, je suis reconnu », plutôt que de dire « je fais quelque chose, grâce à la mairie ou à n'importe quelle autre institution ». Comme me le disent beaucoup de rappeurs : « le fric ça permet de faire fermer la gueule à tout le monde. Ils me payent, je me fais ma vie ». Ce qui est important c'est d'avoir du « fric », il y a un rapport à l'argent qui est très important. Il y a le sentiment que s'intégrer dans la société se fait surtout à travers l'argent. Dans tous les cas, l'argent et la notoriété gagnés avec le hip-hop sont un moyen de contrer les discriminations.

<u>102</u>

<u>H. Bazin</u>: Il y a des formes de manipulation directes qu'on décrypte tout de suite mais ce ne sont pas les plus intéressantes, les plus importantes sont celles qui sont beaucoup plus fines d'une certaine manière. La manière dont est réparti l'argent pour financer tel ou tel type d'action, ça c'est une forme d'orientation importante, selon que ce soit la Culture, le FAS, Jeunesse et Sport, la DIV, le Plan urbain, etc. L'origine et l'importance du financement orientent les actions et le développement des événements sur les lieux.

M. Boucher: Là-dessus, je me pose des questions en terme de réseaux institutionnels. J'ai l'impression qu'il y a plusieurs niveaux de réseaux. D'abord, il existe des réseaux locaux, des réseaux de proximité institutionnelle, puis des réseaux nationaux apparentés aux ministères de l'État; ce sont les décideurs qui prennent les décisions législatives. D'autre part, il existe les organisations qui appliquent ces décisions. Chez moi, c'est notamment le Centre Régional du Rock et des Musiques Actuelles qui est en lien avec d'autres instances plus proches de la base, qui communiquent leurs informations à un échelon supérieur. C'est comme ça que des opérations peuvent être financées. Souvent, des représentants des instances ministérielles ne sont pas en lien avec la base, en revanche, ils sont en lien avec d'autres institutions intermédiaires

qui font le lien.

<u>H. Bazin</u>: J'ai l'impression qu'il n'y a pas vraiment d'intermédiaires ou de réseaux d'informations transversaux. Souvent se sont directement des opérateurs au niveau national ou régional, des chargés de mission publics ou parapublics, qui ont un contact direct avec le terrain et qui court-circuitent en partie les acteurs ou les structures de proximité.

M. Boucher: Est ce que ce n'est pas très parisien? Ce que tu dis ne serait-il pas vrai par rapport à de gros gros budgets pour des grosses grosses manifestations? Il me semble que cela ne reflète pas l'ensemble de la réalité sociale au niveau local.

H. Bazin: En tout cas ce genre de manifestations a un grand impact en tant que « vitrine », ce sont des événements qui servent de guide autorisé d'une certaine lecture de la réalité. Quel type de légitimité, quel type de rapport de domination, quel type de connaissance, quel statut donner à ces événements? Quel rôle ont-ils dans le développement d'un mouvement ? On parlait de tradition et d'ancrage, il s'agit aussi de savoir si le hip-hop, comme forme culturelle, développe ses propres institutions, sa force instituante. Est-ce que tout dépend uniquement des institutions, d'une force exogène par exemple de tel acteur culturel ou social, tel financeur qui va décréter l'installation d'un atelier-résidence dans telle ville? Ou au contraire, est-ce que le développement des ateliers-résidence est lié à un processus instituant à l'intérieur même d'une forme culturelle qui à un moment donné a « besoin » d'un mode différent de transmission? La réponse n'est pas simple, parce qu'il y a un peu des deux comme toujours. L'institution, c'est de pouvoir transmettre quelque chose du passé dans le présent, c'est un peu le « gouvernement des vivants par les morts ». L'institutionnalisation participe à la perpétuation d'une société. Il ne s'agit donc pas de dire, il y a d'un côté un mouvement « underground », « alternatif » et de l'autre des institutions. Ce qui est intéressant de savoir par contre, c'est s'il y a une institutionnalisation interne, propre, dans les modes de création et transmission qui d'une certaine manière renouvelle la tradition.

A. Lapiower: Est-ce qu'ils montent leur structure de production?

M. Boucher: Oui, ça ils le font. Il faut que tu poses une problématique, il faut la lier à un cadre théorique parce que sinon tu pars dans tous les sens. Il s'agit de réfléchir sur l'institutionnalisation ou pas de la culture hip-hop, c'est pourquoi j'ai défini trois axes tout à l'heure: l'axe du marché, l'axe de la subjectivité et puis l'axe des valeurs collectives et universelles; c'est ça que j'essaie de chercher dans le hip-hop. Il y a des acteurs hip-hop qui s'institutionnalisent à partir du marché, qui finalement créent leur entreprise autour du hip-hop, or, dans ce cas, continuent-ils à construire un mouvement? Est-ce que des acteurs hip-hop se servent d'un support, la culture hip-hop, pour construire une « entreprise » centrée sur l'argent et l'aspect individualiste, ou est-ce que des acteurs hip-hop, des institutions veulent constituer quelque chose d'autre de l'ordre de la cohésion sociale ou d'un nouveau projet de société? C'est tout ceci qu'il

<u>103</u>

faut aller voir. Le nouveau projet de société, pour le moment, je n'y crois pas, mais là je prends un parti pris. Bien sur, il existe des acteurs qui pensent véritablement et sincèrement construire un nouveau projet de société, mais ce n'est certainement pas la majorité des acteurs hip-hop aujourd'hui. Beaucoup construisent une plainte pouvant devenir une source de rémunération. D'un côté, ils peuvent transformer ce qu'ils ressentent en une sorte d'intégration financière et d'un autre côté ils peuvent être court-circuités par des mouvements, des milieux et des gens qui sont plus axés dans l'action économique ou politique pure. Il s'agit d'essayer de voir les tenants et les aboutissants de tout cela, je pense qu'il faut attraper un petit bout et tirer celui-ci pour voir tout ce qu'il y a derrière. Derrière tout cela, il y a certainement tout un tas de logiques qui s'affrontent et se conjuguent. Dans la logique de recherche que j'ai choisie, c'est avant tout dans les rapports de force et les rapports sociaux que se construit le dynamisme d'une société. Il est par conséquent important de voir, à quel moment il y a une possibilité de construction de rapports sociaux en terme de rapports de force. Précisément, à travers le hip-hop, ce qui m'intéresse, c'est d'observer notamment, comment l'État peut casser la construction de mouvements sociaux ou la favoriser quand ca lui sert. En même temps, les mouvements sociaux peuvent aussi utiliser une certaine légitimité à un certain moment, puis « trahir « un mouvement social pour se placer sur une échelle de concurrence. Ainsi, ce qui m'intéresse de constater c'est, est-ce qu'il y a construction de différentes prises de conscience des uns et des autres qui puisse permettre la construction d'un rapport de force constituant une certaine forme de dynamisme permettant la consolidation démocratique. Autrement dit, le hip-hop favorise-t-il la constitution d'une certaine visibilité sociale, économique, culturelle ? Permet-il aux acteurs hip-hop de savoir où ils se placent? Dans quel cadre, ils agissent? Pourquoi ils luttent et se battent? Est ce qu'on se bat simplement pour avoir sa place et finalement vivre avec de l'argent ou est ce qu'on se bat pour autre chose, pour les copains avec lesquels on est, pour amener ses propres idées, pour amener sa culture et pour la faire représenter?

<u>104</u>

Parallèlement, il est intéressant d'étudier les contradictions des processus institutionnels. Ainsi, malgré une éthique de conviction faite d'égalitarisme et de tolérance, certains acteurs politico-institutionnels, au nom d'une éthique de responsabilité propre à leur administration, ne renforcent-ils pas la stigmatisation, la domination et finalement, n'empêchent-ils pas les acteurs hip-hop avec lesquels ils sont en lien, de construire leur propre dignité et leur libération ?

D'un côté, des acteurs institutionnels favoriseront plutôt la propagation des valeurs collectives et universelles d'une France dominatrice, empêchant ainsi les acteurs hip-hop de développer leur subjectivité; d'un autre côté, d'autres autorités, favoriseront plutôt la représentation de communautés spécifiques, empêchant finalement les acteurs hip-hop d'accéder à une forme de ressemblance qui leur permettrait pourtant de sortir d'une certaine stigmatisation.

En effet, le FAS ne se doit-il pas de soutenir des actions par rapport à des quotas préétablis ?

Par conséquent, il me semble pertinent d'étudier ce qui se produit du côté des acteurs du système politico-institutionnel, du côté des acteurs du hip-hop, ainsi que de leur interaction.

ALAIN LAPIOWER

J'ai un peu tenté d'expliquer dans mon article où je suis et ce que je fais, deux ou trois choses n'y sont pas.

Ma formation est complètement hybride et j'ai la chance d'avoir pu trouver un créneau particulier pour pouvoir faire ce qui m'intéresse mais c'est vrai que si je n'avais pas trouvé ce biais là...

Je suis psychologue à l'origine, spécialisé en psychologie sociale et pédagogie et bien que je n'aie jamais exercé sous ce titre, c'est quand même ma formation. Je suis animateur, j'ai beaucoup travaillé en maison de jeunes ou dans des mouvements de jeunesse, j'ai dirigé des groupes, conduit des réunions, des ateliers d'expression, je suis un peu héritier de l'idéologie créative de 68. A côté de ça, je suis musicien. Ma culture musicale, tourne principalement autour du rock, j'ai gagné ma vie comme musicien pendant quelques années et j'ai beaucoup réfléchi par la suite sur la culture rock, et pour comprendre le hip-hop ça m'a beaucoup aidé.

Il y a une dimension historique autour de toutes ces cultures, qu'elles soient « urbaines » ou « alternatives », une dimension importante liée à la modernité, et cette dimension n'est pas assez soulignée. Le hip-hop a vraiment des fortes racines dans l'histoire et c'est capital. Une série de ruptures s'opèrent autour de la guerre 40-45, des choses se mettent en place, j'appellerai ça provisoirement la modernité, un flux culturel neuf qui produit des formes qui doivent être étudiées et qui le sont très peu, trop peu, comme la culture rock et avant elle le swing, le jazz, le blues...

Ce qui est nouveau c'est une manière de s'inscrire dans la ville et dans la Culture avec des nouveaux supports et une forme de distance par rapport à l'establishment. Comme j'avais beaucoup pensé à tout ça, j'ai à une époque travaillé pour les jeunesses musicales dans les écoles, donnant des concerts-conférences. Je m'étonnais moi-même de la façon dont j'expliquais à des jeunes de 12 ans, ce qu'avait été le rock &roll ce qu'avait représenté cette rupture et finalement la première grande culture « urbaine » ce fut le rock. Le jazz avait aussi été dans ce sens mais le rock est plus lié à la notion de jeunesse, c'est là que se situe une conjonction.

<u>M. Boucher</u>: Le bouquin de Howard Becker « Outsider » dans lequel, à propos de la déviance, il fait toute une étude sur les jazzmen, m'apparaît très éclairant par rapport au rock. Il s'agit de joueurs de cave et pourtant c'est juste après la seconde guerre mondiale.

<u>105</u>

A. Lapiower: Une des nouveautés est liée à la notion de culture jeune. C'est très compliqué, je m'empoigne périodiquement avec des personnes qui restent attachées à des visions marxistes trop classiques là-dessus. Quand on essaie de définir la hip-hop par exemple, il faut tenter de départager ce qui tient d'une culture jeune et ce qui tient plutôt d'une culture de classe, c'est compliqué à démêler, et d'autres facteurs déterminants interviennent également dans d'autres dimensions. Mais je voulais surtout insister sur la dimension historique, parce que la culture hip-hop n'est pas la première culture du genre de celle dont nous parlons ici. Réfléchir à tout ça c'est aussi dire pourquoi un tel courant maintenant, et à quoi ça renvoie ou à quoi ça ressemble dans le passé et avec quoi ça tranche.

Ma position particulière tient à ce que je suis à la fois chercheur et animateur.

Je suis impliqué dans des actions de proximité directe avec des jeunes créateurs, j'anime moi-même des ateliers de création musicale, je travaille dans des maisons de jeunes ou j'initie des groupes à l'écriture, à la composition et la mise en scène, je les aide à mettre en forme et à faire aboutir des productions. J'ai rencontré donc le hip-hop parce qu'il était là, incontournable. Par ailleurs je fais aussi de la programmation et de la diffusion, j'organise des événements, ça me donne donc une triple casquette qui n'est pas toujours simple à porter, j'ai un regard à la fois distancié et impliqué. Je suis à la fois directeur artistique, animateur musical et chercheur qui publie un bouquin. Tout ça allait de pair pour moi, la programmation me permettait d'observer pour ma recherche. Je me suis dit que le meilleur moyen de gagner du temps et d'être efficace c'était de mettre cette culture sur la brèche et j'ai eu devant mes yeux d'un seul coup tout le hip-hop du pays pendant 2 jours. Ca pose des tas de questions, parce que je n'étais pas toujours très serein pour observer mais c'était ma démarche « naturelle ».

Pour les résultats de ma recherche, je suis souvent consulté par des journalistes ou des gens du secteur associatif ou par les pouvoirs publics, sur des questions délicates comme celle du tag et c'est assez difficile de garder l'objet de ce qui m'intéresse vraiment. On me demande souvent d'intervenir sur des problèmes brûlants, la violence, le vandalisme, l'immigration, les quartiers chauds... les questions de société sont passionnantes et on m'interpelle souvent dans une position de médiation sociale mais ce qui m'intéresse moi le plus, c'est l'apport esthétique et la créativité du hip-hop. A Banlieue d'Europe, quelqu'un m'a qualifié de médiateur. Par les sujets sur lesquels je travaille, je suis projeté de fait au centre de conflits majeurs dans notre société, mais cette question du rôle j'aimerais beaucoup en parler ici.

Via l'association, je suis en rapport avec les sphères ministérielles ou les administrations, et je sens une pression sur moi qui m'oblige à voir clair, à me positionner, mais je me sens très isolé et j'ai besoin de rencontrer des gens qui travaillent sur la même chose que moi pour pouvoir en discuter.

<u>106</u>

<u>107</u>

Sur le plan de la recherche, j'essaie donc de réfléchir aussi aux questions esthétiques puisque le social, je trouve, a occulté ces aspects. Pour moi une culture, ce sont aussi des gens qui créent, qu'est-ce qui les différencie d'autres créateurs dans d'autres courants ?

En tant que musicien, je me suis penché plus sur l'instrument qu'est la platine, ce que ça apporte, j'ai observé longuement les DJ's, ça me parle, ça donne à penser, les sons, donc l'esthétique et de fil en aiguille, l'éthique...dans les collages du hip-hop, il y a une éthique du rapport au patrimoine, du rapport à la mémoire, à l'histoire de l'art, le tout lié à des questions brûlantes de société. La question par exemple de savoir si on est dans une continuité ou une rupture par rapport aux formes qui précédaient, le hip-hop étant un mouvement très adolescent, les ados prétendent ne pas avoir de mémoire. Le graffiti prétend aussi ne pas avoir de mémoire, or quand on y regarde de plus près, ce n'est pas vrai du tout. Il y a une démarche iconoclaste, mais avec le recul ce n'est pas si simple, c'est peut-être même l'inverse, c'est peut-être juste une façon de s'imposer dans un monde artistique particulièrement difficile d'accès. Le graffiti fait-il le même forcing que celui opéré antérieurement par les surréalistes, ou les impressionnistes ou bien est-ce différent? En réfléchissant à l'art graffiti on retombe très vite sur l'histoire, il y a des filiations esthétiques profondes, notamment dans les années '60-70 le graphisme psychédélique qui lui-même se réfère à l'art nouveau...c'est la tentative de sortir du cadre académique, de briser les lignes. Le graffeur fait disparaître le support, fait disparaître le train, le mur, la porte, le camion, ce sont des pistes de réflexion que j'ai ébauchées dans mon livre.

Maintenant deux mots sur l'association où je travaille, la Fondation Jacques Gueux. Jacques Gueux est un chansonnier liégeois du début du siècle qui écrivait une chanson par semaine dans le quotidien du parti Ouvrier Belge, « Gueux » n'était qu'un pseudonyme et la « Fondation » du même nom ne possède aucun fond à gérer. Elle est née dans la foulée de l'après 68, fondée par des intellectuels et des artistes d'extrême gauche, issus du « maoïsme ». C'était dans un mouvement de retour des intellectuels vers les usines, donc refaire le lien avec les masses populaires, des universitaires qui voulaient se pencher sur la culture populaire. La position consistait à se démarquer par rapport à la démocratisation culturelle qui consistait à faite accéder les masse à la culture savante, là la démarche était quasi inverse, la culture populaire étant différente de la culture savante et digne d'intérêt, il fallait la valoriser, lui faire acquérir ses lettres de noblesse ; d'autre part elle pouvait se marier avec la culture savante et produire des œuvres intéressantes. Il y eut donc du collectage, des pièces de théâtre, des disgues de chanson sociale...c'est une époque où je suivais tout ça de loin, j'étais ailleurs. Un moment cette source s'est tarie, dans les années '80 la culture ouvrière est apparue comme une culture d'arrière-garde, elle n'avait plus- à l'instar de son rôle social- cette portée novatrice et cette richesse. La Fondation J. Gueux est passée dans un flou et j'ai été engagé sur base de mon intérêt pour le rap et le hip-hop,

l'actualité de la culture populaire ayant changé de lieu et de mode. Toute une nouvelle énergie créative en milieu populaire était et est en train d'émerger, pas seulement dans le hip-hop, aussi dans la vidéo, le raï, le nouveau rock hardcore... ou d'autres formes, mais il est vrai que la plupart du temps ça se passe en milieu jeune, ce qui nous questionne beaucoup.

M. Boucher: Je trouve que ta démarche n'est pas si éloignée de la mienne. On a pas le même âge, mais les questions que tu te poses sont quasiment les mêmes que celles que je me suis posé au départ. Ici, nous sommes réunis dans un lieu d'éducation populaire (Union Peuple et Culture), nous n'en voyons que les vestiges, mais il faut bien avoir à l'esprit que c'était quelque chose d'énorme aussi bien d'un point de vue intellectuel, que par le nombre de personnes impliquées dans ce mouvement. Aujourd'hui, l'éducation populaire des pères fondateurs (années 50/68) est en ruine. Ceux-ci parlaient de promotion sociale, de partage de la culture. Casérès, ancien compagnon charpentier, parlait du mélange nécessaire entre les savoirs des intellectuels et ceux des manuels. Tous, développaient des idées de partage, de société nouvelle et de conscience collective. De nos jours, certaines de leurs idées paraissent fortement datées, car trop liées à une société industrielle et fonctionnaliste, cependant, leur volonté de lier réflexion et action reste d'une étonnante actualité. D'ailleurs, quelque part, j'ai l'impression que l'intérêt que je porte au hip-hop est lié à cette filiation. Depuis que je suis tout gamin, je suis né en 1969, je suis baigné dans la culture de l'éducation populaire. Adolescent, comme acteur/consommateur, à travers le punk, le reggae, puis le hip-hop, je cherchais et cherche toujours d'ailleurs, un mouvement qui peut imbriquer toute cette culture, quelque chose de fort, qui soit dynamique, qui ait des choses à dire, à exprimer. En tant qu'acteur, peut-être à tort, je me suis dis que c'était peut être dans le mouvement hip-hop qu'on pouvait construire quelque chose, que c'était là, qu'une culture populaire renouvelée pouvait véhiculer des idées fortes à travers des paroles, et un mouvement artistique. Par conséquent, tout ce que tu dis là, même si c'est dans des contextes différents m'est d'un grand intérêt. Il me semble que nous recherchons certaines choses identiques. Il s'agit de lier plusieurs points de vue, de combiner plusieurs états, de conjuguer action et réflexion en sachant que souvent l'action, la subjectivation prennent le pas sur l'objectivation. Être pris dans la réalité, se confronter aux difficultés du terrain comme les rapports humains, ça m'intéresse beaucoup comme tes écrits d'ailleurs, qui décrivent ce que tu vis dans un autre pays mais qui est proche à la fois.

E. Racine: La plupart des clefs qui sont utilisées pour appréhender le hip-hop sont tout à fait transposables à la réflexion sur ce que j'appellerai l' « univers de la reconnaissance techno », les pratiques festives techno. Le mot « rave » il faut s'en émanciper. Il faut penser la rave au pluriel, penser la diversité des pratiques festives rattachées aux musiques techno.

Un autre point important: le comportement à avoir lorsque en tant que cher-

<u>108</u>

cheur on est consulté par les médias, ou à l'occasion de colloque, bref, toutes les situations où nos propos sur des phénomènes sociaux sont pris dans des jeux de pouvoir.

La notion de « culture populaire » est importante. Il y a beaucoup de points en commun entre le rap et la techno: les platines tourne-disques, le détournement de l'outil platine, dans la techno, c'est très important. Il y a une dialectique entre la modernité et le passé. Les adeptes de la techno ne sont pas systématiquement des adeptes des technologies de pointe, de tout ce qui serait censé renvoyer au futur. Ils aiment souvent les disques vinyles, la plupart des magasins spécialisés à Paris vendent du vinyle, les DJs aiment le vinyle, ca craque, alors que le laser a selon certains critères un son beaucoup plus propre. Au sein de la techno, les outils analogiques sont très valorisés, tout ce qui est TB 303, les outils issus du rock, il y a un attrait pour les machines anciennes, et pas systématiquement pour les technologies les plus récentes. C'est un mélange. Donc cette idée de mise en perspective avec le passé. Les techniques de mixage ne sont pas apprises au sein d'institutions, de façon académique; elles sont apprises entre proches. c'est un des facteurs qui fait leur attrait pour ceux qui s'y adonnent. Mais cela change, puisque des maisons de quartier, des centres culturels commencent à proposer des activités liées à ces techniques aux jeunes. La morphologie du phénomène social évolue.

M. Boucher: La techno vit ce que le hip-hop a vécu.

E. Racine : Oui, avec quelques années de retard.

M. Boucher: Dans le même ordre d'idée, il est intéressant de noter que dans le hip-hop, autour du Djing, il existe une articulation entre l'apprentissage sauvage et le monde du marché. Ainsi, la marque Technics sponsorise des rencontres de DJ's (championnat du monde DMC). Il existe une relation de prestige entre la marque et les artistes hip-hop. Pour Technics, c'est une manière de s'imposer au même titre que la marque Nike quand elle sponsorise des grands basketteurs. D'un autre côté, les DJ's hip-hop sponsorisés deviennent aussi des grandes stars, comme Cut Killer ou d'autres. Dans le milieu hip-hop, à cause des championnats DMC notamment, la marque Technics est devenue une marque culte, les DJ's veulent travailler avec une platine MKII et pas avec autre chose. La célébrité de la marque donne du crédit à son utilisateur et de la notoriété à celui-ci qui est sponsorisé par celle-ci. Le monde du marché et de la consommation font partie intégrante de l'histoire, de la culture du hip-hop. Dans tous les cas, il est important de souligner que des acteurs hip-hop ont conscience d'appartenir à un mouvement culturel, qui bien qu'appartenant à la société de consommation, possède son histoire propre. Je n'y connais rien en graffiti, mais les quelques graffeurs que je connais, sont impliqués dans une démarche artistique pas très différente de celle d'artistes formés aux Beaux Arts. Les passionnés que je connais ayant choisi la technique aérosol, la replacent dans un contexte historique. En effet, même s'ils n'en connaissent

<u>109</u>

pas tous les codes, ils savent bien que ce qu'ils font est lié à toute une histoire du graffiti.

A. Lapiower: Ca c'est déjà de la maturité, il y a d'abord une période où on ne compte pas, on est dévalorisé et ça c'est typiquement adolescent dans le comportement, et puis avec la technique et la maturité, un moment donné il y a une redécouverte de l'histoire, une filiation et c'est très émouvant de voir comment le hip-hop a redécouvert l'histoire; très très vite on voit des jeunes qui se lèvent dans une assemblée et qui disent: oui avant il y avait Bambaattaa dans les années 70, je suis toujours très ému de voir comment on redécouvre l'histoire. Ce qui est marrant, c'est comment ça apparaît dans un monde où l'on prétend que ça n'existe plus.

M. Boucher: Mais est-ce que les hip-hoppeurs ne découvrent pas leur propre histoire? Au sein du hip-hop, certains déjà redécouvrent les graffiti old-school de la culture hip-hop. Il se trouve que la semaine dernière, j'étais à Paris dans la boutique de bombes de peinture aérosol appelée 400 ML avec un graffeur, dans le but d'acheter du matériel afin de réaliser un graff lors d'un show que j'organisais. Il était concentré sur des magazines graffiti et il a mis beaucoup d'argent dans des vieux magazines de graffiti new-yorkais des années 70. On voyait qu'il était content de retrouver la trame graffiti. Le hip-hop construit son histoire en référence à son propre passé.

HUGUES BAZIN

Ca devient une histoire qui commence à développer une tradition, c'est là qu'on commence à parler de culture quand on commence à avoir une tradition, une transmission. Ce qui est un peu paradoxal puisqu'on dit que c'est en rupture générationnelle.

Est ce que le hip-hop, la techno sont vraiment des formes « nouvelles » ? je n'en suis pas si sûr. Et à la fois, c'est vrai qu'il y a aussi une rupture propre à la consistance de ces formes. Il nous faudrait une approche du quotidien qui renvoie dos à dos le « savant et le profane », et puisse décrire ces formes « interstitielles ».

J'emploie par exemple le mot « rue » dans ce sens, pour sortir d'une catégorisation trop rigide. C'est un espace qui permet de décrire une forme. S'il n'y avait pas de rue dans une ville, on ne pourrait pas décrire les immeubles, le style architectural d'une ville. Pourtant, une rue est apparemment faite de vide. Cela peut paraître paradoxal, l'interstice est avant tout du vide, mais un vide où il se passe beaucoup de choses. Je crois que l'image de la rue est en cela un bon exemple. C'est à la fois du vide et à la fois là où l'on circule, là où l'on peut prendre du recul pour voir les formes. Ce n'est pas une « contre société », ni un « contre projet », ni une « société parallèle » et je ne crois pas que le hip-hop soit une société parallèle ou une contre société ou une contre culture comme cela était évoqué dans les années 70. Je crois que ce sont des termes datés qu'il faut situer dans une période précise et ne pas ramener à notre

<u>110</u>

époque. Mais également la rue est toujours l'endroit favorable à l'émergence de mouvements contestataires. L'interstice, c'est dont évoquer un rapport aux autres sans tomber dans le rapport dehors / dedans, exclus / inclus qui nous empêche de penser autrement la réalité.

Le terme « rhizome » rejoint en partie cette idée qu'il me faudrait approfondir. On le trouve dans le courant de la créolité et la littérature antillaise, sur le plan philosophique, dans le travail de Deleuze. On retrouve la notion de réseau, ce qui à mon avis est un bon terme pour décrire ce qui se passe dans le hip-hop et dans les raves. Une plante à rhizome est une plante qui n'a pas de racine fixe. C'est un peu ça l'idée, ce qui est important c'est la connexion. C'est là peut être où quelque chose de nouveau se dessine dans les formes émergentes: le rhizome casse le principe de l'enracinement, puisque c'est une manière de dire qu'il n'y a pas une seule terre où puiser. Également, il n'y a pas de société parallèle mais des plis suivant des strates, un peu comme une pâte feuilletée. On peut jouer sur les strates, les identités. Par exemple dans le hip-hop on peut jouer sur plusieurs faces. Tu es à la fois multiple et unique. Plus un parcours se développe, un cheminement se déplie, des trajectoires vont jouer sur plusieurs cercles culturels, plusieurs domaines sociaux, plusieurs sphères artistique, etc.

La notion de forme est une manière de dire aussi que c'est à la fois une apparence (règne de la mode) et une organisation du social. Le contraire de la forme ce n'est donc pas le fond, c'est l'informe. L'enveloppe et le contenu sont inséparables comme dans le rap, le message et le phrasé, tu ne peux pas séparer les deux. De même, tu as un phrasé de la danse et un contenu symbolique de la danse. On renvoie au hip-hop, à la techno aussi, l'idée de phénomène de mode, oui c'est aussi un phénomène de mode mais il y a une profondeur de la mode, une éthique de l'esthétique. On finit par rejoindre l'idée de subversion quand Alain parlait des zazous pendant la dernière guerre, cette célébration de l'apparence, cette manière de vivre étaient pourtant subversives puisqu'ils se sont fait pourchasser par les régimes totalitaires, alors qu'ils n'étaient pas porteur d'un message directement politique.

<u>A. Lapiower</u>: Les zazous s'intéressaient au jazz et au swing qui était la musique des Noirs américains, ils se sont fait poursuivre par les nazis pour ça, ils ne s'identifiaient pas à la culture occidentale.

H. Bazin: Ce qui m'intéresse c'est de pouvoir travailler sur les correspondances entre art et social. Mon travail actuel sur les ateliers d'artistes en résidence dans les quartiers, évite de m'enfermer dans l'un ou l'autre versant. Essayer de voir s'il y a une relation de réciprocité entre une forme artistique et une forme d'organisation sociale. Pour cela il faut travailler sur la comparaison avec d'autres formes. L'idéal type comme la forme classique et la forme contemporaine, par exemple. Le classique étant très lié à des codes alors que le contemporain a cassé ces codes, s'est libéré de ces codes. On s'aperçoit paradoxalement que le hip-hop est plus proche de la forme classique que de la

<u>111</u>

forme contemporaine par rapport à ça, mais d'un autre côté, par l'affirmation de la subjectivité et l'individualité, il est plus proche de la forme moderne que de la forme classique, où l'on s'effaçait devant la transcendance, au service de Dieu ou du pouvoir. Cette comparaison permet de retracer les formes dans le courant des mouvements artistiques.

Le travail sur les ateliers-résidence permet de voir s'il y a des correspondances, si l'atelier-résidence révèle d'une puissance formante ou si c'est simplement une opération institutionnelle et missionnaire. Va-t'on faire venir un artiste dans un quartier pour réaliser une animation ou une réparation, ou bien y a-t-il mise en œuvre d'une diffusion, transmission, création d'une forme artistique. Dans ce cas, ces ateliers-résidence participent-ils à la mise en mouvement d'une forme artistique et à la visibilité d'une émergence ? Est-ce qu'il y a des formes qui se développent au sein de ces ateliers là ?

A travers les processus de sensibilisation (mise en sens), diffusion (mise en scène), de création (mise en forme), de transmission (mise en lien), comment une forme se développe-t-elle, par quel mouvement capillaire va-t-elle irriguer une ville et redéfinir un espace ?

Ce qui m'intéresse, c'est de sortir de la vision linéaire des choses. Le développement d'une forme appartient plutôt aux courbes, aux cycles. On retrouve cette forme cyclique dans les mythes et les expressions artistiques développés par le hip-hop. Ce n'est pas une évolution linéaire alors que notre époque est très liée à la pensée évolutionniste, rationnelle et utilitariste. La pensée de l'opérateur s'inscrit plus dans ce schéma : « on va faire un projet hip-hop qui s'inscrit dans une histoire linéaire avec un début et une fin ». Lorsque tu vois comment fonctionne un atelier, tu t'aperçois que ça ne marche pas comme ça, ça n'a pas de début, ça n'a pas de fin. Si l'évaluation se rapporte à cette vision, « évaluer » un atelier n'a alors pas de sens. Cela pose également la question du « développement culturel », de la « médiation », de la territorialité aussi, la dimension du quartier n'est pas opérante ou suffisante pour comprendre cela.

<u>A. Lapiower</u>: Par rapport aux ateliers d'artistes en résidence, je voulais savoir quel est le rapport avec les techniques et les cultures en particulier qui sont mises en jeu.

H. Bazin: Qu'est ce qui fait qu'un artiste réalise une résidence dans tel lieu? C'est lui qui devrait répondre en premier à cette question. Mais c'est vrai que c'est ambigu parce que tout d'un coup, il y a une mode de « descendre dans les quartiers ». Est-ce que c'est parce que là il y a quelque chose qui se passe en plus, qui ne se passerait pas ailleurs et qui permet à l'artiste de développer quelque chose? C'est-à-dire, est ce qu'il y a des formes « nouvelles » qui se développent là? Dans ce cas, faut-il être dépêché ou missionné par tel ministère ou institution? La démarche ne revient-elle pas avant tout à l'artiste parce qu'il estime que c'est important d'être là, parce qu'il y a des choses qui s'y passent?

<u>M. Boucher</u>: Un engagement social de l'artiste, c'est autre chose peut-être, ou ressourcement.

<u>A. Lapiower</u>: En même temps, le circuit artistique traditionnel est saturé, il n'est plus mobile, il stagne, engorgé, congestionné, donc beaucoup d'artistes sont quasi obligés de descendre dans les quartiers difficiles parce qu'ils en ont besoin pour se nourrir (dans tous les sens du terme), ils ont besoin d'un contact avec une vie...

<u>M. Boucher</u>: Mais tu as des artistes effectivement, qui développent leur subjectivité personnelle. Un artiste hip-hop peut très bien se nourrir de ce qu'il vit sans être dans un quartier, la sensibilité d'un artiste n'est pas liée forcément à une vie collective, elle peut être liée complètement à une vie intérieure.

<u>A. Lapiower</u>: Oui, de plus en plus je vois aujourd'hui plein d'artistes qui sont littéralement magnétisés

M. Boucher: Ce dont parle Hugues, c'est peut être une manne financière, une manne financière et un intérêt suscité par l'air du temps, l'air médiatique. Politiquement, il y a plein de gens qui pensaient que c'était dans les milieux populaires qu'on allait retrouver la force d'un mouvement fort et politique; c'est la même chose qui s'est produit dans les banlieues pour quelques gauchistes d'aujourd'hui. Dans ce cadre, est-ce qu'à travers l'instrumentalisation des artistes hip-hop, certains, ne pratiquent pas une forme de « gauchisme culturel » ?

H. Bazin: Il y a cette ambiguïté là. Quant au plan institutionnel, quelle cohérence? Ce sont les opérateurs qui assurent la coordination et le relais, mais d'un autre côté, peut être il y a une autre cohérence que ne voient pas les opérateurs, la correspondance entre une dynamique sociale et une dynamique artistique. Il peut se produire une explosion de la demande pour des résidences artistiques, la présence d'artistes, qui dépasse le quartier, ou même la ville, et que n'avait pas du tout mesuré les opérateurs parce que cette demande ne correspondait à aucune offre recensée.

C'est un peu comme un feu qui couve, il suffit d'une bouffée de vent, et le feu reprend. Cela voudrait dire que quelque part, il y a des traces. Une forme artistique, culturelle, sociale peut exister aussi à l'état latent. Il y a des gens qui assurent un lien sans que ce lien apparaisse dans le champ de la visibilité, ce fameux « lien social » dont on parle comme s'il ne pouvait exister sans l'aide d'une intervention. Qu'est-ce qui fait alors qu'une intervention artistique « tienne » ou ne tienne pas ? Si une force esthétique se dégage, cela voudrait dire que l'atelier-résidence est alors en cohérence avec une forme culturelle émergente et en opposition avec cette manière dominatrice, cette vision néocoloniale de dire « on envoie l'artiste parce qu'il apporte les valeurs universelles dans ces quartiers paupérisés », sans connaître ce que vivent les gens, la réalité sociale, ces fameuses « cultures populaires ».

L'art est souvent instrumentalisé à cette fin là et c'est un peu méprisant d'envoyer l'artiste dans les quartiers alors que d'une certaine manière, l'atelier ne

<u>113</u>

créé rien s'il n'existe pas quelque chose déjà. La aussi il y a un autre mythe par rapport au développement culturel, c'est le mythe de la création. Parce que cela veut dire quoi : créer, créativité, création, créateur ? On s'aperçoit que si ca marche, c'est parce qu'il y a déjà quelque chose qui est vivant, on arrive pas sur un terrain considéré, comme l'étaient les pays dit en « voie de développement », comme un no man's land avec des gens complètement paupérisés déculturés, quasiment à la limite de la débilité mentale et qui grâce à l'artiste vont faire du « lien social » et s'intégrer. Plutôt que le mot de développement, il serait préférable d'employer celui de « déploiement » : déplier quelque chose qui existe, mais de manière contractée. C'est une façon de dire que l'atelier-résidence ne peut s'implanter, se « développer » dans n'importe quelles conditions. Nous revenons à l'idée qu'effectivement il y a bien des formes qui existent qui sont soit visibles, soit à l'état latent et que l'atelier-résidence va mettre en valeur, en lumière, qu'il va permettre de déplier en guelque sorte. Quoi qu'il en soit, l'atelier-résidence offre une clef d'entrée pour essayer d'interroger cette notion de forme et de socialisation de l'art.

ETIENNE RACINE

Nombre des étudiants qui travaillent ou ont travaillé sur le phénomène techno ont tendance à vouloir donner une définition essentialiste du phénomène, une définition, et j'insiste sur le « une », qui permettrait d'appréhender « la » rave. Par exemple: « la rave c'est un rituel de transe », une « rupture » avec le contexte social, le « retour d'un archaïsme ».

J'avais envie de couper court à ces spéculations et de poser des guestions simples parce que dans la plupart des mémoires de maîtrises que j'avais lus, les personnes finalement accordaient très peu d'importance au terrain. Pourquoi les gens vont en rave, qu'est ce qu'ils éprouvent guand ils vont en rave, qu'elle est la séquence de la rave quelle est la diversité des raves et pour m'aider dans cette démarche je me suis volontairement cantonné à un espace précis, la région parisienne, partant du principe que le phénomène techno rave a une certaine diversité et que l'on retrouve des éléments assez variés d'un pays à l'autre, d'une région à l'autre, ce qui n'exclut pas que la matière de mon texte puisse servir à interpréter ce qui se passe ailleurs, dans d'autres régions ou dans d'autres pays, qu'elle puisse servir de point de comparaison, qu'elle puisse être un « exemple », pas au sens fort, un exemple au sens de « point de repère », un peu comme le dit Michèle de La Pradelle à propos de son analyse du marché de Carpentras. Le marché de Carpentras n'est pas tous les marchés de France ou d'autres pays mais par contre il peut servir de point de repère. Des clefs qui ressortent de cette analyse peuvent être utilisées dans d'autres événements

J'ai un peu réagi par rapport à l'ouvrage d'Hugues qui a été important pour moi et je me suis rendu compte que je ne m'intéressais pas à ce que je considère comme les « acteurs » au sens fort, c'est-à-dire aux DJs, aux organisateurs de soirées, aux créateurs de musique. Je me suis plutôt intéressé aux participants,

aux personnes qu'on va retrouver dans les salles, dans les raves, mais qui ne sont pas celles qui mettent en œuvre d'une manière ou d'une autre les événements, donc là je pense qu'il y a un petit décalage parce que je partais de l'idée que finalement les personnes dont parlait Hugues étaient peu représentatives de la majorité des personnes qui font le hip-hop, des personnes qui adhèrent aux valeurs ou qui utilisent les formes hip-hop.

Le travail de Bazin a été important pour moi, le travail de Christian Bromberger sur les matchs de football. Là il y a la question de l'analyse ethnologique, ethnographique d'un événement. Repérer quels sont les liens entre la temporalité de l'événement et les réseaux sociaux qui existent dans la ville et le sens attribué aux pratiques. La pradelle et son marché de Carpentras et l'importance de cette diversité au sein du marché, diversité d'acteurs, diversité de clients et de sens donné à cette pratique,

Ce travail en cours s'appuie actuellement sur une quarantaine d'entretiens et une cinquantaine d'observations d'événements. Je me suis intéressé à la séquence de la fête: le départ, le voyage, la rencontre avec les autres personnes, le fait de sortir de la ville, sortir de la quotidienneté, les états atteints dans la rave. Et aussi à la façon dont s'inscrivaient ces pratiques dans la vie des personnes, puis à la diversité de fêtes techno. La plupart des personnes qui réfléchissent sur ces fêtes font fi de la diversité des fêtes. Comment parler des raves ou des pratiques techno de façon globale sans mentionner les différences entre une rave illégale qui entraîne l'intervention des forces de l'ordre et qui a lieu sans service de sécurité en périphérie ou en centre urbain et un événement qui a lieu dans une salle louée, que ce soit la grande halle de la Villette ou la halle de Rungis ou un hangar du Bourget payant, avec un service de sécurité et des autorisations préfectorales et des plaquettes de la diffusion de l'information en grand nombre?

Je me suis intéressé à cette diversité d'événements et aussi au sens accordé aux pratiques par les personnes qui participent Cette idée de la prise en compte d'une pratique à l'intérieur d'un champ possible m'a été assez chère.

La rave est un espace qui fait fi des questionnements idéologiques et politiques du quotidien et qui permet d'atteindre des états d'émotion extrêmement forts quel que soit le régime culturel ou la religion de l'individu qui participe. Cela permet d'atteindre rapidement des états d'émotion très très intenses, mais cela se fait à un certain prix, la mise de côté d'un certain nombre de préoccupations sociales. Mais en dehors du temps de la rave il n'y a pas d'institution ou d'idée qui fédère réellement les individus et qui peuvent leur permettre de pérenniser l'émotion du temps festif.

Ce que je constate chez les participants de ces raves c'est que cette pratique dure assez peu de temps. Elle dure entre trois mois et deux ans, après il se passe soit ce que j'appelle une retraite, un désinvestissement de cette pratique, progressif ou brutal, parfois accompagné d'un discours négatif à l'encontre de ces fêtes, soit une professionnalisation à savoir le développement d'une

<u>115</u>

pratique créative, plus ou moins lucrative. Et là on rentre peut être dans le type d'acteurs qui intéresse Hugues.

Pourquoi la bifurcation apparemment inéluctable entre la professionnalisation et la retraite? A mon sens, parce que la force de la rave qui est cette capacité de mettre un certain nombre de choses de côté et d'atteindre des émotions très intenses a pour corollaire une faiblesse qui est cette incapacité à structurer des idées et donner du sens en dehors des dimensions événementielles elles-mêmes.

Prenons un point de comparaison. Même si le paysan du bocage a une pratique marginale en ayant recours à la sorcellerie comme théorie du malheur, il trouve dans son temps quotidien ce que Jeanne Favret-Saada appelle des « désorcelleurs »: des acteurs sociaux qui même s'ils pratiquent d'une façon clandestine, vont donner une certaine légitimité à cette interprétation du malheur, à cette lecture de ce qui leur arrive, malgré le fait que la société propose des lectures autres, soit des lectures spirituelles de type religieux, soit des lectures rationnelles de type médical par exemple. Du point de vue dominant, il n'y a pas de sorcellerie. Le désorcelleur existe. Le raver ne trouve pas l'équivalent du désorcelleur en dehors des rituels. Il y a très peu d'extension sociale

La pratique des raves peut se percevoir comme un espace de passage qui permet d'éprouver une identité forte, de se rattacher à un espace culturel et social. Espace de passage, passage entre quoi et quoi? passage entre un état de besoin d'identité collective, de besoin de sens sociale et, après cette expérience de la rave, un même besoin de sens sociale une fois que l'émotion de l'événement aura été épuisée. On retourne à des objectifs sociaux jugés un peu plus légitimes, je parle bien là de la majorité des ravers participants. Là je reprendrai un petit peu les analyses de Becker qui fait une différence entre les carrières des musiciens de jazz et des personnes qui font des études de médecine par exemple ; il y a des pratiques sociales qui sont jugées plus ou moins légitimes, certaines le sont beaucoup, certaines le sont moins. Lorsqu'on est musicien de jazz, on se ferme un certain nombre de portes, on peut vivre plus ou moins en vase clos par rapport à certaines sphères sociales, donc il y a des pratiques sociales qui sont moins valorisées par les institutions dominantes et en quelque sorte il y a une pression qui s'exerce sur les jazzmen. Cette pression s'exerce sur les ravers, en partie, parce que les raves ont toujours un statut polémique, ambigu. Pour preuve cet article du monde qui date de 97 alors que les premières raves datent de 90/91 en France, où justement les organisateurs de la soirée disent, on en veut plus du mot rave, il est trop sulfureux. Pour pouvoir faire nos événements, on manie le terme rave, lorsque les acteurs qui participent à cette fête emploient ce terme rave, même si le rave est légal, ce terme et cette musique sont porteurs d'une relative charge subversive, ces termes sont porteurs d'un sens, sens social qui est recherché et qui n'est pas trouvé dans le rock, musique qui aux yeux des personnes que j'ai interviewé, a perdu sa charge subversive à cause des trois décennies de come back, rock alternatif, punk et...tout ce qui fait que les outils rock, les réseaux rock ne sont

<u>116</u>

plus perçus comme intéressants et les réseaux discothèques perçu comme étant trop niais, futiles et dépourvus de sens. La pratique des raves est chargée par ceux qui s'y adonnent, à des degrés divers en fonction des individus, d'un sens, de la même façon que la pratique de l'espace du hip-hop peut être chargé d'un sens qui est loin d'être neutre qui donne à cette pratique un sens d'une portée sociale qui la dépasse largement

Donc espace de passage, d'un manque à un autre manque, après une satisfaction temporaire, et je dirais quand même une efficacité réelle, en ce sens que beaucoup des personnes qui pratiquent les raves en parlent en termes d'instance qui leur procure beaucoup de plaisir, beaucoup d'émotions et certaines personnes me disent qu'elles ont besoin d'aller en rave pour se défouler, pour s'éprouver collectivement, le terme « médicament » revient, sans qu'on prenne de drogues. Une fille me disait, la rave c'est mon médicament. Donc pendant un certain temps on peut être littéralement dépendant des raves parties sans que les substances rentrent en jeu, simplement parce que ce sont des instances qui permettent de s'exprimer collectivement, de dissiper une énergie et en même temps de se charger d'une énergie assez forte. En ce sens, les raves fonctionnent réellement, elles ont une réelle efficacité, elles permettent à l'individu d'être transcendé par une dimension collective qu'il ne pourra pas éprouver dans le temps quotidien. La pratique de ces fêtes et les connaissances qui les entourent constituent une espèce d'espace intermédiaire, espace de portée moindre que l'idéal société, que l'échelle sociétale, mais de portée beaucoup plus grande que des cellules groupales rapprochées comme la famille ou le groupe de proches, une espèce d'espace intermédiaire qui permet de vibrer collectivement autour d'un ensemble à définir de valeurs, d'idées, et je dirais d'options culturelles et sociales latentes. Participer à une rave, même si l'on ne prend pas de drogue, c'est accepter d'être dans une fête dont on sait qu'elle est connotée négativement par les médias, d'accepter d'être dans une fête dont on sait qu'une certaine partie des personnes qui participent consomment des drogues, un certain nombre d'options culturelles qui sont prises de façon implicite et qui font que cette pratique est chargée d'un sens et ça se cristallise par des petites phrases : « aller en rave c'est un peu militer ». Ca se discute, mais le fait que ce soit dit, c'est intéressant.

A l'échelle de l'événement, la fête a une réelle efficacité et elle permet de s'éprouver différemment du temps quotidien et que pour ces personnes souvent, les pratiques festives techno sont les premières pratiques festives collectives, proches du concert un petit peu, et souvent ces personnes n'ont pas pu éprouver collectivement le plaisir d'une joie partagée parce qu'elles aimaient des groupes rock qui, par exemple, n'existent plus, cela crée un problème historique très concret. Je prends l'exemple d'une fille qui écoutait les Doors, le groupe n'existe plus, alors elle l'écoute à la télé, elle l'écoute sur cassettes, mais elle ne peut pas articuler cette passion musicale avec une effervescence collective. On sait que l'événement est fondamental, ensuite

<u>117</u>

on réactive cette effervescence collective avec des objets, des couleurs, ça inscrit l'émotion au plus profond de l'individu

La pratique des fêtes rave c'est une pratique générationnelle, dans son livre Le match de football Christian Bromberger a bien montré qu'on pouvait y participer de 5 ans à 75 ans, on peut être amené par son père au match de football, on peut être ado dans les virages des supporters un peu ultra et se retrouver ensuite dans les tribunes latérales parmi les cadres. Le marché de Carpentras on peut tenir un stand ou avoir hérité de ses parents ou avoir fréquenté le marché en étant amené par ses parents et se sont deux espaces sociaux qui sont pratiqués en plein jour, ou le soir, il n'y a pas un décalage social entraîné par le fait que la rave soit vécue la nuit, ce sont des temps sociaux un peu moins marginaux, et des lieux qui sont visités par des figures connues qui sont impliqués dans le social de façon différente. Par rapport à ces événements là, la rave a un statut polémique qui est intéressant et qui permet de poser une question d'identité mais à mon avis une identité de passage, une identité de transition. Il ne s'agit pas de dire que c'est un rite de passage ou de rentrer dans les discours adolescence, rite de passage, etc, mais il ne faut pas évacuer complètement ces idées là

Je faisais la comparaison avec le paysan du bocage de Jeanne Favret-Saada. Elle montre bien que contrairement à d'autres théories du malheur, officielles, psychiatriques, médicales, chimiques et spirituelles-religieuses, la sorcellerie a un statut marginal, ce qui implique un peu comme pour le fumeur de marijuana ou le musicien de jazz de Becker des stratégies de déviance, de camouflage, mais si le paysan du bocage rencontre des désorcelleurs qui sont des acteurs qui se transmettent des savoirs de génération en génération, il y a quand même pour eux une inscription dans une histoire et une pratique sociale qui s'inscrit dans des stades de façon différente, même les rituels de transe ou de possession où le tarantulisme en Italie qui sont des rituels de transe qui ont un statut marginal, sont des rituels qui ont été pourchassés par les autorités chrétiennes depuis des siècles, on peut prendre aussi l'oubanda au Brésil ce sont des rituels qui ont des statuts polémiques mais ils se différencient quand même de la pratique de la rave dans ce sens où il s'inscrivent malgré tout dans une tradition

On pourrait prendre l'exemple sur certains rituels de transe maghrébins qui même s'ils ne sont pas reconnus par les autorités officielles, sont pratiqués par des individus d'âges différents, Tout ça pour dire que s'il ne faut pas se focaliser sur l'adolescence, la dimension générationnelle est importante et je dirais qu'étant donné que la rave dépasse rarement dans son épaisseur de pratique le temps de l'événement ou la connaissance d'un certain espace culturel, elle est plutôt une contestation de forme, une sorte de positionnement marginal sur l'échiquier social, mais de fond, elle n'a pas pour but de changer les choses. Je pense à la phrase d'une fille qui participait à un festival techno illégal. Elle est sur une fête, sur une lieu illégal mais elle me dit : « Je suis employée

<u>118</u>

Émergences

par le conseil régional et je viens ici parce que j'aime la musique, je danse et ça me fait plaisir de faire un peu courir les flics » C'est assez représentatif d'un certain nombre de participants. D'autres individus qui vont avoir des pratiques de deal, de droque et d'organisation d'événements illégaux, eux vont s'investir différemment mais ce n'est pas à ces individus là que je me suis intéressé et ils sont probablement une minorité. Ce qui ne veux pas dire que pour tous les autres cette pratique est creuse. Non, loin de là, même si, dans ma recherche, Patrice et une dizaine d'autres ne sont pas organisateurs, ne sont pas investis plus avant dans cette pratique, ils se sont quand même servis de cet espace social et donc de son champ possible pour se construire une entité en s'opposant, en se différenciant en se distinguant de pratiques techno qu'ils considèrent comme trop dures, trop molles ou trop commerciales, ou des consommations de droque qu'ils considèrent comme extrêmes ou trop soft,. Par exemple, le LSD est opposé à l'estasy par des ravers, le LSD est une drogue impliquante, l'estasy est une drogue considérée comme trop molle par certains et inversement une drogue trop dure pour d'autres.

Tout ce champ de possibles permet à l'individu, même s'il pratique seulement six mois, d'avoir utilisé cette matière techno comme outil pour se définir dans l'espace social dans lequel il est.

<u>119</u>

<u>120</u>

BIBLIOGRAPHIE DES AUTEURS

BACHMANN, Christian,

- · (avec) Lidenfeld, Jacqueline, Simonin, Jacky, Langage et communications sociales, Didier, 1981, 230 p., Coll.: Langues et apprentissage des langues.
- · (avec) Basier, Luc, « Le verlan, argot d'école ou langue des keums ? » Mots, n° 8, Presse de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1984.
- · (avec) Basier, Luc, Mise en images d'une banlieue ordinaire, Stigmatisation urbaines et stratégie de communication, Syros, 1989, 140 p., Coll. Alternative Sociales.
- · (avec) Le Guennec, Nicole, Violences urbaines: ascension et chute des classes moyennes à travers cinquante ans de politique de la ville, Albin Michel, 1996, 557 p., Coll. Documents.
- · (avec) Le Guennec, Nicole, Autopsie d'une émeute : histoire exemplaire d'un quartier nord de Melun, Albin Michel, 1997, 237 p.

BAZIN, Hugues,

· La culture hip-hop, Desclée de Brouwer, 1995, 305 p.

Sur la socialisation de l'art :

- · « De nouveaux mots pour de nouveaux espaces » in Touche pas à ma Langue! [?]. Les Langages des banlieues, Cahier de la recherche et du développement IUFM, Shkolê n° hors-série, 1997, pp.205-217.
- · « Entre forme artistique et sociale, les ateliers-résidences d'artistes » in La culture en banlieue, Migrant Formation n° 111, déc 1997, pp.14-28.
- · « La fonction sociale des arts de la rue » in A la recherche des enfants des rues. Ss la dir. de Stéphane Tessier, Karthala, 1998, pp.426-454., Coll. Questions d'enfances.

BOUCHER, Manuel,

- · « Construisons l'insurrection culturelle » in La Lettre de Peuple et Culture, n°18, déc 1997.
- · « Ombres et lumières de la culture hip-hop: entre subversion et instrumentalisation », publication 121 FFMJC, 1998.

·« Les pratiques culturelles: espaces de subversion, espaces de construction » in La Lettre de Peuple et Culture, n°19, 1998.(à paraître).

HURSTEL, Jean

- · Jeunes aux bistrots, cultures sur macadam », Syros, 1984.
- · Chroniques culturelles barbares, Syros, 1988, 143 p.

JACONO, Jean-Marie,

Articles généraux

- · « Rap, les ambiguïtés d'une chanson engagée », Rouge, 1604, 1994, Montreuil.
- · « Le rap français : inventions musicales et enjeux sociaux d'une création musicale populaire », in La musique depuis 1945 matériau esthétique et perception, Hugues Dufourt & Joël-Marie Fauguet, eds., Mardaga, Liège-Bruxelles, pp. 45-60.

Analyse musicale

- ·« Écoute à la loupe du double album d'IAM », Taktik, 285, 28 septembre 1994, Marseille, p.10.
- · « Introduction aux musiques de rap. Atelier d'écoute et d'analyse » in La chanson française contemporaine, Ursula Mathis, ed., Verlag des Institut für Sprachwissenschaft, Innsbruck, pp. 223-234.
- · « NTM, un direct au cœur », Rock & Folk, 369, Mai 1998, Paris, pp. 40-43.

· « Analyser des chansons de rap », Actes de la journée d'étude sur l'analyse des musiques populaires modernes (Université de Paris IV), Musurgia, Paris (parution prévue à l'automne 1998).

LAPASSADE, Georges,

- · Les Etats modifiés de conscience, PUF, 1987, 128 p. Coll. Psychiatrie ouverte.
- · La Transe, PUF, 1990, 128 p., Coll. Que sais-je? 2508.
- · (avec) Rousselot, Philippe, Le Rap ou la Fureur de dire, L. Talmart, 1990, 126 p.
- · L'Ethnosociologie : les sources anglo-saxonnes, Méridiens-Klincksieck, 1991, Coll. Analyse institutionnelle.
- · Les microsociologies, Anthropos, 1996, 112 p., Coll. Ethno-sociologie-poche.
- · Les rites de possession, Anthropos, 1997, 112 p., Coll. Ethno-sociologie-poche.

LAPIOWER, Alain,

- · Libre Enfants du Ghetto, Points Critiques & Rue des Usines, Bruxelles, 1989.
- · Articles dans Rues des Usines, revue de la Fondation Jacques Gueux, Bruxelles, notamment dans La hip hop danse, de la rue à la scène, n° 32-33, 1996.
- · Total Respect, La génération hip hop en Belgique, Éditions Vie Ouvrière EVO, Bruxelles, 1997.

MABIALA, Damien,

- · « La zulu nation », in Rap Interfacs, Etudicoop, Université de Paris VIII, juin, 1990.
- · « Les cultures de la rue », in PEPS, n°36 janv/mars 1991.
- · (avec) Garnier (A.), « X-Act: réactions diverses » in Black News, n°spécial sur Malcom X, Paris, 22 février 1992, p.8-9.
- · « Les danses du hip-hop », in Dansons, Toulouse, n°7- avril 1992, p.12-14.
- · « La culture hip hop en France dix ans déjà » in PEPS, n°47, juil-sept. 1994, pp.53-55.

122

RACINE, Etienne,

- · « Techno-sciences... Techno-transe », in Paroles Et Pratiques Sociales (PEPS), n°46, pp. 47-48, 1994.— « De la techno à l'ethno » in Coda, numéro spécial 2, pp. 64-65, 1996.
- « Battre la campagne, approche ethnographique de la rave » in V.S.T. revue du champ social et de la santé mentale n°49, pp. 21-23, 1996.
- « Diversité des fêtes techno », pp. 23-26 et « Évolution du rapport à la rave chez les participant » pp. 44-46, in La fête techno, volume I, actes du colloque La techno, d'un mouvement musical à un phénomène de société, Le Confort Moderne, l'Espace Mendes France de Poitiers et l'Ardiamc Poitou-Charentes. 1997.
- « Le D.J. un acteur musical d'un nouveau type, in La fête techno, volume II, actes du colloque La musique techno, approche artistique et dimension créative, Le Confort Moderne, l'Espace Mendes France de Poitiers et l'Ardiamc Poitou-Charentes, (à paraître), 1998. (Actes du colloque disponibles au 05 49 46 08 08).

SBERNA, Béatrice,

- · « Une sociologie du rap à Marseille », in Marseille revue culturelle, n° spécial Musique dans la ville, ed. Ville de Marseille 1996, pp. 112-114.
- « Une approche du phénomène rap à Marseille », in Un destin culturel à Marseille au XXème siècle, Ed Via Valeriano, 1995, pp. 91-92.

123

LES DEBUTS DE L'ANNEE SCOLAIRE

Par Abdellatif ELAZAMI

On trouve, dans les travaux des ethnographes interactionnistes de l'école, en particulier ceux de Stephen Ball (1981), un intérêt particulier pour les premières rencontres scolaires, quand maîtres et élèves mettent à l'épreuve les informations qu'ils ont rassemblées les uns sur les autres. Les élèves testent leurs nouveaux maîtres. Selon Ball (1981),

« à cette étape du développement de la relation maître-élèves, les deux parties ont l'impression de vivre "une lune de miel". Mais cela ne dépasse que rarement la première leçon ».

David Hargreaves (1975) considère cette étape comme celle d'une « illusion disciplinaire ». La mise en place de la discipline dans la classe est, dit-il, une entreprise a long terme visant à établir un corpus de règles détaillé . Ceci peut prendre quelques semaines, Une fois établies, ces règles fonctionneront comme des routines et permettront de régir les interactions professeur - élèves.

ETHNOGRAPHIE DE L'ÉCOLE ET ANALYSE INSTITUTIONNELLE

Hargreaves, qui a été en 1967 le premier auteur anglais d'un ouvrage d'ethnographie de l'école, a développé, dans un ouvrage publié en 1975, un point de vue proche de l'analyse institutionnelle, tout en restant interactionniste.

Il écrit à propos des débuts de l'année scolaire :

« (....)les professeurs les plus expérimentés insistent sur le fait qu'un professeur doit, s'il veut survivre, définir la situation avec ses propres termes, immédiatement . A la base de cette première définition de la situation, il s'agit non pas tant d'énoncer les lois qui vont gouverner la classe, mais plutôt d'une indication claire selon laquelle le professeur prend en charge la situation ».

Dans le même ouvrage, Hargreaves apporte une précision importante : « le professeur a deux rôles (sub-roles) qu'il doit jouer : l'un disciplinaire et l'autre didactique.

Le rôle disciplinaire comprend entre autres l'organisation des activités au sein de la classe et leur répartition horaire, la division de la classe en groupes de même que la définition et la confirmation des règles. Le rôle didactique concerne ce qui doit être enseigné et tout ce qui concerne les modalités d'assimilation. Dans la pratique, ces rôles fusionnent. Ils se réfèrent à tous les professeurs, mais il existe de grandes variations dans la façon dont les

professeurs interprètent et remplissent leurs deux rôles de base ». Il ajoute que le professeur ne peut pas définir ses deux rôles comme il le souhaite :

« il y a des contraintes et des attentes dans l'idée qu'il se fait de lui même, de la discipline et de l'enseignement. Même s'il peut avoir une certaine liberté pour définir ou interpréter ses deux rôles, l'échec le conduirait à l'exclusion du corps de la profession. la conception qu'a le professeur de son rôle n'est donc qu'une partie, quoique importante, de ce qui doit être pris en compte dans la compréhension de l'interaction entre le professeur et l'élève ».

Cette analyse de Hargreaves, qui prolonge celle de Willard Waller (1932) est proche en même temps de celle des institutionnalistes français :

«(....) Si le maître tente d'imposer sa définition de la situation ici et maintenant, dans la classe, et dans une dynamique conflictuelle, il le fait aussi parce qu'il a été place la pour le faire, parce que c'est l'exigence même de l'institution pédagogique, et donc de la société » (Lapassade 1993). Dans cette situation, le maître est à la fois instituant de la situation qu'il construit avec ses élèves et porteur d'un institué qui vient d'ailleurs, « à la fois serviteur de l'institué et chargé d'une fonction instituante » (Lourau 1969).

On remarquera en outre que dans le passage cité, quand Lourau parle de l'institué, il est dans une dimension macro-sociale tandis que lorsqu'il présente le maître comme instituant, il est au niveau du micro-social interactif.

L'étude du rapport entre ces deux niveaux est au cœur de l'analyse institutionnelle.

124

LES EXPÉRIENCES DE TROIS ENSEIGNANTS

J'ai mené une étude sur les débuts de l'année scolaire dans un collège de la banlieue nord de Paris. Cette étude a porté sur une classe de 4ème (élèves âgés de 14-15 ans environ). Voici ce que disent trois professeurs à propos du début de l'année scolaire :

«... c'est au début qu'il faut frapper fort et les choses peuvent rentrer dans l'ordre par la suite si on a frappé fort au début. Je crois que c'est au début de l'année qu'il faut être sévère et même plus sévère qu'on ne l'est en réalité. Il faut que dès le mois de septembre on ait tout réglé: le fonctionnement, les livres, les cahiers couverts, la discipline....

Le prof ne peut pas être le copain des élèves. Les élèves n'ont pas besoin d'avoir un copain dans le prof. Ils en ont assez. Par contre, ils ont besoin d'un éducateur, un vrai professeur ». (Mr.T. professeur d'histoire et de géographie ; ce professeur a une expérience de trente-deux années).

Voici maintenant le témoignage d'une enseignante qui manifeste moins de fermeté et de conviction que le professeur d'histoire :« Je me souviens de mon premier cours. C'était un vendredi matin, je me suis aperçue qu'il y avait des problèmes dans cette classe .Au départ je fais des petites cases dans mon cahier de sanctions pour chaque classe.Je ne l'ai pas fait le pre-

125

mier jour, mais la deuxième semaine j'ai inscrit le nom de Franck pour une réflexion qu'il m'a faite » (Mme H. Professeur de musique). Ce professeur a manqué le rendez vous de la première semaine : elle n'a marqué le nom de Franck, qui perturbe la classe, que la deuxième semaine .Franck, lui, a cherché à tester son professeur par une réflexion pour voir jusqu'où celleci pouvait aller dans l'utilisation de l'arsenal des sanctions. Selon Wadd (1972) il y a toujours quelques élèves dans une classe qui vont soumettre le professeur à des tests pour savoir si celui-ci est préparé à défendre son autorité, qu'il tente d'imposer . Passons maintenant au témoignage d'un jeune professeur d'anglais qui décrit ses premières rencontres avec cette même classe de quatrième :

«.... Dès que je suis arrivé, je suis tombé dans les pièges qu'ils m'ont tendus, dès le départ. Par exemple, un élève m'a lancé :- "Monsieur! Est-ce que je peux aller jeter un papier dans la poubelle ?" Si tu dis "oui" cela veut dire que tu autorises l'élève à se lever et à aller à la poubelle .

La fois suivante il ne te le demandera plus, il ira directement à la poubelle. Et donc, là, je me suis fait piéger.

Et j'ai dit: "oui, tu peux aller jeter ton papier dans la poubelle".

Plus tard, quand un élève me demandait d'aller jeter un papier je lui disais :- "non, tu le poses sur la table, tu le jetteras en sortant".

Ce sont des petites choses anodines, mais essentielles : Dès que tu leur laisses un peu de liberté ils en prennent beaucoup plus » (professeur d'anglais). Ce jeune professeur a donc été lui aussi testé en début d'année par ses élèves .

Voici un passage de mon entretien enregistré avec le professeur d'anglais qui y fait part de ses regrets de ne pas avoir défini la situation à long terme :«....lls sont toujours agités. Ils rentrent, ils s'assoient n'importe comment . Cela commence par des bruits de chaises, parce qu'au début je les faisais se lever et une fois qu'il y avait le silence je les faisais s'asseoir . Le problème c'est que je n'ai pas continué. Je l'ai fait la première semaine et j'ai vu que cela se passait bien . Donc je me suis fait avoir en fait car après, j'ai tout relâché, je leur ai dit, « asseyez-vous, ce n'est pas la peine de rester debout » . Et c'est peut être à partir de la en fait que...» (Mr D, professeur d'anglais).

CE QUE DISENT LES ÉLÈVES

Les élèves, comme le professeur, peuvent anticiper les premières rencontres par un certain nombre de moyens qui leur sont propres, à partir des connaissances antérieures et de la représentation qu'ils se font du monde de l'école. Selon Erving Goffman (19 59), «...les informations individuelles aident à définir la situation .Elles permettent de savoir à l'avance ce que chacun doit attendre des autres et ce que les autres attendent de lui ».

Le professeur, par sa manière de marcher dans la classe, de parler, par le ton de sa voix, par ses gestes et les expressions de son visage, donne des informa-

tions. Ces premières informations recueillies par les élèves, dans la classe, sur leur professeur vont servir surtout à ceux qui s'efforceront ensuite de vérifier si le professeur est assez habile pour réaliser ses objectifs d'enseignant, et donc imposer dans la classe sa propre définition de la situation.

Le professeur d'anglais de mon collège a recueilli certains propos de ses élèves à ce sujet :

« ils m'ont dit : « monsieur, si on est comme cela, c'est que vous n'avez pas su nous prendre dès le départ.» Ils ont raison, je suis entièrement d'accord .Le premier carnet de correspondance j'ai dû le ramasser seulement un mois après la rentrée ». Le fait de ne pas ramasser les carnets des élèves perturbateurs dès les premières semaines, fournit aux élèves des informations sur le seuil de tolérance du professeur. Les élèves découvrent qu'ils peuvent franchir certaines limites.

Voici d'autres propos recueillis auprès des élèves à partir de textes libres que je leur ai demandé de rédiger : «... les professeurs soit ils se laissent faire, soit ils rigolent..» (élève A)

- «... certains professeurs se laissent faire et d'autres non, les profs tombent dans les pièges des élèves.» (élève B)
- «...Le cours de musique, c'est la débandade..» (élève C)
- «...Le prof d'EPS, si quelqu'un fait quelque chose elle met un avertissement » (élève D)
- « monsieur T. (professeur d'histoire et géographie) nous donne une leçon à apprendre par cœur et souvent on a pas le temps et au moment où il doit nous interroger notre cœur bat à cent à l'heure, moi spécialement je tremble un peu quand il doit m'interroger ».- »J'ai une petite préférence pour Mme L. (professeur d'espagnol) : je comprends très vite avec elle, ce n'est pas comme ca avec tous les profs ... ». Chaque élève donne son avis sur chaque professeur. Les élèves catégorisent très vite leurs professeurs.

LA NÉGOCIATION

Si les définitions de la situation des maîtres et des élèves sont congruentes, une entente existe.

Lorsque les définitions des deux parties sont incompatibles, c'est le désaccord. La plupart des classes présentent un état de pseudo-accord où les définitions de la situation sont partiellement compatibles.

A partir du moment où les élèves ont quelque pouvoir ils peuvent résister à l'imposition d'une définition magistrale de la situation incompatible avec la leur.

Il en résulte finalement un état de négociation, soit que les professeurs et les élèves font chacun de leur coté un effort pour respecter leurs exigences réciproques, soit que, d'un autre coté, les professeurs retirent ou modèrent

leurs exigences a l'égard des élèves en échange de leur conformité.

CONCLUSION PRATIQUE

Les enseignants, pour la plupart, et parmi eux, en particulier, ceux qui sont en situation de pouvoir, n'aiment pas beaucoup les discours universitaires sur l'école. L'ethnographie de l'école n'échappe sans doute pas à ce discrédit.

Et pourtant, il est aisé de voir que ce qu'apporte cette branche assez récente de la sociologie de l'éducation peut être d'une grande utilité ailleurs qu'à l'Université. Je l'ai d'ailleurs vérifié moi-même dans ma pratique de conseiller d'éducation : ces descriptions concrètes de ce qui se passe dans les classes, et par exemple ces stratégies des maîtres et des élèves dont j'ai donné cidessus quelques exemples, où encore les analyses de la déviance scolaire, des luttes de pouvoir, de la négociation permanente dans les classes, - tout cela peut aider à améliorer nos interactions avec les élèves, notre métier. Il serait à ce titre important d'inscrire l'ethnographie de l'école au programme des études dans les IUFM.

La même réflexion vaut encore, me semble-t-il, pour les travailleurs sociaux qui interviennent en milieu scolaire, les assistants sociaux et les assistantes sociales, notamment.

Ouvrages consultés

Ball. S., 1981 *Beachside comprehensive*, Cambridge University press. — 1984 Initial encounters in the classroom and the process of establishment, in M.Hammersley and P.Woods, *Life in School*, Milton Keynes, Open University press Goffman E., 1959 *The presentation of the self in everyday life*, Penguin Books. — Hammersley. M and Woods .P. Eds — 1984 *Life in school*, Open university Press, Milton KeynesHargreaves D., 1975 *Interpersonnal Relations and Education*, revised edition, Routledge and Kegan Paul.

Lapassade G., 1993 Guerre et paix dans la classe, Paris, A. Colin

Lourau R., 1971 Analyse institutionnelle et pédagogie, Paris, EPI.

Wadd K., 1972 Classroom power in Education for teaching.

Waller W., 1932 The sociology of teaching, Wiley: Woods P., 1979 The divided school, Routledge and kegan Paul.

LA REVUE DES LIVRES

Anne Ancelin SCHÜTZENBERGER (1997), Aïe mes aïlleulx! Desclée de Brower - la Méridienne 210 p.

L'auteur, directrice du laboratoire de psychologie sociale et clinique de l'université de Nice et psychothérapeute a écrit de nombreux ouvrages, notamment sur le psychodrame, l'introduction de la sociométrie et sur les jeux de rôle.

Ce livre offre l'intérêt d'un « condensé » des apports de la pensée systémique, de la pensée psychanalytique et de la psychologie sociale dans le traitement des symptomatologies dans leur dimension transgénérationnelle.

Les exemples cliniques cités permettent d'illustrer de nombreux concepts. La loyauté invisible qui rend compte des fondations sous-jacente de la solidarité familiale et des dettes afférentes. Le génosociogramme, sorte de carte synchrone des événements familiaux, des répétitions et des conduites de réparation sur plusieurs générations, est plus particulièrement développé dans la seconde partie du livre, étayé par de nombreuses situations. La force agissante des « fantômes familiaux » qui illustrent comment un souvenir familial refoulé, honteux, un secret, ré-agit après une ou deux générations, aux travers des conduites d'un ascendant.

Cet ouvrage nous fait découvrir que les « héritages familiaux » non élaborés s'infiltrent de génération en génération pour se fixer, soit de façon élective sur un membre de la famille ou sur le fonctionnement familial lui même, pour devenir agissant.

Gérard POUSSIN, Elisabeth MARTIN-LEBRUN, 1997, Les enfants du divorce, psychologie de la séparation parentale édition Dunod, 230 p.

L'un professeur de psychologie et praticien et l'autre, pédiatre, travaillant sur la prévention des troubles psychologiques des enfants dont les parents se séparent, nous proposent un livre clair et accessible, parmi la floraison des ouvrages récents sur ce thème.

Les auteurs nous proposent de découvrir la « réalité multiple et complexe de ce que vivent les enfants du divorce et leurs parents » et l'aide que l'on pourrait leur apporter. Ils défendent le maintien de la parentalité au-delà du divorce et montrent que l'impact sur le vécu et le développement ultérieur de l'enfant sera déterminé par la forme de l'investissement parental lors de leur séparation et l'âge à laquelle elle survient pour l'enfant.

La première partie consacrée aux effets de la séparation sur les parents, montre en quoi l'exercice de la parentalité dysfonctionne et conduit à des formes psychopathologiques. Cela passe par une prévention des difficultés

<u>129</u>

psychologiques survenues chez l'enfant, son adaptation à la séparation, le choix de son lieu de vie et sa place lors des recompositions familiales. La dernière partie retiendra l'attention des professionnels puisqu'elle est consacrée aux différentes étapes de la séparation parentale : l'accompagnement, la médiation, la procédure judiciaire et l'après jugement (l'accueil parent-enfant).

Jean Claude KAUFMANN, 1997, Le cœur à l'ouvrage ; théorie de l'action ménagère, édition Nathan, coll. Essais et Recherches

Quelle force nous pousse à laver, ranger, frotter sans cesse ; à le faire comme ceci et non comme cela ? Qui dirige notre rapport avec les objets de la maison ? Ce livre démontre que les gestes anodins du ménage repose sur des mécanismes d'une précision et d'une subtilité étonnante.

Au centre se déploie le travail des émotions, paradoxalement réglé comme un mouvement d'horloge et conduisant l'action à coup d'agacements, de peines et de plaisirs jamais laissés au hasard. Ce voyage au pays des chiffons, balais et fers à repasser, nous révèle indirectement les pulsions inconscientes à l'oeuvre. L'auteur, sociologue, charge de recherche au CNRS, nous livre sa réflexion dans un domaine peu investi. J.C Kaufmann a notamment écrit « La trame conjugale. Analyse du couple par son linge ».

REVUES...

« Informations Sociales », revue publiée par la C.N.A.F. qui offre chaque trimestre un dossier complet et une rubrique consacrée aux travaux de recherche dans le champ social. Deux numéros ont retenu notre attention Le premier, N° 61/97 « Les cadres dans le secteur social », aborde ces managers anciens et nouveaux, de plus en plus nombreux et méconnus. Identifier ces conseillers techniques, des directeurs d'établissement, ces inspecteurs sanitaires et sociaux, ces chargés de missions..., Questionner leur légitimité

et leur responsabilité, telles sont les ambitions de ce dossier. Comment l'en-

cadrement définit il ses fonctions, sur quelles valeurs fonde il sa légitimité dans un système de contrainte complexe.

Le second, N° 65/1998, « La parole de l'enfant », concentre sa réflexion sur la prise en compte récente de la parole de l'enfant par les adultes. Cette évolution pour l'intérêt de l'enfant s'inscrit dans un contexte sociologique et juridique qui rend possible la prise en compte de la parole de l'enfant. Elle ne va pas de soi car elle remet en cause le statut des adultes.



- + Vous exercez dans le champ du social, de la formation professionnelle, de l'emploi
- + Vous êtes salarié d'une entreprise, d'une institution ou d'une association qui aident à l'insertion ou engagé dans la lutte contre l'exclusion
- + Vous voulez renforcer et développer vos compétences

L'ETSUP et l'AFPA associent leurs savoir-faire et vous proposent une formation nationale de

CONSEILLER EN INSERTION PROFESSIONNELLE (NIVEAU 3)

passerelle entre le monde du travail et du social. Elle a pour objectif de vous doter de nouvelles pratiques en matière d'aide à l'insertion professionnelle. Elle réunit une équipe d'intervenants, professionnels de l'entreprise, de l'insertion et de la formation. Elle s'appuie sur les principes d'une pédagogie-action en alternance avec parcours personnalisés.

480 heures en Centre de formation 480 heures sur le terrain Ouverture de la 3^{ème} promotion : 18 janvier 1999 Entretien d'admission : juin 1998

Information:

École Supérieure de Travail Social – 8 villa du Parc Montsouris – 75014 PARIS – Tél : 01 44 16 81 98 – Fax : 01 47 30 36 21.

Responsable de projet :

Nadia Hassine.



PRATIQUES DE FORMATION-ANALYSES

La revue **"Pratiques de Formation-Analyses"** a été créée en 1981 par le Service de la Formation Permanente de l'Université Paris VIII.

Elle à pour visée fondamentale de contribuer au développement d'une éducation des adultes en diffusant l'information nécessaire sur des actions, des expérimentations et des pratiques de formation professionnelle continue ou de promotion socioculturelle, assorties toutefois des perspectives théoriques et critiques sans lesquelles ces démarches resteraient à l'état de gadget ou de produit de consommation.

L'année 1996 "Année européenne de la formation tout au long de la vie" a vu la parution de son 31ème numéro "Les filiations théoriques des histoires de vie en formation" et nous pensons que notre revue, qui s'adresse aux formateurs, animateurs, enseignants et toute personne intéressée par les problèmes de la formation, est un outil d'information spécialisée et de réflexion essentiel sur le thème de la formation des adultes.

"Pratiques de Formation-Analyses" est diffusée uniquement par abonnement. Ceux ci sont souscrits pour l'année civile et permettent de recevoir deux numéros.

On peut également commander les numéros déjà parus ainsi que ceux de la collection "Thématiques" qui regroupe les ouvrages qui concernent la reconnaissance et la validation des acquis.

Pour s'abonner ou recevoir la liste complète des ouvrages publiés, il vous suffit d'adresser vos demandes à l'adresse cidessous indiquée.

ANALYSE INSTITUTIONNELLE ET FORMATION L'AI hors les murs

132



Sommaire

Présentation du numéro, J. Ardoino et R. Lourau

Conséquences et séquelles du terrorisme d'État dans le champ culturel

Elena de la Aldea, Argentine, Buenos Aires

L'Al à Buenos Aires. Son articulation avec la clinique et la psychanalyse Fernando Ulloa, Argentine, Buenos Aires

Tentatives de formation d'agents instituants Gregorio F. Baremblitt, Brésil, Belo Horizonte

Mouvement institutionnaliste à Rio de Janeiro : le cas DIBRAPSI Lucia Ozorio Moraes, Brésil, Rio de Janeiro

Transversalité politique et analyse institutionnelle du sport Jean-Marie Brohm, France, Montpellier

Organisation formelle et institution invisible Cristian Varela, Argentine, Buenos Aires

L'évaluation dévoyée. Le cas d'une université mexicaine Roberto Manero, Mexique, Mexico et Jacques Ardoino, France, Paris

Balayage panoramique sur les acteurs de l'école Raymond Fonvieille, France, Gennevilliers

La tête contre les murs Marcelo Carillo, Mexique et LRAI de Paris VIII

L'analyste et le quotidien. Le circuit institutionnel. Nilson Gomes Vieira Filho, Brésil, Pernambuco

Culture institutionnaliste et culture ethnographique Patrick Boumard et Isabelle Tanché, France, Rennes

Hors les murs, Filiations et rejetons de l' Al Marc Guiraud, France, Bordeaux

La constitution d'un Groupe de Recherche dans une Université au NE du Brésil : quelques implications Sandra Petit, Brésil, Fortaleza et LRAI de Paris VIII.

De la transduction à la variation. Le MAINE, Driss. Alaoui, Patrick Boumard, Nourdin Elhammouti, Mehdi Farzad, Bernard jabin, Georges Lapassade, Michel-Patrick de Miras, IsabelleTanché

Notes de lecture

Les rites de possession, de G. Lapassade par Laurent Aupied

En Implication-Transduction, Avec René Lourau par J. Demorgon

Ce sont deux numéros successifs de cette revue (« l'Al dans les murs » et « l'Al hors les murs ») qui se sont donné pour ambition une présentation de l'analyse institutionnelle dans ses rapports à la formation. Le numéro 34 l'analyse institutionnelle sort de ses murs "vincennois". Des chercheurs, en France et à l'étranger (Mexique, Brésil, Argentine), prennent de la distance et font souffler sur notre mouvement un vent salubre.

Revue Pratiques de Formation-Analyses. N°34 décembre 1997. 163 pages Prix : 70 F

UNIVERSITÉ PARIS VIII - FORMATION PERMANENTE 02, rue de la Liberté - 93526 Saint-Denis Cedex - Tél : 01 49 40 65 59 - Fax : 01 49 40 65 57 Internet : www.fp.univ-paris8.fr - E.Mail : revuepfa@univ-paris8.fr

Dans 3616 AS-SOS

pour tout savoir sur **PEPS**



Vous trouverez:

La présentation complète de la revue
Le sommaire du dernier numéro
La liste des anciens dossiers
Les tarifs d'abonnement

Et aussi d'autres services : annuaires d'associations, calendriers d'activité, milliers d'adresses...

OABONNEMENT ANNUEL

(2 Nos + 1 GRATUIT)

Etudiant: 130 Frs (+ justificatif)

Individuel: 160 Frs Institutionnel: 250 frs Soutien: 300 Frs

0 Numéro

Jusqu'au n° 51 : 45 Frs (port payé) A partir du n° 52 : 85 Frs (port

NUMEROS

23:LECODE DE LA NATIONALITE

24: QUE DITES VOUS APRES AVOIR DITTOXICOMANIE?

25:TRAVAILSOCIALETRESEAUX

26:LIBERERLES IDEES POUR SORTIR DES PRISONS

27: FORUM SUR LER.M.I.

28:BANLIEUE CENTVISAGES

29: REUSSITE SCOLAIRE

30:TRAVAIL SOCIAL ET BICENTENAIRE DE LA REVOLUTION

35: INSERTION DES HANDICAPES ETTRAVAIL SOCIAL

36:LES CULTURES DE LA RUE

37:EPUISEMENT PROFESSIONNEL DANS LETRAVAIL SOCIAL

38:LESTRAVAILLEURS SOCIAUX DOIVENT-ILS DISPARAITRE?

39: "IMMIGRATION", DANS QUELSENS?

40: FEMME IMMIGRÉE, D'UNE RIVE À L'AUTRE

41:LES FIGURES DE L'INSERTION (épuisé)

43:"ASSISTANTES SOCIALES: UN MOUVEMENT CONCASS"

44:LA PLACE DE L'ÉCRITURE DANS LETRAVAIL SOCIAL

45:LES ENJEUX DE LA FORMATION

46: LES NOUVELLES SOLIDARITES (épuisé)

47:LECOMITÉ:UNOUTIL, DESHOMMES

48:YA-T-ILENCORE UNTRAVAILLEUR SOCIAL DANS LE SECTEUR.

49: LES NOUVELLES TECHNOLOGIES DE COMMUNICATION

50: L'ACCES AU LOGEMENT

51: LES PARCOURS PROFESSIONNELS

52/53:PAROLES ET PRATIQUES SOCIALES:NOUVELLES

APPROCHES

Nom/Prénom
Je désire prendre abonnement(s) (2 Nos + 1 gratuit) Frs
Nº gratuit à choisir dans la liste : Frs Je commande les numéros suivants : Frs TOTAL : Frs
chèque à l'ordre de PEPS à retourner à PEPS - 163 rue de Charenton - 75012 PARIS