

Collectif RPM – Synthèse du séminaire « Beat Boxing, Slam, Rap, aspects culturels et pédagogiques » (5, 6 et 7 novembre 2007 à Mantes-la-Jolie)

Participants :

nom prénom	structure
Hervé Parent	Casa musicale
Nasty	Casa musicale / intervenant rap
Kaly	Casa Musicale
Bertrand Dupouy	Collectif
Marie Tsakala	ARA
Akim Mezigue	ARA
Vianney Brunin	ARA
Gaby Bizien	ARA
Odio	intervenant rap
Julien Delmaire	intervenant slam
Loic Lafargue	intervenant socio
Eva DT	intervenant slam
Philippe Audubert	Tremolino
Bertrand Ripoché	Tremolino
Samuel Monge	Tremolino
Henri Delabarre	Tremolino
Ezra	Tremolino
Muriel Hordesseaux	Rezone / localzik
Guillaume Galéa	serv culturel Argenteuil
Vincent Gauguin	Ariam IDF
Franck Michaut	CRY
Marie Richard	DDJS 78
Dominique Sicot	DMDTS
Anne Minot	DMDTS
Maud Gasset	les Cuizines Chelles
Ben Raczka	CRY
Eric Morisse	CRY
Lionel Borée	CRY
Jean Christophe Bisson	CRY
Caroline Dronneau	CRY
Jean Claude Jouffre	CRY
Eric Guillamaud	CRY
Gaetan Deminière	CRY
Thomas Toutain	CRY
Emilie Dubuc	CRY
thierry Duval	CRY
romain Aumont	CRY
frederic Lamandé	CRY

◆ Le collectif RPM (Recherche en Pédagogie Musicale)

Créé en 1998, le collectif RPM regroupe aujourd'hui 4 structures (L'ARA à Roubaix, la Casa Musicale à Perpignan, le CRY dans les Yvelines et Trempolino à Nantes) mais aussi des personnes ressources en dehors de ces structures.

Le Collectif se positionne comme un outil d'échange, d'observation et de capitalisation à partir de formation menées par ses membres en direction de musiciens.

Le Collectif intervient dans le cadre de formations diplômantes ou qualifiantes (CEFEDM, CNR, CNFPT, BEATEP...), est sollicité pour des colloques, tables-rondes et séminaires nationaux et régionaux, organise des journées-rencontres ouvertes aux professionnels du secteur (notamment la journée du 21 mai 2007 sur le rôle des diplômés) et participe aux instances de concertation mises en place par le ministère de la Culture (CSMA, CPC du DNSPM...).

Mais l'axe essentiel du Collectif depuis sa création réside dans l'organisation de séminaires rassemblant les équipes pédagogiques de ses membres autour d'un sujet choisi, en organisant des travaux de production collective, des apports théoriques, l'observation et l'analyse de situations de formation.

Des personnes ressources (chercheurs, musiciens, sociologues...) sont sollicités pour apporter leur éclairage durant ces séminaires, qui ne sont toutefois pas des sessions de formation à proprement parler mais plutôt des temps d'échange de points de vue et d'expériences entre des acteurs confrontés à des publics et des problématiques souvent différents.

Depuis 2000, 11 séminaires ont déjà été organisés. Ils sont accueillis successivement par chaque membre du Collectif, l'objectif consistant également à découvrir les réalités propres à chaque territoire.

◆ Déroulement du séminaire de Mantes-la-Jolie (4, 5, 6 novembre 2007)

Lundi 5 novembre :

14h à 19h :

- accueil des participants, tour de table, présentation du séminaire,
- introduction avec documents sonores et vidéo par Bertrand Dupouy et Gaby Bizien,
- exposé d'Ezra sur le beat boxing,
- échange avec les participants.

21h à 24h : Soirée d'initiation au human beatbox puis improvisations musicales avec les autres instrumentistes.

Mardi 6 novembre :

9h30 à 12h30 :

- exposé de Julien Delmaire et Eva DT sur le Slam,
- exposé d'Odio et Nasty sur le Rap,

14h à 19h :

- cinq ateliers de pratiques simultanés : deux sur le rap animés par Odio et Nasty, deux sur le slam animés par Eva DT et Julien Delmaire et un sur le human beatbox animé par Ezra.
- mise en commun et débat sur les postures pédagogiques liées aux différentes esthétiques travaillées.

21h à 24h : Soirée d'improvisation et de mise en commun, sur scène, du travail des ateliers.

Mercredi 7 novembre :

9h30 à 12h30 :

- intervention de Loïc Lafargue – sociologue – sur l'impact des pratiques artistiques hip-hop sur l'action culturelle traditionnelle,
 - débat avec les participants,
 - bilan du séminaire et perspectives.
-

◆ Synthèse des débats

Les différentes interventions proposées lors de ce séminaire ont été ponctuées d'échanges très riches et très vivants entre des participants désireux d'en savoir plus sur le rap, le human beatbox et le slam, et les quelques spécialistes de ces mouvements présents lors du séminaire.

Il est impossible de reproduire ces échanges dans leur intégralité mais nous pouvons faire ressortir quelques grands thèmes souvent abordés lors de ces trois jours.

Décryptage des mouvements hip-hop / slam et débats sur les dérives supposés de ceux-ci

La plupart des participants au séminaire n'avaient pas une connaissance très approfondie des courants rap, slam et human beat-box.

Il y avait donc un réel besoin d'en savoir plus et les échanges ont essentiellement tourné autour du décryptage de ces pratiques, prolongeant ainsi les différentes interventions ayant permis leur présentation.

Ces débats ont permis la confrontation entre l'image que les gens extérieurs à ces mouvements peuvent en avoir et la vision « de l'intérieur » défendue par les représentants de cette culture présents au séminaire.

Si la légitimité du rap comme esthétique musicale à part entière n'a pas été remise en cause par les participants au séminaire, certains ont toutefois fait part de leur perplexité face à l'utilisation massive des samples.

Cela a permis de rappeler à quel point la technique du sampling est constitutive du mouvement hip-hop et de préciser que la maîtrise de celle-ci induit une nouvelle forme de créativité, qu'il ne s'agit pas d'un pillage sans intérêt artistique.

Le fait que la « récupération » a toujours fait partie de l'histoire des musiques populaires a également été souligné.

Dans le même ordre d'idées, des débats ont également porté sur l'identité du slam, son originalité par rapport à la poésie, ce qui a amené à évoquer l'interaction avec le public, la dimension spectacle vivant comme spécificités du mouvement..

Les débats ont également porté sur l'aspect compétition/performance profondément ancrée dans ces pratiques, aspect qui paraît parfois rentrer en contradiction avec les valeurs défendues par le secteur musiques actuelles.

Il a été expliqué à quel point cette notion est une des composantes originelles de la culture hip-hop, puisque la Zulu Nation inventée par Afrika Bambaataa (cf présentation du mouvement hip-hop plus loin) reposait notamment sur la compétition artistique comme substitut aux affrontements entre gangs rivaux.

Les « représentants » du mouvement hip-hop présents au séminaire ont également eu l'occasion de répondre aux critiques sur la violence et le machisme véhiculés par de nombreux artistes rap. Pour eux, c'est avant tout le reflet de la société dans laquelle nous évoluons. Ils ont également rappelé que d'autres courants musicaux n'étaient pas forcément « exemplaires », sans pour autant être mis à l'index de façon similaire.

Toutefois, la faible féminisation du rap en comparaison du cousin R'n'B laisse à penser que les causes de celle-ci sont peut-être en partie intrinsèques au mouvement comme l'a souligné Gaby Bizien.

A l'évocation de ces dérives supposées, les représentants du mouvement hip-hop ont surtout insisté sur l'influence néfaste des médias et de la marchandisation du rap.

Si l'audiovisuel et le développement du hip-hop ont toujours été intimement liés, l'intense médiatisation du rap au milieu des années 90, a eu des effets pervers et provoqué notamment un certain formatage, une concentration sur des styles et des attitudes assez éloignés des valeurs originelles du mouvement.

Après s'être largement servi des possibilités offertes par l'audiovisuel, le rap se serait en quelque sorte fait piéger et y aurait perdu un peu de son « âme ».

Signalons d'ailleurs à ce sujet que la problématique du rapport aux médias dans le milieu hip-hop sera l'objet d'une formation organisée par l'ARIAM Ile-de-France en 2008.

Les représentants du mouvement hip-hop ne se reconnaissent donc pas dans la plupart des productions « imposées » par les grands médias et les majors du disque.

Mais alors, comme le souligne Thierry Duval, plutôt que de tenter de défendre le mouvement dans son intégralité, pourquoi ne pas se désolidariser de cette branche très commerciale qui semble donc dénaturer les valeurs portées par les « puristes » ?

Cela permettrait peut-être d'envisager un rapport plus constructif aux institutions et aux politiques car ces derniers ne sont pas au fait de ces subtilités et ont donc pour beaucoup une image (pas forcément positive...) du rap basée uniquement sur ce qu'ils peuvent en entendre dans les grands médias.

La pédagogie

Ce thème, qui constituait initialement le sujet central du séminaire, n'a pu être réellement traité en profondeur. Les interrogations sur le contenu même des cultures hip-hop et slam étaient en effet très importantes, et le décryptage de ces pratiques a monopolisé une bonne partie des échanges. Toutefois, la question de la pédagogie est revenue à plusieurs reprises durant les débats.

Les participants proches des mouvements hip-hop ou slam ont insisté sur la spécificité de ces pratiques et de leurs modes de transmission.

Il faut selon eux éviter l'écueil du théoricien éloigné des réalités de ces cultures, les méthodes d'enseignement trop scolaires et figés.

Ils militent au contraire pour des formateurs issus du mouvement, qui ont « baigné dedans », en connaissent/comprennent les valeurs et sont donc à même de préserver la spontanéité et l'improvisation propres à ces formes artistiques, en se rapprochant le plus possible de la façon dont celles-ci se transmettaient – et continuent parfois de se transmettre – dans la rue.

L'enjeu serait donc d'éviter de dénaturer ces pratiques. Certains participants ont notamment évoqué l'exemple la danse hip-hop qui, en grande partie grâce aux médias, a connu un énorme succès populaire ce qui a conduit à l'ouverture d'un grand nombre de cours mais avec des intervenants parfois éloignés des codes et valeurs d'origine.

Cette lutte pour préserver les valeurs du mouvement hip-hop a été un des sujets les plus fréquemment abordés, via le prisme de la pédagogie mais pas uniquement puisque les débats ont également porté sur les dangers supposés de la récupération par les grandes institutions culturelles – avec notamment l'exemple des créations mixant danses hip-hop et contemporaine – ou encore la résistance à mener face au formatage des médias.

Cela a soulevé des interrogations parmi certains participants : à tant vouloir défendre les codes originels de cette culture, les « puristes » ne risquent-ils pas de verser dans un certain conservatisme ? L'évolution de tout courant artistique (et notamment musical) ne passe-t-elle pas par le mélange avec d'autres formes, d'autres pratiques, d'autres visions ?

Concernant le contenu et la méthode des actions de formation, les intervenants pédagogiques hip-hop ou slam ont précisé ne pas avoir de modèle figé et chercher le plus possible à s'adapter au public.

Pour les groupes de rap, le préalable de l'enregistrement a été évoqué : les jeunes artistes de rap veulent tout de suite enregistrer et il ne faut pas hésiter à sacrifier à cette étape. Bien souvent, ce n'est qu'après celle-ci que les groupes prennent conscience des progrès qu'il leur reste à faire et du travail à fournir pour les obtenir.

En ce qui concerne l'aspect scénique, tout reste en général à faire chez ces jeunes groupes/artistes pour qui la scène représente rarement une priorité au départ et qui ont de toutes façons très peu d'occasions de s'y frotter.

Un intervenant a fait part de sa démarche de les emmener à des concerts de rap pour les sensibiliser au travail à fournir, à l'envers du décor...

Les ateliers slam et human beat-box sont eux en pleine explosion. Les démarches sont encore très individuelles mais un début de réflexion collective semble se mettre en place au dire de certains participants.

L'initiative prise par la Cité de la musique de mise en relation des intervenants pédagogiques slam a notamment été soulignée.

Le rapport à l'institution

La position des acteurs hip-hop et slam vis-à-vis de l'institution oscille entre une légitime demande de reconnaissance (il a été rappelé à plusieurs reprises durant le séminaire que la culture hip-hop représente la première pratique culturelle des 12-25 ans) et le refus d'être récupéré et instrumentalisé. Ce dilemme n'est pas propre à ces pratiques comme a eu l'occasion de le rappeler le sociologue Loïc Lafargue lors de son intervention, mais il s'y exprime probablement de manière encore plus marquée, du fait du très fort ancrage de ces pratiques dans les quartiers dits en difficultés qui incite les politiques à y voir un outil potentiel pour résoudre les problèmes sociaux urbains.

Le sentiment d'être instrumentalisé par les pouvoirs publics est d'autant plus fort chez ces acteurs qu'ils doivent faire face à une certaine schizophrénie, leurs interlocuteurs institutionnels étant démultipliés : Jeunesse et Sports, Politique de la Ville et, parfois quand même, Ministère de la Culture.

Cette situation est surtout vécue par les acteurs hip-hop car le slam semble bénéficier d'une attention plus favorable des institutions culturelles et notamment du ministère de la Culture, ces derniers y voyant peut-être, comme cela a été avancé durant le séminaire, une voie plus « respectable » pour soutenir ce qu'ils regroupent sous la très controversée appellation « cultures urbaines ».

Un des points intéressants à souligner sur ce sujet : lors du séminaire, les acteurs musiques actuelles ont souvent été mentionnés par les représentants de la culture hip-hop comme faisant plus ou moins partie de l'univers institutionnel.

Cela a provoqué une certaine incompréhension et il faut effectivement reconnaître que ce jugement peut être difficile à entendre pour des structures qui continuent de batailler pour leur propre légitimité. Toutefois, cela est révélateur d'un décalage certain entre le secteur musiques actuelles et le milieu du rap, et renvoie à un échec relatif concernant l'intégration de ces pratiques au sein des structures musiques actuelles.

Pourtant, le séminaire aura été l'occasion de constater de multiples points communs entre les deux univers, que ce soit en termes d'histoire, de philosophie ou, justement, de leur rapport aux institutions. Comme l'a souligné Philippe Audubert en guise de conclusion, il semble donc que le temps est venu d'opérer un vrai rapprochement, d'accélérer les réflexions visant à mieux travailler ces esthétiques au sein des lieux de musiques actuelles/amplifiées.

◆ Interventions de Bertrand Dupouy et Gaby Bizien : introduction et mise en contexte.

L'objectif de ces interventions consistait à replacer les esthétiques rap, slam et human beat-box dans un contexte plus général, à retrouver dans le patrimoine musical mondial des exemples se rapprochant de ce qui fait la spécificité de ces esthétiques, à savoir le mélange entre voix et rythme, quelque chose qui se situe entre le chant et la voix parlée.

- Intervention de Bertrand Dupouy

On retrouve assez régulièrement ce continuum entre chant et voix parlée dans les musiques traditionnelles, le plus souvent pour des célébrations, des occasions sacrées.

1^{er} extrait : déclamation du Coran par un chœur berbère, au Maroc.

Ce n'est pas du chant mais on y retrouve quand même une relation à la musique : on aura la même façon de psalmodier selon les pays et les cultures, « l'ornementation » sera différente.

2^{ème} extrait : psalmodie bouddhique, en Inde.

La déclamation du texte est faite par un ensemble de voix dirigé par un « chef de chant », le tout rythmé par des tambours. Le texte déclamé est entrecoupé de syllabes qui n'ont pas de signification.

3^{ème} extrait : récitation d'une Véda (textes sacrés), en Inde.

Les paroles des Vedas ont été transposés à l'écrit très tard car on considérait que la meilleure façon de les transmettre résidait dans leur récitation (en suivant des règles très précises).

Cet extrait propose un parallèle possible avec le rap dans le sens où l'harmonie est réduite au maximum pour conserver la force de la voix rythmée.

4^{ème} extrait : chant qui accompagne un jeu, en Polynésie.

5^{ème} extrait : chant qui accompagne une danse, en Polynésie.
Avec ces extraits, on est plus dans le parler-chanter.

6^{ème} extrait : discours rituel (lever de deuil), en Nouvelle Calédonie.
Un meneur déclame les histoires des familles concernées, accompagné par des hommes qui crient mais réalisent également des chuintements rythmés.

7^{ème} extrait : sermon d'une femme pasteur, aux Etats-Unis.
On est bien dans l'ambiguïté entre parler et chanter, avec en plus l'accompagnement à l'orgue Hammond.

8^{ème} extrait : chant de Chaman, en Argentine (Terre de feu).

9^{ème} extrait : chant traditionnel aux Baléares.

Ces deux extraits permettent d'insister sur la pulsation.

10^{ème} extrait : déclamation d'un poème, en Roumanie.
Accompagné par des violons, le récitant passe du chant à la voix parlée.

On retrouve donc ce parler-chanter dans énormément de cultures traditionnelles.
Mais on le retrouve également dans certaines pièces de musique classique, notamment chez Schönberg.

Le parallèle peut aussi être fait avec de nombreuses formes de poésie lue.
Dès le 10^{ème} siècle, avec les troubadours, on retrouve ainsi des poèmes déclamés avec un accompagnement musical, plus ou moins minimaliste.
On rejoint là la tradition anglo-saxonne de la poésie qui est avant tout conçue pour être lue en public.
Cette conception de la poésie s'est infiltrée dans les mouvements de la Beat Generation, du talking blues, puis du folk, du pré-punk...

11^{ème} extrait : texte scandé par Jack Kerouac (une des icônes de la Beat Generation), aux Etats-Unis.

12^{ème} extrait : blues à moitié parlé de Tom Waits, aux Etats-Unis.

13^{ème} extrait : chanson/poème déclamé de Patti Smith, aux Etats-Unis.

On peut également faire le parallèle avec l'utilisation de samples de voix parlée, qui acquièrent un potentiel mélodique une fois intégrés dans un contexte musical.

14^{ème} extrait : titre de Bryan Eno et David Byrne (1981), en Angleterre.

15^{ème} extrait : titre de Robert Fripp (1979), en Angleterre.

Réactions dans l'assistance : on pourrait également retrouver des exemples dans le patrimoine musical français (certaines cultures traditionnelles, Léo Ferré...) mais aussi et surtout chez les griots africains, dont se sont souvent réclamés les rappeurs.

- Intervention de Gaby Bizien

Dans le même esprit de contextualisation des esthétiques rap, slam et human beat-box, Gaby Bizien présente plusieurs extraits vidéos où l'on retrouve certaines des caractéristiques de ces esthétiques.

Il commence par trois extraits de jazz, puisque c'est un peu l'ancêtre de toutes ces formes musicales.

1^{er} extrait : tout premier enregistrement vidéo de Louis Armstrong (en 1933, lors de sa première tournée européenne).

On remarque une grande liberté de phrasé. La façon très particulière de chanter d'Armstrong a eu beaucoup d'influence sur les musiques populaires.

2^{ème} extrait : enregistrement vidéo de Dizzy Gillespie en 1947.

C'était, entre autres, une des figures majeures du scat, cette façon de chanter par onomatopée, qui préfigura bien des choses, notamment dans les esthétiques qui nous intéressent ici.

3^{ème} extrait : Bobby Mc Ferrin, reprenant a cappella un titre des Beatles – Blackbird – où il imite différents instruments tout en chantant.

4^{ème} extrait : extrait d'un film de 1951 avec le Golden Gate Quartet.

Le phrasé très particulier du Quartet frappe par sa ressemblance avec les codes du rap.

5^{ème} extrait : concert de Wilson Pickett dans les années 60, où il introduit un morceau par un espèce de sermon très rythmé.

6^{ème} extrait : clip de Prince, sur un morceau où il fait cohabiter soul, funk et rap, montrant ainsi que voix parlée et voix chantée peuvent tout à fait cohabiter dans un même espace musical.

7^{ème} extrait : extrait du documentaire sur le hip hop « Wild style » - passage sur les dozens.

On considère souvent que les dozens, confrontations entre bandes rivales via des joutes verbales, ont eu une influence majeure dans la constitution du mouvement hip-hop.

[*extrait finalement non-diffusé*]

8^{ème} extrait : enregistrement vidéo présentant l'un des membres des Last Poets, poètes afro-américains qui, dans les années 1970, scandaient de manière souvent très rythmée leurs textes militants, ce qui leur vaut d'être considérés comme les grands pères du hip-hop.

9^{ème} extrait : clip de Public Enemy, groupe phare de l'histoire du rap, dont le discours militant fera prendre au mouvement un virage vers des textes plus « conscients ».

10^{ème} extrait : premier clip de NTM – « Le monde de demain » – avec notamment ce passage très évocateur d'une tendance lourde dans le rap : « Je ne suis pas un leader, seulement le haut-parleur de ma génération ».

11^{ème} et 12^{ème} extraits : 2 clips pour présenter les 2 extrêmes du rap français aujourd'hui : « 93 hard core » de Tandem – pour la face revendicative, le rap des quartiers – et « Marly Gaumont » de Kamini – pour le côté dérision et grand public.

13^{ème} extrait : extrait de concert d'Abd Al'Malik, sorte de trait d'union entre rap (dont il est issu) et slam.

14^{ème} extrait : performances d'human beat-box par des membres du Saïan Supa Crew lors d'émissions télévisées.

◆ Intervention d'Odio et Nasty sur le Rap et la culture hip-hop

Tout d'abord, il faut rappeler que le rap fait partie d'une culture plus vaste – le hip-hop – qui regroupe également la danse, le graff, le human beat-box et le DJing.

Les influences musicales principales du rap sont bien évidemment la soul et le funk qui rythmaient les parties d'Harlem où est né le mouvement, mais elle sont aussi à chercher du côté des sounds systems jamaïcains des années 1960 et 1970 où des disco mobiles aux haut-parleurs énormes colportaient à travers l'île chaque nouveau tube reggae et étaient des lieux de micro ouvert pour tous les chanteurs qui désirent se faire connaître.

Pour ce qui est des influences lyriques, les rappeurs perpétuent en un sens la tradition des griots africains, mais les racines les plus directes du rap remontent à la fin des années 1960 et à l'apparition des Last Poets, un collectif de jeunes Noirs militants scandant sur des percussions leurs messages révolutionnaires.

Aux Etats-Unis

Le rap, et plus généralement le mouvement hip-hop, sont nés dans les bloc parties, ces grandes fêtes organisées le plus souvent en pleine rue dans le Harlem des années 1970.

Plusieurs innovations (Clive Campbell/Kool Herc ayant l'idée d'utiliser deux platines afin de pouvoir enchaîner sans pause les morceaux et de faire durer les breaks, Grand Wizard Theodore découvrant accidentellement le scratch) vont permettre l'éclosion d'une nouvelle culture où des « ambiancers » – qui prendront par la suite le titre de MC (Master of Ceremony) – viennent poser leurs textes (qui initialement se limitaient généralement à une série de dédicaces) sur la musique des DJ, tandis que le public expérimente de nouvelles danses.

Mais c'est Afrikaa Bambaataa qui va unifier ces pratiques et donner une « âme » au mouvement : ancien chef de gang et DJ à ses heures, il décide de profiter de ce nouveau phénomène pour transformer la frustration et la rage des jeunes noirs d'Harlem en énergie positive tournée vers la création. Avec la création de The Organisation en 1973 (qui deviendra la Zulu Nation en 1975), il propose une alternative, par la création et la « compétition artistique », aux violences générées par les gangs.

La première trace discographique du rap est le maxi de Fatback : « King Tim 3 (Personality Jock) » sorti en 1979 qui sera suivi de près par « The Breaks » de Kurtis Blow. Mais le premier tube du rap est bien le « Rapper's Delight » de Sugarhill Gang sorti la même année. Les textes des premières années du rap sont essentiellement festifs voire comiques. Mais la sortie de « The Message » (1982) par Grand Master Flash va créer un véritable électrochoc : résolument engagé, ce morceau propose une description sans concession des conditions de vie dans les ghettos new-yorkais.

De nombreux groupes de rap vont s'engouffrer dans cette brèche, faisant rentrer le rap dans une nouvelle ère, qui culminera avec l'avènement de Public Enemy et de son rap hautement politisé.

C'est aussi une période très turbulente qui s'ouvre pour le rap : premiers procès pour obscénités et/ou violence, surveillance de certains groupes par le FBI, début des problèmes juridiques liés aux sampling...

Mais le danger le plus important réside peut-être dans la récupération du mouvement par les majors du disque qui, prenant conscience du potentiel commercial de cette musique, s'engouffrent dans la brèche, contribuant ainsi largement à l'apparition d'un rap calibré pour les médias, très formaté.

Comme souvent dans l'histoire des musiques populaires, cette phase de récupération par les grands groupes provoque une réaction artistique, avec l'arrivée d'une nouvelle génération de rappeurs bien décidés à se démarquer des productions de « rap-variétés » installées en haut des charts.

Ces nouveaux rappeurs vont se revendiquer de la « New School », qui sera caractérisée par une perte de la linéarité des textes au profit d'un martèlement de mots et d'idées, tandis que musicalement, les DJs renouvelleront leurs samples avec le Jazz et la Soul des années 60.

Cette nouvelle école sera notamment marquée par le mouvement des « Native Tongues », collectif réunissant plusieurs groupes (A Tribe Called Quest, De La Soul...) à l'afro-centrisme « modéré » et aux textes positifs sortant des créneaux habituels.

Parallèlement, une scène rap émerge sur la côte Ouest des Etats-Unis, emmenée par les NWA (Niggers with attitude). C'est la naissance du gangsta rap, qui va vite devenir la nouvelle norme, avec un rap musicalement plus mélodique que celui de New York mais aux textes plus menaçants, traitant d'assassinats entre gangs rivaux, de trafic de drogues, etc.

Un temps éclipsé par le succès du gangsta rap, la scène new yorkaise reprend des couleurs au milieu des années 1990 avec l'apparition de Notorious Big, Nas ou encore le Wu Tang Clan, qui renouent avec un discours plus politique sur les conditions de vie dans les ghettos noirs américains.

La tension est palpable entre les deux côtes et elle atteindra son paroxysme en 1996 et 1997 avec l'assassinat de 2 Pac, star de la côte Ouest, suivi de près par celui de Notorious Big. Ces deux drames vont globalement calmer les esprits et provoquer une relative disparition du gansta rap pur et dur.

La fin des années 1990 et le début des années 2000 sont marqués par la cohabitation entre un rap très commercial d'un côté, et de l'autre un retour à l'underground de nombreux artistes prenant exemples sur le Wu Tang Clan qui a su bâtir un véritable empire en conciliant autonomie commerciale et indépendance artistique. C'est aussi l'ère de l'intégration des codes du rap dans le r'n'b, le rock, la pop, etc. avec des producteurs sollicités de toute part tels que Dr Dre ou Pharell Williams.

En France

En France, le rap commence à se faire une (toute) petite place en 1981/1982 avec l'apparition des radios libres où l'on trouve alors quelques émissions consacrées à ces nouvelles culture (avec notamment Dee Nasty sur Carbone 14 et Sidney sur Radio 7).

En 1982, le New York City Rap Tour (avec Afrika Bambaataa, Futura 2000, le Rock Steady Crew...) s'arrête à Paris.

Mais c'est surtout l'émission de Sidney "H.I.P H.O.P" sur TF1 à partir de 1984 qui va introduire la culture hip-hop auprès grand public français.

Malgré ce frémissement médiatique, les pratiquants sont alors très peu nombreux. Ils se retrouvent notamment sur un terrain vague près de Porte de la Chapelle à Paris, puis au Globo pour des soirées animées entre autres par Dee Nasty.

C'est d'ailleurs ce même Dee Nasty qui sortira en 1984 le premier disque de rap français : « Panam City Rappin » un 6 titres mêlant sonorités rap et funk.

La scène rap française se limite alors à quelques noms (Lionel D, Destroy Man, Johnny Go...) mais elle va progressivement prendre de l'ampleur, notamment grâce à Radio Nova qui dès 1988 ouvre largement son antenne aux rappeurs, Dee Nasty et Lionel D en tête.

De nombreux collectifs et groupes se créent à Paris (18^{ème} et 19^{ème} arrondissements notamment) ainsi que dans les banlieues nord et sud de la capitale ; on peut citer entre autres : Assassin, NTM, le Ministère Amer, le mouvement Authentik...

Parallèlement, Marseille voit l'éclosion du collectif B-Vice d'où sortiront les membres du groupe IAM.

Toute cette nouvelle scène se retrouve dans les compilations « Rapattitude » (la première étant sortie en 1991) qui, à l'instar de l'émission télé « Rapline » à la même époque ou du fanzine « Get Busy », vont avoir un impact important sur la propagation du mouvement et la prise de conscience de l'existence d'une véritable scène française.

Dans la foulée des premiers succès de MC Solaar, NTM ou IAM, le rap explose en France au milieu des années 1990. Sous l'impulsion de la radio (notamment grâce à l'instauration des quotas de titres musicaux francophones) et de la récupération du phénomène par les majors du disque, la popularité du rap ne cesse de croître – jusqu'à faire de la France le deuxième marché mondial – avec comme corollaire négatif le développement d'un courant « variétés » très formaté qui écrase le marché.

Aujourd'hui, parallèlement aux sorties très commerciales (même si le business du rap s'est quelque peu tari ces dernières années), se développe un mouvement alternatif avec notamment des groupes comme La rumeur ou encore TTC, fleuron d'une mouvance électro-rap.

Extraits diffusés durant la présentation :

Grandmaster Flash – "The Message"
Sugarhill Gang – "8th wonder"
Sant 'n' Pepa – "Push it"
Run DMC – "Walk This Way"
Public Enemy – "Don't believe the hype"
N.W..A – "Express yourself"
Tribe called quest - "Mindnigh marauder"
De la soul – "Me, myself and I"
Das EFX - "They want fx"
Busta Rhymes – "Break your neck"
The roots – "Break u off"
Grems

◆ **Présentation du Human beatbox par Ezra**

Le human beatbox (c.-à-d. boîte à rythmes humaine), ou multivocalisme consiste en l'imitation vocale d'une boîte à rythmes, de scratches et de nombreux autres instruments (principalement de percussion).

De tout temps, on a fait de la musique avec sa bouche. On peut citer notamment les percussions vocales en Inde, les polyphonies pygmées ou encore des jeux vocaux chez les Inuit.

Aux Etats-Unis, il y a également l'héritage du scat, forme d'improvisation vocale à base d'onomatopée prisée des chanteurs de jazz.

Et puis à la fin des années 1970 / début des années 1980, le human beatbox se développe dans la mouvance du hip-hop, au départ surtout pour produire le rythme (faute de machines) afin que les

rappeurs puissent « poser » leurs textes, ou bien sous forme d'interludes. Il faudra un certain temps avant que le human beatbox soit réellement considéré comme une discipline artistique à part entière.

Les « Fat Boys » (avec un album dès 1984) sont souvent considérés comme les premiers beatboxers. Ils n'étaient en réalité pas les seuls à cette époque à s'être lancés sur ce terrain mais ce sont effectivement les premiers à avoir concrétisé avec un disque, à avoir laissé une trace.

Progressivement, le mouvement va sortir quelque peu de la confidentialité et s'internationaliser, jusqu'à connaître quelques têtes d'affiche comme Rahzel des Roots (en France, les pionniers se nomment Sheek, Ange B. des Fabulous Trobadors puis les membres du Saïan Supa Crew qui feront connaître cette discipline au grand public).

Dans le même esprit que les battles de rap apparaissent les battles de beatbox à un contre un où le vainqueur est désigné par l'enthousiasme du public.

Dans les années 2000 apparaissent les premiers championnats officiels et notamment le premier championnat du Monde en 2005 dont le belge Roxorloops est ressorti vainqueur. Le premier championnat de France a eu lieu en Octobre 2006 avec pour vainqueur L.O.S. Les participants sont jugés essentiellement sur trois critères : technique, originalité, diversité.

On retrouve donc cette notion de compétition, très significative de l'esprit dans lequel s'est construit le mouvement hip-hop.

Toutefois, parallèlement à ces grands championnats, de plus en plus de beatboxers cherchent à développer un vrai propos artistique, à ne pas rester uniquement dans la performance.

Les beatboxers sont de plus en plus sollicités pour collaborer à des projets musicaux très divers. Plus rares sont les spectacles/disques consacrés exclusivement au human beatbox.

Intervention conclue par la démonstration de quelques exercices très simples permettant d'introduire les techniques de l'human beatbox.

◆ **Présentation du Slam par Eva DT et Julien Delmaire**

Il est très difficile de dater la naissance du slam. Si l'on s'en tient strictement à la définition officielle, le slam est né à Chicago en 1984 sous la houlette de Mark Smith (voir plus loin).

Mais des formes très proches de ce que l'on appelle le slam sont apparues bien avant. On peut notamment citer le mouvement de la « beat generation » qui s'est développé aux Etats-Unis dès la fin des années 40.

Parmi les influences fréquemment citées, on évoquera également Gil Scott Heron qui dès la fin des années 60 lisait ses écrits et ses poèmes sur scène, de manière très rythmée, accompagnée par des percussions afro-cubaines mais aussi les Watts Prophets ou encore les Last Poets, qui vont devenir des porte-drapeaux de la communauté afro-américaine.

En 1984, à Chicago, Mark Kelly Smith, maçon et poète souhaite étendre la poésie au-delà des frontières de l'intelligentsia. Il met alors en place un jeu de poésie dans un club de jazz à Chicago, en cherchant à donner un nouveau souffle aux scènes ouvertes de poésie via la participation du public.

Il invente alors un format de compétition, avec un ensemble de règles qui sont encore appliquées aujourd'hui et notamment :

- des inscriptions ouvertes à toutes et tous ;
- des performances a cappella ;
- l'absence de décorations sonores, lumineuses ou vestimentaires ;
- la liberté d'expression : les poètes peuvent traiter n'importe quel sujet, dans n'importe quel style ;
- des textes originaux : les poètes doivent utiliser leurs propres textes ;
- un temps de parole limité (3 minutes maximum en règle générale).

Le succès est assez fulgurant et le slam se propage aux autres grandes villes américaines - sous le « contrôle » de la fondation « Slam Family » créée par Mark Smith. Cette culture reste toutefois assez underground jusqu'à la sortie en 1998 du film « Slam » (de Marc Levin et avec Saul Williams, « champion » du Nuyorican Café de New York).

C'est également par le biais de ce film que le mouvement va toucher d'autres pays, et notamment la France. Remarquons d'ailleurs que l'appellation même du mouvement en France – le slam – découle du titre du film alors qu'aux Etats-Unis il désigne en réalité surtout la partie compétition et non la pratique en elle-même (qui est plutôt définie par l'expression « spoken words »).

En France, le Slam a d'abord été porté par quelques pionniers (Pilote le Hot, Nada, l'association Uback Concept ou le Collectif 129H) dans les bars du 18ème et du 20ème arrondissements de Paris, avant que le mouvement s'étende à l'ensemble du territoire avec des scènes de plus en plus nombreuses.

L'énorme succès de l'album « Midi 20 » du slammeur de Saint-Denis Grand Corps Malade et l'accueil médiatique qui lui est fait vont même faire connaître le Slam auprès du très grand public.

Mais le contexte français est particulier, avec d'un côté la Fédération Française de Slam Poésie (FFDS) - fondée par Pilote le Hot, qui se veut en quelque sorte comme le « gardien du temple » et veille scrupuleusement au respect des codes mis en place par Mark Smith – et de l'autre des acteurs qui aimeraient pouvoir insuffler un peu de liberté et milite pour un slam qui ne se limite pas au format compétition très réglementé.

On se retrouve donc aujourd'hui avec une fédération dans laquelle, semble-t-il, de moins en moins de gens se reconnaissent, mais qui, du fait de son antériorité, a plus ou moins récupéré le « label » slam et une bonne partie des subventions qui vont avec. La structuration est donc délicate et se fait pour l'instant par petits réseaux (signalons à ce sujet l'initiative d'Eva DT qui organise le Grand Slam Jeunesse Ile-de-France).

Les grandes compétitions officielles sont organisées par la FFDS, et notamment le Grand Slam National qui est un championnat annuel, où des équipes de quatre personnes venues de toute la France s'affrontent pour le titre National. Il est devenu une compétition à part entière qui a lieu dans une ville différente chaque année.

Intervention conclue par deux textes « slammés » par Julien Delmaire et Eva DT.

◆ **Intervention de Loïc Lafargue : « L'impact des pratiques artistiques hip-hop sur l'action culturelle traditionnelle »**

Loïc Lafargue est sociologue. Il est l'auteur d'une thèse sur les relations entre culture hip-hop et action publique et ses recherches actuelles portent sur le hip-hop en Ile-de-France.

L'idée de départ de cette intervention : analyser l'originalité et la nouveauté de ces pratiques « émergentes », qui bousculent l'action culturelle traditionnelle.

Mais il faut conserver à l'esprit qu'il y a toujours un décalage entre les pratiques les plus contemporaines, et l'action culturelle du point de vue de l'administration. De plus, l'art moderne est fondé sur la transgression, donc le fait que des pratiques nouvelles viennent bouleverser l'« ordre » existant n'est pas original en soi.

Par conséquent, l'objectif de cette intervention consiste autant à mettre en évidence ce qui est spécifique à ces pratiques hip-hop que ce qui ne l'est pas.

I. Hip-hop et problèmes sociaux, un lien à l'origine de l'action publique autour de cette culture

1. Hip-Hop et problèmes sociaux urbains : Zulu Nation

Le hip-hop est issu des quartiers dégradés du centre-ville de New York. L'unité de la culture hip-hop repose donc avant tout sur le contexte d'apparition de ses différentes formes d'expression : le hip-hop émerge des problèmes sociaux urbains. Mais au-delà de ce contexte d'apparition, le hip-hop représente également un système de pratiques et de valeurs qui prétend proposer aux bandes rivales une alternative à la criminalité. (cf Afrika Bambaataa et la création de la Zulu Nation). La compétition pacifiée apparaît comme une sorte de sublimation de la violence. La culture hip-hop se voit donc à l'origine théorisée comme une issue possible aux problèmes sociaux.

2. Hip-hop et politique de la ville, DSQ

La prise en compte du hip-hop par l'administration de la culture est tout à fait marginale au début des années 1980. Une autre politique publique va s'emparer du hip-hop : la politique de Développement Social des Quartiers (DSQ), qui se met en place à la suite des émeutes de la banlieue lyonnaise de l'été 1981, inclut en effet des activités sportives, mais aussi des ateliers d'expression artistique, au sein desquels le hip-hop occupera ensuite une place privilégiée.

Le principe de ce traitement est de faire du hip-hop, qui, au départ, pose problème, une ressource.

Un rapprochement peut être effectué avec la manière dont les autorités politiques ont traité le rock quelques décennies plus tôt. D'un côté, le rock s'est heurté aux institutions policières et judiciaires en raison de ses liens étroits avec les mouvements contestataires de la jeunesse et des troubles à l'ordre public qu'il faisait craindre ; de l'autre, les autorités politiques ont apporté leur soutien à des lieux musicaux (salles de répétition, salles de concert, etc.) dans le cadre d'une politique de la jeunesse qui vise à éviter ces troubles. Le rock peut devenir une solution quand la jeunesse pose problème.

Dès lors, l'ambiguïté de cette solution apparaît immédiatement : s'agit-il de faire de ces pratiques une véritable ressource, ou un simple instrument de contrôle social ?

3. Le hip-hop, un outil pour le travail social et l'animation socioculturelle

Souvent en première ligne des nouveaux dispositifs territoriaux mis en place dans le cadre de la politique de la ville, le monde du travail social, et de l'animation socioculturelle en particulier, s'est fortement mobilisé autour de la culture hip-hop qu'ils ont rapidement intégrée parmi les outils de leurs pratiques professionnelles.

Cette présence massive du hip-hop dans les structures de l'animation s'inscrit dans un historique important entre animation et formes d'expression artistiques des jeunes ; dès les années 1960, par exemple, le rock bénéficie d'un soutien important du côté des Maisons des Jeunes et de la Culture (MJC).

II. Le hip-hop au risque des politiques culturelles

1. Démocratie culturelle et démocratisation

Démocratisation de la culture : permettre au plus grand nombre l'accès à LA culture, c'est-à-dire à la culture légitime, savante.

Démocratie culturelle : reconnaissance de toutes les cultures, notamment des cultures considérées jusqu'alors comme spécifiques à des groupes sociaux – groupes sociaux qui, en l'occurrence, sont dominés.

La mise en place de politiques de démocratie culturelle, notamment depuis 1981 et l'arrivée de Jack Lang au ministère de la culture, est intervenue suite à l'échec des politiques de démocratisation de la culture : la « grande » culture, globalement, reste réservée de fait à certains publics, malgré les efforts déployés ; les inégalités d'accès aux équipements culturels n'ont pas connu de réduction significative.

De fait, l'institutionnalisation semble devenir une étape normale de l'évolution de toute pratique culturelle émergente, voire constitue un passage obligé : la culture hip-hop en est un des exemples majeurs.

Il faut toutefois préciser que la répartition des crédits demeure très nettement favorable à la politique de démocratisation et à la culture savante.

2. Le critère esthétique de la reconnaissance : l'adoption des codes de l'art savant

Ce phénomène est particulièrement frappant au niveau de la danse hip-hop, « récupérée » par la danse contemporaine et l'institution, qui cherche ainsi à confronter le public du hip-hop au « grand art » ; l'éducation artistique du public premier du hip-hop consiste en un apprentissage de codes indissociablement esthétiques et sociaux.

3. Élargissement et diversification du public et des pratiquants

L'élargissement du public des différentes disciplines du hip-hop consiste tout d'abord en une diversification de son public jeune. De manière générale, s'il existe une culture jeune, la culture hip-hop en fait partie, et des jeunes de toutes les classes sociales écoutent du rap ou assistent à des spectacles de danse hip-hop.

À Marseille, par exemple, le festival Logique Hip-Hop, à la Friche Belle de Mai, a vu son public se diversifier progressivement : « Bien sûr, ceci se fait au détriment d'une certaine homogénéité du public. Mais on provoque la rencontre des quartiers, de manière concrète », explique le directeur.

De plus, en intégrant la programmation habituelle des équipements traditionnellement fréquentés par les jeunes des classes moyennes, le hip-hop devient pour ces derniers un objet de consommation culturelle parmi d'autres : ainsi, à Bordeaux, la Rock School Barbey, qui est une scène de musiques amplifiées, accueille notamment un public lycéen et étudiant de centre-ville que l'on retrouve en partie dans les concerts de rap.

III. Politique du hip-hop

1. Le rap comme chanson politique

Le rap rejoint les mouvements contestataires, en « représentant », en se faisant le porte-parole d'un certain milieu social.

2. Le travail social en accusation

Les acteurs du hip-hop mettent en garde les autorités politiques contre les dangers de l'utilisation abusive du hip-hop par les structures de l'animation socioculturelle ; pour ceux-ci, en effet, cette utilisation résulte d'un raisonnement à courte vue, qui risque de se révéler à terme contre-productif du point de vue même des objectifs affichés par les pouvoirs publics, comme l'explique par exemple ce membre de l'association Coast II Coast :

« Il faut arrêter avec le social ! C'est dangereux ! On produit des frustrés, parce qu'on fait croire que tout le monde peut se faire sa place dans le hip-hop ! Les groupes de rap qui se montent maintenant ont un manager au bout de deux mois ! ».

Les critiques que les acteurs du hip-hop adressent aux travailleurs sociaux doivent alors être réinterprétées, car elles sont aussi un signe de l'institutionnalisation du conflit ; les tensions sont nombreuses, mais elles se déroulent en grande partie à l'intérieur des équipements socioculturels : « alors qu'ils sont demandeurs de ces espaces et se précipitent pour se les approprier, ces jeunes entretiennent parallèlement des rapports souvent conflictuels avec ceux-ci ».

En conséquence, les politiques publiques du hip-hop sont en porte-à-faux avec leurs ressortissants lorsqu'elles sont présentées comme une politique d'intégration. L'énonciation publique de l'intégration comme objectif et comme résultat de ces politiques est particulièrement mal vécue par ceux qui en sont pourtant les « bénéficiaires » : les acteurs du hip-hop la ressentent comme une insulte, dans la mesure où ils sont déjà culturellement intégrés.

3. La politisation des parcours de réussite par les élus

Parallèlement, il existe pourtant une forme de politisation de la culture hip-hop liée à la question de l'intégration : celle qu'opèrent les élus. Les acteurs du hip-hop qui ont réussi sont en effet présentés comme des modèles d'intégration par les élus, ce qui a pour conséquence de les renvoyer à nouveau à leurs origines sociales, géographiques et / ou ethniques.

Beaucoup sont tentés de se dégager de la double injonction : être à la hauteur des attentes de ceux qu'ils représentent, volontairement ou non, et se conformer aux exhortations des pouvoirs publics à produire et incarner des modèles positifs pour les « jeunes des banlieues ». La lassitude gagne le rappeur qui voudrait être reconnu comme artiste et se voit renvoyer à ses responsabilités sociales.

« À vouloir toucher Dieu... », titre extrait de *Black album* (2002) de Akhenaton :
« *J'suis pas celui qu'on attendait (...) Quelle sorte d'espoir places-tu en moi ?
J'suis pas celui qui changera l'ciel
Ou allègera le fardeau ici-bas (...)
J'vais rien changer, j'suis pas celui que les écrits annoncent (...)
Je déteste être présenté comme une possible solution
Moi j'fais juste partie des problèmes que nous avons* ».

IV. Politiques municipales autour du hip-hop

Pour expliquer le positionnement d'une municipalité sur les cultures hip-hop, la couleur politique apparaît comme une variable secondaire.

Ce qui apparaît déterminant, en revanche, c'est bien plutôt la combinaison de plusieurs variables que sont les caractéristiques socio-démographiques de la population, l'identité de la ville, et la situation géographique et administrative de celle-ci au sein de la métropole concernée.

Loïc Lafargue présente deux exemples très différents pour illustrer ces notions :

- le cas du Café-musique l'Affranchi à Marseille, lieu dédié au hip-hop que la mairie, après avoir hésité pendant quelques années, décide de soutenir, considérant que donner une place officielle à cette culture permet de valoriser l'immigration ; celle-ci étant largement constitutive de l'identité de la ville, la mairie fait le choix stratégique de la mettre en valeur (notamment via le hip-hop) plutôt que d'essayer de nier son importance.

- le cas d'un projet de lieu sur la rive droite de Bordeaux auquel se sont opposées les municipalités concernées ; celles-ci, où les catégories populaires et issues de l'immigration sont assez importantes, se sentent déjà stigmatisés par rapport à la ville-centre ; il y a donc un refus implicite de leur part de considérer ces cultures nouvelles comme partie intégrante de l'identité communale, pour éviter une stigmatisation encore accrue par rapport à cette ville-centre à l'identité plus « bourgeoise ».

Conclusion

La culture hip-hop est arrivée en France il y a plus de vingt ans : elle a considérablement changé depuis lors, et elle s'est avant tout remarquablement déplacée, géographiquement et socialement, « tant et si bien que cette forme culturelle constitue désormais une « culture jeune » à laquelle s'identifie une jeunesse de toutes origines sociales ». La culture hip-hop a gagné le cœur des villes, d'abord en douce ou par effraction, puis de façon très officielle, invitée par les institutions.

Face à cette situation, les artistes adoptent des attitudes très contrastées, qui varient également en fonction du degré de dépendance vis-à-vis des subventions publiques. Un nombre relativement limité d'entre eux parvient à répondre aux exigences des institutions culturelles, et fait de ces contraintes une ressource pour leur travail de création ; une part importante des acteurs du hip-hop arrête de coopérer avec les administrations culturelles et se tourne vers le marché, ou abandonne la pratique. Mais la plupart se positionnent entre les deux extrêmes de ce qui est un continuum.

Concernant le métissage « subi » par la culture hip-hop, l'évolution de celle-ci est certes en partie un processus « normal », endogène : comme toute forme artistique, le hip-hop n'est pas figé, il change, et ces changements ne résultent pas uniquement de ce que produit sur lui l'action publique.

Cependant, l'incorporation d'éléments externes, relevant de registres artistiques différents, n'a pas du tout le même sens lorsqu'elle est exigée par les institutions : elle ressemble alors davantage à une obligation.

◆ Bilan du séminaire et perspectives

Le séminaire s'est conclu par un long debriefing sous la forme d'un tour de table où tous les participants ont pu faire part de leurs impressions sur les 3 jours passés.

Principales satisfactions :

- les temps d'ateliers, car ils introduisent une mise en situation indispensable pour illustrer des propos qui peuvent sinon rester trop théoriques, mais aussi parce que le temps passé à plancher ensemble, à se « mettre en danger », permet ensuite des échanges différents, plus ouverts.

- globalement, le mélange de temps de débats, d'ateliers et d'interventions plus formelles paraît pertinent et à même de conserver l'attention et l'intérêt de tous ; la forme participative, l'espace laissé à la parole de chacun ont été particulièrement appréciés.

- ces séminaires constituent un temps de ressourcement indispensable, une prise de recul qui redynamise avant de replonger dans le travail du quotidien, où l'on risque parfois, « la tête dans le guidon », d'oublier finalement pourquoi l'on travaille.

- l'intérêt de ces séminaires réside aussi dans l'aspect humain, la rencontre avec des gens au profil très différent.

- les participants impliqués dans le mouvement hip-hop ont insisté sur leur satisfaction de pouvoir s'exprimer sur leur culture dans un tel cadre – ce qui leur arrive trop rarement – et ainsi de donner une autre image du mouvement.

- l'intérêt d'un apport sociologique (ou autre) permettant de réinterroger les pratiques a été souligné.

- le fait que le séminaire se poursuive en soirée par un repas collectif et des temps de pratique permet d'installer une vraie convivialité.

Principaux regrets :

- le thème central du séminaire – la pédagogie – a finalement été peu creusé.
- les temps d'ateliers ont semblé trop courts.
- le nombre relativement peu élevé de participants, notamment francilien, a été regretté.
- il faudrait envisager des conditions techniques plus confortables et « professionnelles » pour les moments musicaux prévus en soirée.

Suggestions :

- dans le déroulé du prochain séminaire, il pourrait s'avérer intéressant de prévoir un tour de table à la fin de chaque journée afin de savoir où on en est par rapport aux attentes des participants et de pouvoir recadrer le programme si besoin.
- concernant le contenu du prochain séminaire, 3 propositions ont été faites :
 - √ après ce séminaire surtout consacré au décryptage des pratiques hip-hop et slam, il faudrait presque faire un nouveau séminaire pour traiter réellement de l'accompagnement pédagogique de celles-ci.
 - √ les cultures musicales africaines, évoquées à la marge lors de ces 3 jours, mériteraient un séminaire spécifique.
 - √ après avoir fonctionné sur une approche par esthétique, peut-être est-ce le moment d'avoir une approche plus transversale ?
- il pourrait être pertinent de faire en sorte que ces séminaires soient encore plus ouverts en terme de public, et notamment :
 - √ à l'ensemble des personnels des structures et pas uniquement aux responsables et intervenants pédagogiques.
 - √ à des élus/institutionnels car cela leur permettrait d'avoir une approche plus concrète des problématiques du secteur musiques actuelles (à ce sujet, on peut signaler la remarque faite par Anne Minot de la DMDTS lors du bilan : « ce type de moments nous permet de mieux vous entendre ».)
- il faudrait mettre en place un suivi après chaque séminaire : compte-rendu, discographies et autres ressources mises à disposition sur le blog, possibilité de poursuivre l'échange pour ceux qui le souhaitent via un forum ou une liste de diffusion, etc.

◆ **Bibliographie / Filmographie**

Rap et hip-hop :

- *Le rap ou la fureur de dire*, Georges Lapassade et Philippe Rousselot, Loris Talmart, 1990.
- *Yo! Révolution Rap*, David Dufresne, Ramsay, 1991.
- *L'Offensive Rap*, Olivier Cachin, Découvertes Gallimard, 1996.
- *La culture hip-hop en France*, Hugues Bazin, Desclée de Brouwer Ed., 1996.
- *The New Beats*, S.H. Fernando Jr., Kargo, 2000.
- *Won't stop, can't stop*, Jeff Chang, Allia, 2006.
- Dossier "Exposition et diffusion du hip-hop en France" sur le site de l'IRMA : <http://www.irma.asso.fr/LE-RESEAU-HIP-HOPExposition-et>
- *Wild Style*, film américain de Charlie Ahearn, 1982.

Slam :

- *Anthologie du Slam*, dirigée par Stéphane Martinez, ed. Seghers, 2002.
- *BLAH !*, ed. Spoke - Florent Massot, 2007 (Livre et CD).
- *Le Slam, poésie urbaine*, ed. Mango, 2006 (Livre et CD).
- *The Complete Idiot's Guide to Slam Poetry*, Mark Smith (co-écrit avec Joe Kraynak), Penguin/Alpha Press, 2004.
- *Slam Nation*, film américain de Paul Devin, 1998.

