



CULTURE EN MOUVEMENT

Musique

Créativité des métissages

Roland Hella

Groupe & Société
Publication pédagogique d'éducation permanente



CDGAI
Centre de Dynamique des Groupes et d'Analyse Institutionnelle asbl

Publication pédagogique d'éducation permanente



Musique, créativité des métissages

Auteur
Roland Hella - CDGAI

Concept et coordination
Marie-Anne Muyshondt - CDGAI

Collection Culture en mouvement - 2011

Éditrice responsable : Chantal Faidherbe
Présidente du C.D.G.A.I.
Parc Scientifique du Sart Tilman
Rue Bois Saint-Jean, 9
B 4102 - Seraing - Belgique

Graphisme : Le Graphoscope
legraphoscope@gmail.com

CULTURE EN MOUVEMENT

**Des réactions à nous communiquer,
des expériences à partager,
des questions à poser à l'auteur,
des collaborations à envisager ?**

**Centre de Dynamique des Groupes
et d'Analyse Institutionnelle asbl**

Parc Scientifique du Sart Tilman
Rue Bois Saint-Jean, 9
B.4102 - Seraing
Belgique

Marie-Anne MUYSHONDT
Coordinatrice Education permanente
marie.anne@cdgai.be
www.cdgai.be

Horaire : 9h à 13h et de 14h à 17h

Les publications d'éducation permanente du CDGAI

La finalité de ces publications est de contribuer à construire des échanges de regards et de savoirs de tout type qui nous permettront, collectivement, d'élaborer une société plus humaine, plus «reliante» que celle qui domine actuellement. Fondée sur un système économique capitaliste qui encourage la concurrence de tous avec tous et sur une morale de la responsabilité, notre société fragilise les humains, fragmente leur psychisme et mutile de nombreuses dimensions d'eux-mêmes, les rendant plus vulnérables à toutes les formes de domination et d'oppression sociétales, institutionnelles, organisationnelles, groupales et interpersonnelles.

La collection Culture en mouvement

La collection «Culture en mouvement» a été développée au départ d'un cheminement apparenté à la recherche-action. Les livrets de la collection abordent les questions de la création culturelle, du récit de vie, de la narration, des ateliers d'écriture, des fonctionnements collectifs, de la reconnaissance de l'Autre versus mépris, de l'identité en création, de la transmission, des partenariats, de la dimension politique de la musique, des luttes sociales, du sentiment d'appartenance, des étiquettes et des stéréotypes...

Deux expériences collectives sont la source d'inspiration et de réflexion des publications 2011 de la collection «Culture en mouvement» : les projets «Bobine-Bibliothèque de Droixhe» et «Albalianza». Nous tenons à remercier chaque partenaire, interlocuteur, intervenant de ces deux projets pour l'accueil qu'ils nous ont réservé, de la franchise de nos échanges, des cheminements et prises de conscience qu'ils nous ont ouverts et qui ont permis de faire mûrir les publications proposées dans cette collection.

CULTURE EN MOUVEMENT



SOMMAIRE

Introduction	9
Fiche 1 Clichés, étiquettes, catégories, préjugés, stéréotypes et représentations sociales	11
Fiche 2 Jazz et rap : mauvaise réputation	18
Fiche 3 Musique et expression politique	21
Fiche 4 Une construction sociale du goût	26
Fiche 5 Le Jazz, c'est quoi ?	29
Fiche 6 Le Rap, c'est quoi ?	32
Fiche 7 Rap & Jazz : messages partagés	36
Iconographie	38
Illustration 1	46
Illustration 2	51
Illustration 3	54
Bibliographie	56
Annexe Albalianza	58

CULTURE EN MOUVEMENTS





INTRODUCTION

«Musique populaire :

- expression désignant une musique primitive, transmise au peuple par un auteur anonyme faisant parfois acte de compilateur ; le peuple la transmet ensuite oralement, non sans déformations.

- œuvres destinées à des collectivités populaires (Elles sont marquées d'une certaine facilité, et le peuple en retiendra avec aisance la mélodie, la rythmique)»¹

Le dictionnaire de la musique ! Une autorité ! Qui fait autorité ! Et d'emblée, une série de clichés érigés en avis d'experts concernant la musique : «Musique primitive», «auteur anonyme», «compilateur», «déformations», «collectivités populaires», «facilité», «aisance», ... Que nous voilà formatés par les experts, musicologues ou autres, qui savent ce que, bien sûr, nous ne pourrons jamais savoir et encore bien moins comprendre, peuple que nous sommes !

La musique peut être classique, vocale, instrumentale, sacrée, profane, militaire ; elle peut être romantique ou symphonique, de film ou de chambre, populaire, de variété, rock, qui lui-même peut être 'n roll, hard, metal, revival, indie ; elle peut être populaire, folk, country, reggae, world, rap, jazz, ... La liste est loin d'être exhaustive.

La musique est plus qu'une harmonisation de sons et de bruits. Elle est un fait culturel et artistique permettant aux individus d'une collectivité de s'identifier à celle-ci tout en mettant en relief ses repères et ses valeurs. Pour les jeunes, elle est un des éléments centraux de l'identité de leur groupe et par le fait même de leur propre identité, individuelle. C'est par les styles musicaux que ceux-ci se définissent et s'identifient au sein de la société.

1. Auge, Gillon, Hollier-Larousse, Moreau et al., Larousse de la musique, Librairie Larousse, Paris, 1957, tome 2, p. 90

«[...] l'identité personnelle naît de l'interaction entre mécanismes psychologiques et facteurs sociaux. D'un côté, en effet, le sentiment d'identité résulte de la tendance du sujet à établir une continuité dans son expérience de lui-même. De l'autre, il est clair que le sentiment d'identité prend appui sur les identifications aux modèles proposés par les groupes primaires auxquels le sujet appartient. L'identification est réciproque : la communauté reconnaît l'individu et celui-ci se reconnaît dans les modèles identificatoires et les prototypes valorisés par la communauté.»²

Paradoxalement, cette identification enferme les individus dans toute une série de clivages produisant des stéréotypes et préjugés qui renforcent, d'une part, le sentiment d'estime vis-à-vis d'un style musical (et donc le sentiment d'appartenance à un groupe donné) et par ailleurs, le sentiment de rejet par rapport aux autres styles et groupes.

C'est ainsi «que les amateurs de rock et de rap sont violents» ; «ceux et celles qui écoutent du reggae sont des drogués» ; «les auditeurs de musique classique et de jazz sont prétentieux et infatués» et «les fans de variétés sont tous des arriérés mentaux» ... Et la musique, qui serait sensée rassembler, divise et renforce les divisions.

Notre objectif, avec cet outil, est de tenter de diminuer ces clivages en démontrant, à l'aide de documents concernant le jazz et le rap, notamment, que les fondements idéologiques et philosophiques qui animèrent et animent encore les acteurs de ces styles musicaux puisent leurs racines aux mêmes sources. Découvrir d'autres genres, d'autres styles c'est d'une part, s'enrichir musicalement mais aussi s'ouvrir à d'autres horizons sociaux, politiques, culturels et humains.

À l'heure où la société promeut l'individualisme comme valeur dominante, il s'agit de favoriser la mutualisation des sensibilités musicales (et donc artistiques, et donc culturelles) afin de rendre du sens au collectif.

2. Lipianski, Edmond Marc, «Comment se forme l'identité des groupes», dans L'identité; l'individu, le groupe, la société, coordonné par Jean-Claude Ruano-Borbalan, Éditions Sciences Humaines, 1998, pages 143-144.

fICHE 1

Clichés, étiquettes, catégories, préjugés, stéréotypes et représentations sociales

Clichés - étiquettes

Les clichés n'échappent à aucun domaine. Ils sont parfois si solidement ancrés dans notre esprit qu'il est difficile de s'en détacher. Pourtant, la vérité est souvent toute autre... Penchons-nous sur le monde musical et les clichés qui y regorgent. Rap, métal, RNB, musique classique, reggae : autant de genres que d'idées préconçues !

Pour beaucoup, le rap serait «misogyne, provocateur, violent, vulgaire». Certains pensent que le rap est trop «bling bling» et l'associent automatiquement aux gens des banlieues. N'y a-t-il que des rappeurs portant des chaînes énormes autour du cou avec des grosses voitures entourées de filles dénudées de nos jours ?

Le jazz serait «répétitif et ennuyeux». «Il n'y a pas de paroles et c'est compliqué», parfois «inaudible et incohérent». «C'est une musique d'intellectuels», d'initiés qui se la «pètent». Au mieux, «c'est une musique de fond, d'ascenseur ou de bande sonore de film porno».

Le métal n'échappe pas aux clichés : «les métalleux sont tous des tarés satanistes», «ils sont drogués, trash et morbides», «ce n'est que du bruit, ils ne chantent pas, ils braillent», «ils ont tous les cheveux longs, ils boivent sans arrêt de la bière et se mutilent», «ils ont tous un style gothique», «ils prônent la suprématie de la race blanche ainsi que l'idéologie nazie».

Pour certains le style R'n'B, c'est «se mettre trois tonnes de maquillage avec beaucoup de strass et se la jouer provocant avec des paroles trop répétitives».

Le reggae : «dread locks et ganja, indolence, fainéantise et gros pétards».

La musique classique serait «quelque peu soporifique, associée à une certaine tranche d'âge...» En d'autres termes, ennui et vieillesse semblent être les maîtres mots lorsque l'on évoque la musique classique !

Les étiquettes collées aux styles musicaux ne manquent pas et la liste des clichés associés à ces étiquettes est longue.

Interrogez donc les gens autour de vous sur ce qu'ils pensent de tel ou tel style de musique, demandez leur les raisons de ces opinions et vous récolterez inmanquablement un florilège de stéréotypes et de préjugés.

littérature scientifique

En musicologie, on parle plutôt de types que de styles musicaux. Un type de musique décrit des pratiques musicales associées à un même contexte culturel, selon trois dimensions : historique, géographique et sociale. En conséquence, lorsqu'on parle de la musique de tel groupe social, de telle région du globe, et de telle époque, on définit un type de musique particulier.

La nécessité de classer par genres, types, espèces, ... est présente dans toutes les activités humaines.

Une classification

D'un point de vue individuel, cette classification nous permet de simplifier la tâche de notre pensée : classer les informations nous permet de mieux les manipuler. En effet, notre cerveau simplifie nos perceptions de l'environnement ou les réflexions de notre pensée en regroupant par similitudes les objets ou concepts.

Dans le cas contraire, nous deviendrions totalement inefficaces de par la quantité incroyable d'informations que nous traitons chaque seconde. C'est pourquoi il est indispensable de sélectionner et de hiérarchiser pour pouvoir prendre une décision. Les classements nous donnent donc une représentation simplifiée et ordonnée de tout domaine de connaissance.

Besoin d'appartenance et de reconnaissance

Par ailleurs, ces classements donnent aussi réponse à des besoins essentiels auxquels nous avons à répondre : le besoin d'appartenance et le besoin de reconnaissance.

Le besoin d'appartenance est défini par Mucchielli de la manière suivante: *«Sentir le groupe dans lequel on se trouve et se sentir soi-même de ce groupe englobe un ensemble d'attitudes individuelles et de sentiments, désignés par le mot «appartenance». L'appartenance n'est pas le fait de se «trouver avec ou dans ce groupe» puisqu'on peut s'y trouver sans le vouloir; elle implique une identification personnelle par référence au groupe (identité sociale), des attaches affectives, l'adoption de ses valeurs, de ses normes, de ses habitudes, le sentiment de solidarité avec ceux qui en font aussi partie, leur considération sympathique»*³

Le besoin de reconnaissance et la lutte pour la reconnaissance sont des notions fondamentales. Axel Honneth développe la notion de *«lutte pour la reconnaissance»*⁴

3. Mucchielli, R., (1980) Le travail en groupe. Éditions ESF, p. 99

4. Honneth, A., trad. par Olivier Voirol, Pierre Ruschet et Alexandre Dupeyrix, La Découverte, 2006, 25 e.)

Selon lui, celle-ci traduit le fait que *«la formation d'une identité autonome et accomplie dépend étroitement des relations de reconnaissance mutuelle que les êtres humains parviennent à établir entre eux»*.

Cette reconnaissance peut s'opérer dans trois sphères normatives distinctes :

1. La sphère de l'amour et de l'amitié. L'idée est que seuls les liens affectifs qui unissent une personne à un groupe restreint lui confèrent cette confiance en soi sans laquelle elle ne pourra participer avec assurance à la vie ;

2. La sphère juridico-politique. Un individu est reconnu sujet porteur de droits s'il peut envisager ses actes comme une manifestation de sa propre autonomie, respectée de tous, lui permettant de parvenir au respect de soi ;

3. La sphère de la considération sociale grâce à laquelle la personne éprouve l'estime de soi car elle se voit reconnue dans les valeurs qu'elle promeut qui contribuent aux fins éthiques que s'assigne la société. C'est là que des groupes minoritaires revendiquent leur culture comme ferment de richesse dans les liens sociaux qui se nouent entre chacun des membres de la société.

Cet étiquetage répond donc à toute une série de mécanismes conscients ou inconscients, individuels ou collectifs.

Comme nous l'avons vu ci-dessus, cette catégorisation est aussi productrice de clichés, de préjugés, de stéréotypes et de représentations sociales.

Préjugés et stéréotypes

Que représentent les préjugés, les stéréotypes et les représentations sociales ? Quelle est leur utilité ? Quels sont leurs effets ?

Le préjugé peut être défini comme une « attitude de l'individu comportant une dimension évaluative, souvent négative, à l'égard de types de personnes ou de groupes, en fonction de sa propre appartenance sociale. C'est donc une disposition acquise dont le but est d'établir une différenciation sociale »⁵

Le préjugé comporte une dimension cognitive et une dimension comportementale ; il est en général négatif et producteur de discrimination.

Le stéréotype « désigne les catégories descriptives simplifiées par lesquelles nous cherchons à situer autrui ou des groupes d'individus ».⁵

Les stéréotypes sont des croyances partagées concernant les caractéristiques personnelles, généralement des traits de personnalité, mais aussi souvent des comportements, d'un groupe de personnes.⁶ Les stéréotypes correspondent à des traits ou des comportements que l'on attribue à autrui de façon arbitraire. En ce sens, les stéréotypes sont une manifestation des préjugés.

« On nous a parlé du monde avant de nous le laisser voir. Nous imaginons avant d'expérimenter. Et ces préconceptions commandent le processus de la perception. »⁷

Le stéréotype est généralement construit sur des opinions sans rapport avec la réalité et doit être rapporté à la notion de préjugé. En fait, le préjugé inclut le stéréotype comme une de ses formes

5. G.N. Fisher, G.N., Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale, Paris, Dunod, 1998.

6. Leyens, J.-P., Yzerbyt, V., Schadron, G., Stéréotypes et cognition sociale, Liège, Mardaga, 1996.

7. Lippmann, W., Public Opinion, New York, 1922 : cité dans J.-P. Leyens, V. Yzerbyt et G. Schadron, 1996, p23

d'expression. L'un désigne une attitude et l'autre, une structure d'opinion.

P. H. Maucorps distingue ainsi les deux notions : *«Le stéréotype se suffit à lui-même. Il ne supporte ni modification, ni rationalisation, ni critique; il est absolument rigide.»* Contrairement au préjugé qui peut n'intéresser qu'un aspect particulier de sa victime, il fait disparaître celle-ci *«derrière sa caricature»*. Le préjugé admet des contestations parce qu'il reste quelque chose de vivant ; mais *«le modèle archaïque, lui, est comme mort»*.

Le caractère *«pétrifié»* des stéréotypes apparaît mieux lorsqu'on considère leurs effets sur la perception et les souvenirs des sujets. Une enquête fut réalisée aux États-Unis, qui consistait à présenter à un certain nombre d'individus l'image d'un Noir et d'un Blanc, ce dernier tenant à la main un rasoir. Lorsque, par la suite, ils eurent à décrire l'image perçue, les Blancs finirent par dire que c'était le Noir qui portait un rasoir conformément au stéréotype courant qui faisait du Noir américain un être violent et agressif.

C'est un trait remarquable du stéréotype qu'il tend à s'exprimer, voire à s'illustrer en une forme proche de la caricature.

Stéphane Desbrosses, <http://www.psychoweb.fr/articles/psychologie-sociale/123-stereotypes-definition-et-caracterist.html>

Représentations sociales

D. Jodelet⁸ en propose la définition suivante: «*la représentation sociale est une forme de connaissance socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social*». Cette forme de connaissance, parce qu'elle se distingue de la connaissance scientifique, est parfois appelée « savoir de sens commun » ou « savoir naïf ».

1. **Savoir de sens commun**, par opposition au savoir scientifique : les représentations sociales déforment la réalité scientifique des faits
2. **Ces connaissances** permettent aux sujets de gérer la réalité, de savoir comment ils vont se comporter vis-à-vis de l'objet de la représentation sociale (ce qu'il faut faire, comprendre, ...)
3. **Socialement élaborées** : elles sont construites en commun par relais social, les individus se transmettent les connaissances
4. **Concourant à la construction d'une réalité commune** : l'ensemble des individus du groupe aura la même image de l'objet, cela facilite la communication, évite les conflits,...
5. **Spécifique d'un groupe social** : on ne met en évidence une représentation sociale que par rapport à un groupe concerné : la représentation sociale qu'il a est liée à un ensemble de pré-acquis du groupe (histoire, évolution,...)

8. Jodelet, D., Représentation sociale : phénomènes, concept et théorie, in Psychologie sociale, sous la direction de S. Moscovici, Paris, PUF, Le psychologue, 1997, p. 365.

fICHE 2



Jazz et rap : mauvaise réputation

«Noire, blanche, jaune, bleue à pois roses, jazz, variété, classique, toutes ces distinctions sémantiques sont perfectionnées pour séparer, heurter, opposer les musiciens. Elles ne représentent rien, ne renvoient à rien d'autre qu'à la musique».⁹

«A l'époque (dans ma jeunesse) je me suis longtemps senti seul en écoutant du jazz. J'écoutais d'autres musiques funk, hip-hop...mais j'étais le seul à en écouter et dans mon entourage, personne n'en écoutait. Je connaissais plus ou moins les origines sociale et géographique de cette musique et je ne comprenais pas pourquoi tout me disait que c'était vu comme de la musique intellectuelle, pour intellos, à connotations "blanc-bon-bourge" (pardonnez-moi l'expression).

Dans mon quartier, les gens n'écoutaient pas de jazz, ce n'était pas populaire du tout, mais vraiment un truc inabordable, incompréhensible et élitiste. Le pire c'est que j'écoutais aussi du hip-hop bourré de samples¹⁰ de jazz que je m'amusais à décortiquer pour faire découvrir les originaux de ces morceaux à mes copains dont certains ce sont ouverts peu a peu et ont compris les connexions entre les divers courants musicaux que le jazz a inspiré ou même "enfanté".

9. Max Roach, batteur américain, cité dans Le Jazz de Philippe HUCHER. Éd. Flammarion, 1996

10. «Sample», selon Wikipédia, il s'agit d'un « échantillon sonore emprunté à un disque ou tout autre bande sonore pour être incorporé à une nouvelle composition. Le procédé est le sampling et la machine est le sampler. » http://fr.wikipedia.org/wiki/Lexique_du_hip-hop

Malheureusement, en 2011, on continue à écrire des thèses sur le "sujet", à vendre des places de concerts à des prix exorbitants en invitant le public à rester assis, le jazz reste toujours loin d'être une palabre estivale entre amis et continue à passer dans les émissions radio spéciales tard le soir, comme pour les émissions littéraires stériles (et là, c'est certainement moi qui ai des préjugés).»¹¹

Le rap a mauvaise réputation. On peut même dire que le rap est précédé par un certain nombre de clichés, de préjugés, qu'il traîne depuis maintenant quinze ans.

Le mouvement rap, nous entendons par-là les artistes rap et leur public, véhicule une image plus que négative. La violence et l'agressivité sont les deux maîtres-mots qui constituent l'ensemble des clichés attachés au rap. Mais ce n'est pas tout : on reproche également au rap d'être non seulement violent et agressif, mais aussi superficiel, sexiste, matérialiste, terre à terre, incohérent, répétitif... Bref, la liste est longue.

Marginal et contestataire depuis sa création, le rap a toujours "traîné" une image de musique rebelle et anticonformiste. Issue des ghettos nord-américains, cette nouvelle tendance a très tôt suscité la curiosité mais aussi la crainte. Original dans la forme mais aussi dans le fond, le rap a rencontré de gros problèmes d'intégration dans l'industrie musicale. En effet, provenant des quartiers dits "défavorisés", les artistes rap ont immédiatement été vus comme des "voyous s'essayant à la musique". Les rappeurs, pour la plupart issus de ces zones urbaines défavorisées, ont donc logiquement été considérés comme des gens "peu fréquentables".

Le rap a été stigmatisé comme une musique de délinquants, faite par et pour des délinquants. C'est comme si le rap avait colporté avec lui tous les clichés, tous les stigmates que connaissent les quartiers dits "sensibles".

11. Mustapha Mezmizi, Albalianza - extrait d'interview réalisée par le CDGAI, 2011

«Le jazz est cyniquement l'orchestre des brutes au pouce non opposable et aux pieds encore préhensifs, dans la forêt de Vaudou. Il est tout excès et par là, plus que monotone : le singe est livré à lui-même, sans mœurs, sans discipline, tombé dans tous les taillis de l'instinct, montrant sa viande à nu, dans tous ses bonds, et son cœur, qui est une viande plus obscène encore. Ces esclaves doivent être soumis, ou il n'est plus de maître.»¹²

Dans les années 40, en Europe, le jazz était, en partie identifié comme un mode de réaction, comme un moyen de mettre les parents en colère, d'exprimer le non-conformisme, la violence ...

En France, cet anticonformisme est représenté par les zazous, des jeunes qui se distinguent par leur manière de s'habiller, qui affichent délibérément leur opposition au régime politique (régime de Vichy, associé à l'Allemagne nazie) et qui organisent des concerts de jazz clandestins, le jazz, musique de dégénérés, étant interdit par les nazis.

12. Revue Musicale, France, 1920 Cité par Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free jazz, Black Power*, Éd. Galilée, Paris, 1979, p. 65.



fICHE 3

Musique et expression politique

La musique fournit l'une des formes privilégiées de l'expression de la résistance et de la contestation.

De nature immédiate, physique, viscérale, cette forme d'expression permet la transmission directe et mémorisable d'un message codifié au besoin, ou, au contraire, largement accessible et dont l'empreinte est souvent chargée d'une forte affectivité. Si les messages des musiques de contestation se prêtent à la codification, c'est en partie parce qu'ils relèvent des périphéries : ils naissent le plus souvent en marge des centres économiques, politiques, culturels, esthétiques avant d'évoluer parfois vers ces mêmes centres où ils perdent une partie de leurs caractéristiques marginales et contestataires.

Historiquement, les chants de contestation ont constitué l'apanage des classes défavorisées, du sexe « faible », des groupes sociaux marginaux qui ont créé de nouveaux répertoires, de nouvelles esthétiques pour leurs besoins de revendications existentielles et identitaires. Cette contestation musicale peut alors être considérée comme une forme de communication, un « langage » au sens anthropologique et esthétique, qui se distingue des formes dominantes : théâtres de foire, répertoires des chansonniers de rue, livrets de colportage, sociétés des caveaux, feuilles volantes, chansons de tradition orale, autant de genres parmi bien d'autres qui, dans les siècles passés, ont laissé une large place à la dénonciation des injustices, à la contestation des valeurs établies, à la revendication politique ou sociale.

Si la société contemporaine se fait l'écho de nouveaux élans contestataires, les façons de s'exprimer sont, elles aussi, bien différentes, mais la musique y tient encore une place de choix avec de nouvelles formes, telles que la nueva canción, le punk, le hip hop, le raï, la cumbia villera, qui se sont développées dans l'underground ou les bidonvilles sud-américains, dans les banlieues post industrielles, etc.

Dans un chapitre de leur livre «L'Amérique de Mingus»¹³, les auteurs s'interrogent sur les mécanismes qui associent des styles musicaux à des idéologies ou mouvements politiques.

Ils démontrent que la politique *«n'est pas seulement l'affaire d'une rationalité, d'une conscience qui s'exprimerait sans ambiguïté dans le langage, que les attitudes ne peuvent être réduites à des réponses verbalisées, provoquées dans des situations artificielles (les sondages, par exemple), mais qu'elle est, de part en part, imprégnée d'affectivité. Le sentiment, la passion constituent des prismes à travers lesquels passe la perception des réalités pour construire conscience et attitudes politiques, et induire les comportements. Ces prismes, bien entendu, sont façonnés par l'histoire et la culture ; ils sont, en chaque individu, le produit d'un complexe processus d'acculturation politique qui inclut l'acquisition, l'intériorisation (sans qu'elle soit nécessairement consciente) de divers éléments de l'imaginaire social¹⁴ du ou des groupes auxquels il appartient et notamment des systèmes symboliques qui s'y déploient. (...) Ainsi, dans l'espace politique circulent des «messages émouvants» qui éveillent, entretiennent ou renouvellent les sentiments politiques, qui situent les enjeux des conflits dans l'ordre de la vie et de la mort, dans un univers de l'incertain où la persuasion est principalement conviction affective.*

13. Levallet, D., Martin, D.-C., L'Amérique de Mingus, Paris, P.O.L. éditeur, coll. Birdland, 1991, pp. 89-96

14. Ansart, P., Idéologie, conflits et pouvoir, Paris, Presses universitaires de France, 1977, «Chapitre 1».

Alors, que l'on parle d'« appels émouvants » comme Pierre Ansart ou de « signaux de séduction » accompagnant les messages politiques à l'instar de Philippe Braud¹⁵, on peut légitimement penser que la musique y est partie prenante en tant que productivité dont le sens est symbolique et communique des dynamiques émotionnelles. Dans cette perspective, la musique occupe, dans le politique, une double place.

On la saisit, d'une part, comme l'un de ces « signaux de séduction » qui renforcent les messages politiques, qui en raffinent le sens en les rendant émouvants. La musique se trouve ainsi être partie intégrante de la gestion des passions politiques et acquiert une dimension emblématique, plus encore dans les sociétés où l'oralité tient une place importante. La musique se fait hymne politique, désignant sans équivoque une nation, un groupe, un parti. La musique peut également être transmuée en symbole, par-delà sa destination première ou affirmée, en dépit des paroles auxquelles elle est associée. Une pièce, un style, un genre deviennent ainsi le signe de ralliement d'un groupe ou d'un parti.

D'autre part, la musique, mode d'organisation symbolique et émouvante de la réalité politique ou sociale, ou d'un événement qui y est survenu, la musique comme moyen de transmission de la réaction affective d'un créateur, donc de son sentiment mais aussi des sentiments des groupes dans lesquels il vit ou auxquels il veut se rattacher, la musique par sa force esthétique et sa puissance émotionnelle émeut qui l'entend et incite celui-ci, sans qu'il y ait acte délibéré, action engagée ou militante du créateur, à recomposer, à reconstruire sa perception, son entendement de cette réalité ou de cet événement par un effort de son imagination, c'est-à-dire par l'opération conjointe de la connaissance (plus ou moins bonne) qu'il a, cet auditeur, des faits et de son affectivité.»

15. Ansart, P., « Pour l'analyse des sensibilités politiques », in Etudes dédiées à Madeleine Grawitz, Paris, Dalloz, 1982, p. 142 ; Braud, Ph., « Du pouvoir en général au pouvoir politique », in Madeleine Grawitz et Jean Leca (dir.), Traité de science politique, Tome 1 : la science politique, science sociale, l'ordre politique, Paris, Presses universitaires de France, 1985, pp. 352-353.

Par ailleurs, il ne faut pas oublier que la musique est aussi constituée d'hymnes nationaux censés exalter le patriotisme, voir le nationalisme, de marches militaires entraînant les hommes au combat : comment oublier cette scène du film « Le jour le plus long » dans laquelle un bataillon anglais débarque sur une plage de Normandie, le 6 juin 1944, sous le feu nourri de l'adversaire, entraîné par un joueur de cornemuse imperturbable ?

« Qui dit « musique politique » dit musique militaire et hymnes nationaux, un genre où « la fonction de propagande de l'œuvre est indissociable de l'œuvre elle-même ». Les heurs et malheurs de La Marseillaise née dans la Révolution, promue officiellement hymne national français par la IIIe République, écartée par Vichy puis remise à l'honneur par la Libération avant d'être inscrite dans l'article 2 de la Constitution de la Ve République, le prouvent à l'envi. Et son histoire, loin d'être « figée dans une sorte de régime froid seulement réchauffé à l'occasion de grands rendez-vous sportifs » se poursuit, constate le même musicologue. Que l'on se souvienne, entre autres, du scandale provoqué par sa version reggae chantée par Serge Gainsbourg en 1979.

Une autre œuvre exhibe les rapports entre musique et pouvoir dans toute leur complexité : l'Ode à la joie, de Beethoven, que le régime raciste de Rhodésie (actuel Zimbabwe) adopta en son temps comme hymne national et qui sert d'hymne à l'Union européenne ! « Devant un tel parcours, on se dit que, soit la Freudensmelodie est vide de sens, puisque tous les types de pouvoir peuvent se l'approprier, soit elle véhicule quelque chose que des États démocratiques auraient en commun avec des États totalitaires ou racistes. Cette plasticité est un fait historique troublant... », relève Esteban Buch. Sans oublier de rappeler que la musique politique en général et le chant en particulier « sont fréquemment associés à des mouvements de contestation » et ne doivent pas être accolés automatiquement « à l'idée d'oppression ».

Justement : quel usage les régimes les plus extrêmes ont-ils fait de l'art musical au XXe siècle ? Tous, souligne Laurent Feneyrou, chercheur au Cral, s'en sont servis pour «esthétiser la politique», autrement dit pour «représenter comme une œuvre d'art des événements relevant du politique», à l'exemple des grandes cérémonies nocturnes du IIIe Reich. S'agissant de l'ex-bloc de l'Est, arc-bouté à la glorification de la mélodie, « l'utilisation des percussions, jugées archaïques, y a été systématiquement attaquée, et l'opéra comme la symphonie, qui s'adressent à un large public, ont été les deux registres les plus sévèrement contrôlés».

Dans la Chine communiste, la musique reste elle aussi soumise – sans surprise – à un strict encadrement depuis octobre 1949. Sa mission : être écrite pour les masses, briller par son expressivité et traduire des sentiments positifs sur le socialisme, «*la marge de manœuvre des musiciens chinois fluctuant au gré des crispations du régime*»¹⁶.

16. <http://www2.cnrs.fr/presse/journal/3449.htm>



Une construction sociale du goût

Au-delà des dynamiques de catégorisations socialisantes, de besoins d'appartenance et de reconnaissance, l'attrait pour tel ou tel style musical est aussi une question de goût.

Antoine HENNION¹⁷, sociologue français, professeur et directeur de recherches au Centre de sociologie de l'innovation (CSI) de l'école Mines ParisTech, propose une analyse intéressante de la question du goût. Selon lui, «*Goûter, ce n'est pas signer son identité sociale, se coller une étiquette de conformité à tel ou tel rôle, obéir à un rite, ou lire passivement selon ses compétences des propriétés "contenues" dans un produit. C'est une performance : cela agit, cela engage, cela transforme, cela fait sentir.*» Autrement dit, la formation du goût n'est pas l'affaire d'un sujet passif devant un objet qui l'est tout autant. Il s'agit d'une activité qui s'appuie sur de nombreux éléments, d'un véritable travail.

Un collectif

«*Ce travail passe par un collectif, qui donne le cadre, la pertinence de l'effort, garantit des résultats, guide, accompagne, met en mots, etc. Réciproquement, la production d'un goût "fait" ses propres collectifs, peu à peu définis et stabilisés par cette communauté, d'autant plus forte que justement elle n'est pas calculable et s'appuie sur des sensations, des corps, des gestes et des objets, et non sur une «volonté» générale, postulée par le philosophe de la politique, ou inversement sur une appartenance déterministe, réglée par les jeux sociaux.*»¹⁷

17. Hennion, A., Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût, in Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels, O. Donnat, P. Tolila dir., DEP/Ministère de la culture/OFCE-Fondation nationale des sciences politiques Paris, Presses de Sciences Po, 2003, vol. I : p. 287-304)

Un cadre

«Il dépend des situations et des dispositifs du goût : cadrage temporel et spatial, outils, circonstances, règles, il faut à la dégustation ses façons de faire. Loin d'être révélatrice d'un caractère en réalité purement rituel ou arbitraire de nos goûts, leur importance signale le caractère conditionnel, au sens fort, du plaisir et de l'effet, sa non-dépendance mécanique à des produits d'un côté, à nos préférences de l'autre. Le goût dépend des dispositifs qui le font surgir, des techniques de présentation de soi que tant l'objet que l'amateur savent développer : comparaisons, répétitions, commentaires et discussions, essais et mise à l'épreuve de ses propres préférences, etc. La convergence vers la stabilisation d'un goût plus savant, ou vers la diversité d'une pluralité de goûts, ou encore vers la versatilité d'un goût signe des temps et des identités, dépendra, dans chaque domaine, des formes que prend cet appareillage collectif du goût.»¹⁷

Un engagement corporel

«Le goût comme travail suppose aussi un engagement du corps qui goûte. Là encore, rien de mécanique, ce corps qui goûte n'est pas un donné naturel, il est le produit de l'activité, c'est un engagement qui va de l'entraînement des facultés, au sens quasi sportif du terme, sur le long terme, au caractère actif de la mise en condition de soi au moment de goûter (au moment de la performance, pour rester dans l'image du sportif). C'est cette omission de l'engagement du corps dans le goût qui permet d'analyser ces scènes d'échec classiques, autour de la difficulté de faire partager ce qu'on aime : contrairement au rêve de l'amateur toujours enthousiaste pour convaincre un proche, et focalisé sur l'objet aimé, «cela» ne se transmet pas comme cela, à quelqu'un qui n'a pas «l'oreille à cel » - et ce qui semble être le comble du sublime, du bonheur, de l'excellent à l'un, «prêt» à le recevoir, laisse froid l'ami censé ne pouvoir résister à l'évidence...»¹⁷

Un ensemble de feedbacks

«Enfin, le goût dépend des « retours » de l'objet goûté, de ce qu'il fait et de ce qu'il fait faire. Cette fois, l'évidence n'est un paradoxe que pour les sociologues, qui considèrent tout dans la relation de goût, sauf la présence et les effets du produit goûté ; mais cela ne signifie pas non plus une simple analyse de ses « propriétés ». L'objet ne « contient » pas ses effets - ce que l'esthétique a très bien élaboré en parlant d'œuvre : le goût se découvre précisément à partir de l'incertitude, de la variation, de l'approfondissement des effets qu'a le produit - et qui ne tiennent pas qu'à lui, mais aussi à ses moments, à son déploiement, et aux circonstances. On retrouve l'idée de performativité : les moyens mêmes qu'on se donne pour saisir l'objet - pour instrumenter son écoute, dans le cas de la musique - font partie des effets qu'il peut produire. C'est en ce sens qu'on peut dire que l'amateur a écrit la musique, autant que l'histoire de la musique a produit ses amateurs. Ils se sont formés l'un à l'autre.»¹⁷



fICHE 5

Le jazz. c'est quoi ?

Pour commencer, *«historiquement, le jazz est apparu, au lendemain de la première guerre mondiale, comme le mode d'expression privilégié du groupe négro-américain : c'est l'expressivité de ce groupe et ses tendances profondes qu'il traduit ; et se sont les structures musicales créées ou empruntées par lui qu'il utilise.»*¹⁸ *«Le jazz est un peu le drapeau de la population noire, un de ses moyens d'expression privilégié, une manifestation de son intelligence, de son génie, reconnue dans le monde, une garantie de sa dignité, de son devenir social, un des lieux enfin où les Noirs sont chez eux.»*¹⁹ Celui-ci intervient dans la vie quotidienne des Noirs américains.

Ainsi, le jazz, création typiquement noire américaine, va être utilisé pour redonner une identité aux Noirs américains et leur rappeler leur histoire, leur combat, leur souffrance.

Le jazz a toujours été très proche de l'histoire des Noirs et les instruments y sont moins étudiés en fonction de leurs données spécifiques que de leurs possibilités expressives. C'est pourquoi il n'est pas étonnant que le jazz soit un terrain propice pour exprimer les révoltes et les inégalités.

De plus, la situation du jazz dans les années soixante est la même que celle des Noirs américains, c'est-à-dire, pour reprendre le terme de Carmichael, que le jazz est une musique inventée et jouée par les Noirs mais culturellement et économiquement «colonisée» par les Blancs.

18. Encyclopaedia Universalis www.Universalis.fr/encyclopedie/jazz/

19. Sportis, 1990

Tout au long de son histoire le jazz a été imité par les Blancs ce qui donnait lieu à des caricatures commerciales en opposition au vrai jazz noir dit «hot». Car ce qui n'est pas accessible au Blanc, c'est l'appartenance à une double culture (américaine et africaine). Le Blanc n'a pas vécu la déportation, il n'a pas été contraint d'ingérer une masse d'éléments exogènes comme la religion, le système social, le langage, l'écriture, la morale, la culture, l'idéologie... Le jazz est une musique de tension, de divisions et de blessures non refermées.

Les Blancs exploitent les créations culturelles spécifiques du peuple noir américain et voient ainsi l'influence blanche partout et «*ne peuvent donc pas accepter que les Noirs puissent être les seuls innovateurs du jazz*»²⁰ D'autant plus que ce sont les Blancs qui détiennent la majeure partie des institutions économiques du monde du jazz (agence de réservation, compagnies d'enregistrement, boîtes de nuit, festivals, magazines, stations radio...). Les Noirs ne possèdent que leur talent. La situation coloniale est donc la suivante : les musiciens noirs travaillent pour enrichir ceux qui possèdent les moyens de production et de promotion.

Par ailleurs, la recrudescence des conflits sociaux aux Etats-Unis et l'accession à la souveraineté des peuples dits sous-développés (les Noirs américains qui se tenaient autrefois pour privilégiés, s'estimèrent tout à coup, nous l'avons vu, les derniers colonisés) mirent fin au rêve d'une intégration sociale esquissée par les « boppers ». Ces derniers parvinrent relativement bien à imposer leur art à l'égal de celui des compositeurs qu'ils aimaient (Ravel, Stravinsky, Bartok). Noirs et Blancs pouvaient s'exprimer à égalité et se côtoyer à l'intérieur d'une même formation musicale. Le be-bop traduisait la rage de vivre de la communauté noire dans un monde débarrassé de l'intolérance.

20. Paraire, Ph., Les noirs américains, généalogie d'une exclusion, Hachette, Pluriel, 1993

«En 1964, Dizzy Gillespie présente sa candidature aux élections présidentielles. Dans son programme, il revendique l'abolition du FBI, la nomination de Miles Davis à la tête de la CIA et propose qu'on rebaptise la «White House» en «Blues House». Bien sûr, le but est avant tout de tourner le système en dérision mais cela reste un exemple d'engagement politique d'un grand nombre de musiciens. Beaucoup jouent d'ailleurs gratuitement dans des concerts de charité. Miles Davis, Dizzy Gillespie et d'autres jouent régulièrement dans des concerts du Parti communiste américain jusqu'à ce qu'il soit dissout par la commission McCarthy au début des années '50.

On ne retrouve pas grand-chose de cet engagement politique des musiciens noirs dans l'histoire du jazz. La plupart des ouvrages qui y sont consacrés ont été rédigés par des journalistes blancs spécialisés en musique pour qui les musiciens génoiaux ne pensent à rien d'autre qu'à la musique. Tous les musiciens de jazz étaient pourtant politisés et certains étaient même très actifs dans la lutte pour l'égalité des droits. Ils étaient d'ailleurs immanquablement beaucoup moins bien rémunérés que leurs collègues blancs qui suivaient leur piste musicale. À l'exception des instruments des musiciens noirs, toute l'industrie du jazz était aux mains des blancs.»²¹

21. Peter De Maegd <http://www.ptb.be/nieuws/artikel/linfluence-du-jazz-sur-la-societe-americaine.html>



Le rap. c'est quoi ?

Le rap est issu des milieux urbains voués au silence. Ville de tous les excès, de tous les paradoxes, symbole de la débâcle du capitalisme sauvage, New York ne pouvait être que la mère nourricière des premières voix qui allaient s'élever contre cette fatalité sociale que représente le ghetto américain. À la fin des années 1970, pour échapper à la prison, le cimetière ou la drogue, les jeunes noirs de Brooklyn et du Bronx préfèrent la résistance artistique à l'action violente en faisant de la rue leur territoire d'expression. Les règlements de compte ne se font plus à l'arme blanche, mais par la danse, le graphisme ou la musique. Cette nouvelle forme d'art fraternel et spontané a pour nom le HIP-HOP et se décompose en trois disciplines : le chant, la danse et la peinture (graphisme mural).

De ces trois modes d'expression, la musique rap va alors apparaître comme le nouveau style de musique noire dans le sillon creusé par la soul et le funk. Le rap est un manifeste distillant des messages politiques sur le quotidien des ghettos urbains. En formulant l'angoisse, le désespoir ou le mal-être, il donne une voix aux proscrits, leur permettant ainsi de revendiquer, de communiquer sous la forme la plus simple et la plus accessible : un microphone, une platine et quelques disques.

Le succès inattendu et planétaire des premiers tubes rap («Rapper's Delight» de Sugar Hill Gang, 1979 et «The Message» de Grand Master Flash, 1982) fait sortir cette musique du ghetto new yorkais.

En France, les jeunes des cités, bien que différents des ghettos américains, se reconnaissent dans cette forme d'expression. D'abord imité, le rap des grands frères américains est assimilé puis digéré pour s'en affranchir et donner naissance à un rap spécifiquement français. Avec le succès, ce médium des classes défavorisées devient paradoxalement une véritable industrie génératrice de bénéfices importants pour les opportunistes du show-business.

Aujourd'hui, il existe un véritable label «Rap français» qui se caractérise par la richesse et la variété de ses auteurs, issus en grande majorité des différentes communautés de la population immigrée. Mais il se distingue aussi par l'originalité et la spécificité de son verbe, de sa verve, de son langage, qui puisent directement dans le vocabulaire des banlieues.

Ces chansons, mélange de «tchatche» hargneuse et de poésie, sont des tranches de vie urbaine, des fables contemporaines récitées sous la forme de chroniques journalistiques qui rendent compte, et mieux que quiconque, d'une réalité sociale au goût amer. Cette prise de parole dérange. La réalité sociale, telle qu'elle est racontée, soulève des problèmes sociaux que les pouvoirs publics n'ont pas intérêt à entendre. Deux solutions s'imposent alors : faire disparaître le rap, et ses acteurs, ou faire parler le rap d'autre chose. Les pouvoirs publics se sont tournés vers la deuxième solution.

«Le rap est un genre musical : il fut associé très tôt – dans les ghettos où il trouva son origine – à une démarche plus générale : autour de lui satellisent des façons de s'habiller et de danser, des attitudes, des lieux de rendez-vous privilégiés et bien sûr les tags, ces graffiti qui couvrent les murs des villes et les rames de métro. C'est ce qu'on appelle la culture hip hop. Sans elle, il n'y a pas de rap : elle le contient, et non l'inverse. Le mot rap vient de l'américain to rap, c'est-à-dire bavarder, raconter n'importe quoi, « jacter ». Certains philologues américains (R.L. Chapman, 1987) lui donnent une origine plus

argotique, et en font l'abréviation probable de rapide ou de repartee.

Le rap song, ou rap, 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'extraits de disques et autres sources sonores. Cette pratique est apparue de manière explicite et désignée, étiquetée en tant que performance de rue, au cours des années 70, à New York.

(...) Le premier enregistrement sur disque, en 1979, a été précédé d'une période de formation que l'on peut faire débiter en 1973. La musique populaire jamaïcaine fut le facteur déclenchant d'un genre qui ne demandait qu'à s'épanouir depuis les années de la militance noir américaine, et qui plonge ses racines dans le trésor musical noir américain. Les débuts du rap dans l'industrie du disque sont ceux des musiques de bals populaires. C'est aux discothèques que le rap doit ses premiers succès. En 1982, il prend un tour nouveau : il se radicalise, et les textes dénoncent sans détour le problème noir américain. En dépit des formes variées prises par le rap au cours des années quatre-vingt, ce curieux mélange de danse et de politique reste le trait distinctif de cet art qui s'épanouit depuis dans un groupe comme Public Enemy.

La généalogie musicale du rap resterait un exercice périlleux si l'on se contentait de rappeler les influences convergentes du reggae, des Last Poets et de la musique soul ou funk. Mode d'expression de toute une partie de la jeunesse noire américaine, le rap plonge ses racines au plus profond de la culture noire. Comme le jazz, le blues, la soul ou le rhythm and blues, le rap fait partie intégrante de l'art noir américain ; comme eux, il est exploité, vendu, parfois corrompu par l'industrie américaine du disque. Comme eux encore, il restera dans l'histoire de la musique et servira au développement d'autres genres, sous d'autres cieux.

L'importance cruciale qu'y tient la parole, tant dans la manière de dire que dans ce qui est dit, a permis de dégager, en passant, quelques thèmes essentiels du rap. Mais cette thématique est-elle en propre celle d'un art populaire noir américain ou bien celle du rap considéré comme un art à vocation universelle ? En d'autres termes, le rap peut-il vivre ailleurs que dans les ghettos noirs américains ?»²²

22. Lapassade, G., Rousselot, P., *Le Rap ou la fureur de dire*, Éd. Loris Tal-mart, Paris, 1998, p. 9-10

fICHE 7



Rap et jazz : messages partagés

Tant le rap que le jazz témoignent de la condition inacceptable d'une «race» par rapport à une autre.

Le jazz est issu de la déculturation du peuple africain, déporté, par l'esclavagisme, du continent africain vers le continent américain. Issu de l'asservissement, de l'humiliation, de la torture, de la négation, il est le témoignage identitaire d'une nation (le peuple africain) dépossédée de tous ses repères.

Le jazz est né dans la rue, il s'est développé dans les bordels de la Nouvelle Orléans, il s'est exporté dans les milieux populaires des grandes villes industrielles américaines (Chicago) et s'est fixé dans la métropole ambiguë et paradoxale qu'est New York. Il revendique son authenticité, son appartenance, sa négritude, non pas comme une entité nationaliste, mais comme une tentative, toujours désespérée, d'être reconnu comme spécifiquement noir.

La culture hip hop, et donc le rap, témoignent de la même dynamique : «nous ne sommes pas vous, vous nous avez confinés dans des ghettos, urbains et intellectuels. Nous voulons dire autre chose de ce que nous sommes. Nous voulons dire ce que nous sommes ! Ecoutez et tant pis pour vous et vos préjugés !» On crache et on vomit sur ce qui ne nous permet pas d'exister et d'être reconnu en tant qu'existant.

Sortons des ghettos, sortons donc de nos classifications, apprenons-nous !

Il convient donc, en définitive, d'ouvrir nos perspectives et de dépasser ces préjugés, stéréotypes et autres catégorisations. La musique, outre un outil d'identité personnelle et de construction sociale est avant tout un mode privilégié d'expression des peuples.

Alors, allons peut-être voir aussi du côté de la musique classique, du tango, de la musique folklorique,...

Qu'a-t-on à perdre ? Que peut-on gagner ?

















Billie Holiday

ILLUSTRATION 1



Textes de rap et de jazz

«Mon aïeul était un roi, il portait de grosses chaînes en or et de grosses bagues avec rubis, personne pour croire que c'est vrai, peut-être parce que j'ai pas les yeux bleus, tu le trouveras pas dans ton livre d'histoire, viens voir petit frère et jette un œil (...), tout ce que tu lis c'est l'esclavage, pas un mot sur la bravoure de l'homme noir, regarde les images et tout ce qu'elles montrent, c'est les gens d'Afrique avec des os dans le nez, c'est pas vrai, c'est un mensonge (...), quand j'étais petit ma maman me racontait des histoires sur les combats du peuple noir pour nous apporter la gloire, moi j'croisais que c'était juste pour m'endormir au lit, mais maintenant je sais que maman me racontait pas des vanes, je sais que l'Afrique est aux Africains et l'histoire c'est le sang de chaque homme et de chaque femme, page 1 page 2 page 3, toujours pas signe de moi, et si je regarde la table des matières, ils écrivent un petit truc sur nous dans les notes en bas de page, la seule chose qu'on a faite, c'est quand on tue quelqu'un, quand on viole quelqu'un, pour le reste c'est comme si on n'existait pas» (traduit de l'anglais)

JUNGLE BROTHERS, Done by the force of nature, WB, 9 26072-4

«En Amérique aujourd'hui, j'ai le regret de dire qu'il y a comme un problème, ça concerne les noirs et les blancs, appelez-moi Mike G, c'est moi, ahh, c'est la société, gonfle de propagande, ah, pourquoi faisons-nous tous ces détours, c'est une zone où on hait la paix, toutes ces conneries doivent cesser, tout ce que je suis c'est un homme noir, dans une grosse et puissante main blanche, frère frère sœur sœur, que tu sois demoiselle ou monsieur, écoute s'il te plaît ceci : noir c'est noir c'est noir, noir c'est noir c'est noir, noir c'est noir c'est noir c'est noir, noir c'est noir c'est noir, regarde en arrière quand en 68 les frères n'avaient pas la partie belle, ils ont combattu pour les droits civiques (..) Dans les rues ou la télé, la ségrégation, c'était la loi, le Vietnam en plein boum, Martin Luther devait hurler, faut partir, partir, partir, à présent la situation a comme changé, mais ce qui se passe vraiment est assez étrange, c'est que l'ennemi est bien déguisé, on sait pas trop où est notre destin, à travers lui on ne peut oublier ceci : noir c'est noir c'est noir ceci : noir c'est noir c'est noir ! On me juge par ma race par ma couleur, ne sais tu pas qu'on a besoin l'un de l'autre, j'ai besoin de toi t'as besoin de moi, et si c'est pas maintenant tu comprendras bientôt très vite, ma peau café au lait n'a pas de sens, et si tu crois que t'es toujours en train de faire un rêve, réveille-toi, réveille-toi, réveille-toi, pour nous c'est pas le moment de se séparer, noir c'est noir et pas bleu ou violet, être noir c'est comme un cercle, le tour, le tour on le fera, je sais pas quand on s'arrêtera, si tu le fais écoute-moi, ton imagination te laissera mort, la réalité c'est ce qui est réel, la réalité c'est que noir c'est noir» (traduit de l'anglais)

JUNGLE BROTHERS, Done by the force of nature, WB, 9
26072-4

«Je vous demande de m'accepter en mes termes, en mes termes. Je vous demande de m'accepter en mes termes parce que j'ai subi et fait l'expérience de certaines choses et je veux qu'on les accepte comme des faits historiques, et tant que les livres d'histoire en Amérique ne les présenteront pas comme faits historiques... Vous en parlez en théorie, mais ce n'est pas une question théorique. Ma vie est une question de de d'... d'existence réelle. Je dois supporter votre nature magnanime. Pourquoi ne vous accorderais-je pas ce que vous m'accordez vous-même. Mais vous ne m'accordez rien, on ne m'accorde rien. La seule chose qui m'est accordée, c'est mon travail, et on ne me l'accorde pas, je le prends, je le fais. Voilà ce qui est essentiel : les musiciens de jazz ont pris la musique occidentale, ils en ont fait ce qu'ils ont bien voulu en faire.» (traduit de l'anglais)

Cecil TAYLOR (1933), *The shape of jazz to come*, avril 1964, TRAFANON Franz

«Oh Lord, don't let them shoot us

Oh Seigneur, ne les laisse pas nous abattre

Oh Lord, don't let them stab us

Oh Seigneur, ne les laisse pas nous poignarder

Oh Lord, don't let them tar and feather us

Oh Seigneur, ne les laisse pas nous rouler dans le goudron et les plumes

Oh Lord, no more svastikas !

Oh Seigneur, plus de croix gammées !

Oh Lord, no more Ku Klux Klan!

Oh Seigneur, plus de Ku Klux Klan !

Name me someone ridiculous

Cite moi quelqu'un de ridicule

Governor Faubus

Le gouverneur Faubus

Why is he sick and ridiculous?

Pourquoi est-il malade et ridicule ?

He won't permit integrated schools

Il s'oppose à l'intégration scolaire

Then he is a fool!

Alors c'est un dingue

Boo! Nazi Fascist supremists

À bas les nazis, les fascistes, ceux qui se croient supérieurs

Boo! Ku Klux Klan

A bas le Ku Klux Klan

Name me a handful that's ridiculous

Cite m'en quelques-uns qui sont ridicules

Faubus, Rockefeller, Eisenhower

Faubus, Rockefeller, Eisenhower

Why they are so sick and ridiculous?

Pourquoi sont-ils à ce point malades et ridicules ?

Two, four, six, eight.

Deux, quatre, six, huit.

They brainwash and teach your hate.

Ils vous lavent le cerveau et vous enseignent la haine.»

Charlie MINGUS, Fable of Fabus, 1960

«Southern trees bear strange fruit

Les arbres du Sud portent un fruit étrange

Blood on the leaves and blood on the root

Du sang sur leurs feuilles et du sang sur leurs racines

Black bodies swinging in the southern breeze

Des corps noirs qui se balancent dans la brise du Sud

Strange fruit hanging from poplar trees

Un fruit étrange suspendu aux peupliers

Pastoral scene of the gallant South

Scène pastorale du vaillant Sud

The bulging eyes and the twisted mouth

Les yeux révoltés et la bouche déformée

Scent of magnolia sweet and fresh

Le parfum des magnolias doux et printaniers

Then the sudden smell of burning flesh

Puis l'odeur soudaine de la chair qui brûle

Here is a fruit for the crows to pluck

Voici un fruit que les corbeaux picorent

For the rain to gather, for the wind to suck

Que la pluie fait pousser, que le vent assèche

For the sun to ripe, to the tree to drop

Que le soleil fait mûrir, que l'arbre fait tomber

Here is a strange and bitter crop !

Voici une bien étrange et amère récolte !»

Chanson composée en 1946 par Abel Meeropol afin de dénoncer les Necktie Party (pendaisons) qui avaient lieu dans le Sud des Etats Unis et auxquels les blancs assistaient endimanchés. Cette chanson fut offerte à Billie Holiday au cours de sa carrière, et rencontra un immense succès lors de sa sortie : «Strange Fruit» (Fruit Etrange)

ILLUSTRATION 2

Citations

de rappeurs et jazzmen

« Mais le problème essentiel, pour nous autres Noirs, est ailleurs. Nous nous battons pour faire admettre notre paternité sur le jazz. Que les autres l'utilisent, nous n'y voyons aucun inconvénient mais qu'au moins on nous reconnaisse le mérite d'avoir fait naître cette musique. Ce n'est malheureusement pas ce qui se passe actuellement dans notre pays. Il faudrait que les grands créateurs du jazz soient reconnus comme tels et respectés pendant qu'ils sont encore en vie. Je veux qu'ils aient des fleurs maintenant et non sur leur tombe comme ce fut le cas pour Lady Day (Billie Holiday) et le Président (Lester Young). Beaucoup d'entre nous ne peuvent plus supporter d'être aussi injustement dédaignés. Charlie Parker en est mort. D'autres sont plus résistants (...)

À peu près toutes les formes d'art que vous trouvez aujourd'hui aux Etats-Unis proviennent en droite ligne de l'Europe. Une seule est spécifiquement américaine, c'est le jazz avec les négro-spirituels. Plus de jazz, et plus d'art américain ! Voilà la vérité. En fait, les américains refusent d'accorder au jazz la place qu'il mérite et cela à cause des problèmes raciaux (...) Mais comme le jazz est la seule arme que nous possédions pour nous défendre, tout en l'acceptant avec réticence, ils essaient de nous la voler, en tirant la couverture à eux. Quand cela devient trop flagrant, nous modifions notre manière de jouer pour les dérouter. C'est un peu pour cette raison qu'est né le jazz moderne ... » (traduit de l'anglais)

Art BLAKEY (1919-1990), batteur, JMag 95, juin 1963, Clouzet/Delorme (B, p. 145)

« C'est incroyable que les Blancs aient décidé de nous maintenir ainsi à l'écart des Africains et de notre patrimoine ancestral. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle vous n'entendez pas dans notre musique notre héritage africain, autant que dans celles d'autres parties du monde : ils nous ont confisqué nos tam-tams. Si vous allez au Brésil, à Bahia par exemple, où il y a une population noire importante, vous remarquerez une forte influence africaine dans la musique locale ; à Cuba aussi, vous retrouverez les traces de l'héritage, ainsi que dans les Antilles. Un jour, au Kenya, j'ai entendu jouer les musiciens du coin et je leur ai dit aussitôt : « Vous jouez le calypso comme aux Antilles, les gars ! » Et un des types m'a répondu en riant : « N'oublie pas qu'on était là avant ». »

Dizzy GILLESPIE (1917-1993), tp/voc/comp/lead, avec Al Fraser, To be or not to bop, B2, p. 269-271

«Il y a un lien entre la musique africaine et la musique de toutes les civilisations à travers le monde, parce que l'Afrique a eu la première civilisation. Et la musique africaine est aussi vieille que l'Afrique. Où que vous alliez, la culture africaine, la musique africaine y ont été. C'est quelque chose qui s'est perdu. Il faut que les gens reconnaissent la musique africaine, son importance. Mais ce lien était là et fut transformé selon les circonstances de différents lieux, temps, personnes. Donc, oui, ce lien est important, il nous faut revenir à l'histoire ancienne, parce que c'est de là que l'on vient...»

Vous voyez, les gens qui nous ont amenés en Amérique n'étaient pas très à l'aise avec notre musique, surtout les tambours. Ils savaient qu'avec les tambours, on pouvait se parler. Pour éviter cette communication, ils avaient strictement interdit les tambours. C'est pourquoi nous avons mis les rythmes que nous ne pouvions pas jouer aux tambours dans le piano, la trompette, le saxophone - les instruments européens avec lesquels nous avons dû faire. La spiritualité africaine ne pouvait être exprimée à travers les vieilles religions, ce n'était pas autorisé. Elle a trouvé un exutoire dans l'Eglise noire d'Amérique. Et c'est arrivé de différentes façons partout où étaient les Africains. Vous trouverez ce même genre de spiritualité là où nous sommes. Quand j'étais gosse, mon père me disait que je devais comprendre l'Afrique pour me comprendre moi-même. Sinon, j'aurais une tête européenne, pas africaine. L'Afrique est le foyer de l'humanité, de nous tous. J'essaie d'utiliser la musique africaine pour nous rassembler, pas nous éloigner. Un bon concert rapproche les gens, non ?»

Randy WESTON (1926), pianiste, Le jazz, Tom Storer à Paris le 8 novembre 1998.

ILLUSTRATION 3



Et tout se retrouve partout ! Un peu de chanson française !

*«Réprimez-moi si vous voulez
À cause de mes cheveux trop longs
À cause de ma gueule arrogante
Au passage des cars de poulets
Donnez-moi des coups de pied dans l' fion
Des coups d' bidule dans les roustons
Puis enfin, traitez-moi de tante
Faites-moi une tête bien rasée
Comme les nazis en l'an quarante*

*Vous n'aurez pas ma fleur
Celle qui me pousse à l'intérieur
Fleur cérébrale et fleur de cœur, ma fleur
Fleur de cœur, ma fleur
Vous êtes les plus forts
Mais tous, vous êtes morts
Et je vous emmerde !*

*Réprimez-moi si vous voulez
Pour avoir essayé d'aimer
Sur les pelouses interdites
Hors des institutions sacrées
Sacré nom de Dieu ! C'est meilleur
Essayez pour voir et puis dites
Divorcez-moi, châtrez-moi l' cœur
Et puis l' reste aussi, quel bonheur
Et mangez-les avec des frites*

*Réprimez-moi si vous voulez
Pour m'être évadé de ces villes
Qui puent, qui font du bruit, qui meurent
D'avoir laissé aux créanciers
La rage de n'être pas payés
D'avoir perdu toute ma bile
Le long des routes qui vont ailleurs
Bordées de cannabis en fleurs
Et puis d'en être revenu*

*Réprimez-moi si vous voulez
Etre différent c'est un crime
Etre noir ou jaune ou pédé
Ne pas respecter votre frime
Avez-vous une fois seulement
Songé que la haine, ça mine
Alors que l'amour, ça détend
Que ça rend jeune et beau tout l' temps ?
Mais bien sûr, c'est un gros péché...*

*Vous n'aurez pas ma fleur
Celle qui me pousse à l'intérieur
Fleur cérébrale et fleur de cœur, ma fleur
Fleur de cœur, ma fleur.»*

François BERANGER, Vous n'aurez pas ma fleur, Participe
Présent, L'Escargot, ESC 364, France, 1978

Bibliographie



Ansart, P., *Idéologie, conflits et pouvoir*, Paris, Presses universitaires de France, 1977, « Chapitre 1 ».

Ansart P., «Pour l'analyse des sensibilités politiques», in *Etudes dédiées à Madeleine Grawitz*, Paris, Dalloz, 1982, p. 142.

Auge, Gillon, Hollier-Larousse, Moreau et Cie, Larousse de la musique, Librairie Larousse, Paris, 1957, tome 2, p. 90.

Braud, Ph., «Du pouvoir en général au pouvoir politique», in Madeleine Grawitz et Jean Leca (dir.), *Traité de science politique, Tome 1 : la science politique, science sociale, l'ordre politique*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, pp. 352-353.

Fischer, G.N., *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, Paris, Dunod, 1987.

Hennion, A., *Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût*, in *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*, O. Donnat, P. Tolila dir., DEP/Ministère de la culture/OFCE-Fondation nationale des sciences politiques Paris, Presses de Sciences Po, 2003, vol. I: p. 287-304.

Jodelet, D., *Représentation sociale : phénomènes, concept et théorie*, in *Psychologie sociale, sous la direction de S. Moscovici*, Paris, PUF, Le psychologue, 1997, p. 365.

Lapassade, G., ROUSSELOT P., *Le Rap ou la fureur de dire*, éd. Loris Talmart, Paris, 1998, p. 9-10.

Leyens, J.-P., Yzerbyt, V., Schadron, G., Stéréotypes et cognition sociale. Liège, Mardaga, 1996.

Levallet, D., Martin, D.-C., L'Amérique de Mingus, Paris, P.O.L. éditeur, coll. Birdland, 1991, pp. 89-96.

Lipiansky, E.-M., « Comment se forme l'identité des groupes », dans L'identité; l'individu, le groupe, la société, coordonné par Jean-Claude Ruano-Borbalan, Éditions Sciences Humaines, 1998, pages 143-144.

Mucchielli, R., Le travail en groupe. Éditions ESF, 1980, 100 pages.

Paraire, Ph., Les noirs américains, généalogie d'une exclusion, Hachette, Pluriel, 1993.



Albalianza

Albalianza est un collectif porté par un trio d'acteurs culturels (un DJ, un ingénieur du son et un photographe, régisseur dans le cinéma)*. Ce collectif rassemble de manière souple une vingtaine de jeunes d'origines socio-culturelles diverses ayant comme point commun leurs goûts musicaux éclectiques et leur désir de les partager lors de soirées ou d'après-midi qui rassemblent des publics tout aussi variés.

Albalianza est un opérateur culturel « alternatif » qui se développe depuis 2009 à Liège dans le terreau d'un quartier de la banlieue liégeoise, Saint Léonard. Il propose des musiques Reggae, Jazz, Soul, Rap, Funk, Break-Beat (musiques dites « noires »), ...

Par ailleurs, depuis 2010, cet opérateur émergent met sur pied un spectacle, « Speakeasy », qui allie rap et jazz, réunissant dans les salles des publics qui, d'habitude, ne se fréquentent pas. Et cela, sans intention ou stratégie.

« Les « speakeasys » étaient ces bars clandestins où se retrouvaient les soiffards et les noceurs, toutes origines sociales confondues, pendant les années de prohibition aux Etats-Unis. C'est dans cet univers sombre et interlope, élégant mais irrévérencieux, que se déroule une rencontre hautement illicite : celle du jazz le plus pur et du rap le plus moderne. Le jazz-band, constitué par d'anciens membres du groupe « Zerka » et conduit par le saxophoniste Clément Dechambre, a dans un premier temps réadapté plusieurs instrumentaux présentés par les rappers. C'est à présent une véritable troupe de 17 artistes, dépassant les formations originales. » (Albalianza)

* Gaëtan LINO, Hugo VANDENDRIESSCHE, Mustapha MEZMIZI,
www.facebook.com/Albalianza

Albalianza peut être regardé avec des lunettes psychosociales ou socio-culturelles.

Ainsi le fonctionnement du trio, l'évolution des rapports entre eux et les membres du collectif, la manière dont les rôles et les fonctions s'élaborent, la manière dont ce collectif trace son contour et ouvre ses portes... illustre un mode particulier d'action propre à l'univers des «mouvements» qui ont deux caractéristiques principales : ne pas être institutionnalisés, reconnus, ni subsidiés, et bâtir - sans nécessairement en faire un objectif prioritaire - un univers de mixité sociale et culturelle : ils décroissent ce que les milieux culturels institutionnalisés rangent dans des cases différentes et sans communication entre-elles.

Les musiques qu'ils valorisent, écoutent et diffusent, sont des musiques qui ont des racines «noires» créées dans deux continents étrangers : l'Afrique et l'Amérique. Elles sont chargées d'une histoire sociale et politique connue des membres porteurs d'Albalianza qui ne se sont pas seulement intéressés à en découvrir les sonorités et les rythmes, mais aussi à en connaître l'histoire ainsi que les implications ou fondements culturels et politiques. Ce collectif éclectique est donc mixte, multi-social, multi-culturel, multi-économique, multi-disciplinaire et véhicule le «métissage» de tout ordre comme une bannière identitaire, voire une valeur fondatrice.

Cette démarche culturelle ouvre plusieurs questions

Est-ce la mixité et le métissage du groupe, porteur d'un projet socio-culturel, qui permet de concevoir des événements et des spectacles qui attirent des publics mixtes et métissés ?

Quelle est la place laissée à la mixité sociale et culturelle dans le monde ? Est-elle aussi réduite que celles des banlieues d'une ville ? A-t-elle là sa place « naturelle » et pourquoi ? Quel est le sort réservé à la culture des immigrés dans notre société ? En somme, quelle est la place accordée aux sonorités et rythmes des musiques et voix des personnes en marge de la culture dominante ? Ainsi, dans les dispositifs sociaux, socio-culturels, éducatifs et psycho-médicaux-sociaux, quelle place donne-t-on à la valeur narrative du rap, à son potentiel de construction d'une parole sociale et d'une construction identitaire ? Quel intérêt manifeste-t-on à sa contribution à l'invention démocratique ? Quelles injustices et souffrances y sont révélées ? Quelles conditions faudrait-il mettre en œuvre pour permettre la reconnaissance sociale plutôt que le mépris ou ce qui revient au même : la négligence et l'indifférence ?

Intentions de ce livret

- ◆ Outiller la réflexion sur la dimension sociale, économique et politique du rap et du jazz
- ◆ Éclairer les notions de préjugés, stéréotypes, catégories, représentations sociales
- ◆ Éclairer les articulations entre ces notions et les goûts culturels
- ◆ Outiller la réflexion sur la dimension politique de la musique et de son mode de production
- ◆ Éclairer les racines communes du rap et du jazz
- ◆ Soutenir la diversité et l'invention culturelles afin de contrer la normalisation culturelle en cours

Publics visés

- ◆ Les travailleurs sociaux, socioculturels, d'éducation permanente
- ◆ Les enseignants
- ◆ Les acteurs «internes» (animateurs, formateurs, coordinateurs, directeurs) des structures des secteurs des Maisons de jeunes, des Centres Culturels, de la Lecture Publique...
- ◆ Les acteurs «nomades» qui travaillent avec ces structures : «intervenants artistiques», «artistes intervenants», «artistes- animateurs»...
- ◆ Les musiciens, les chanteurs, les organisateurs de concert...
- ◆ Les amateurs de musique
- ◆ Toute personne intéressée par cette thématique

«La musique peut être classique, vocale, instrumentale, sacrée, profane, militaire ; elle peut être romantique ou symphonique, de film ou de chambre, populaire, de variété, rock, qui lui-même peut être 'n roll, hard, metal, revival, indie ; elle peut être populaire, folk, country, reggae, world, rap, jazz, ... La liste est loin d'être exhaustive.

La musique est plus qu'une harmonisation de sons et de bruits. Elle est un fait culturel et artistique permettant aux individus d'une collectivité de s'identifier à celle-ci tout en mettant en relief ses repères et ses valeurs. (...) Paradoxalement, cette identification enferme les individus dans toute une série de clivages produisant des stéréotypes et préjugés qui renforcent, d'une part, le sentiment d'estime vis-à-vis d'un style musical (et donc le sentiment d'appartenance à un groupe donné) et par ailleurs le sentiment de rejet par rapport aux autres styles et groupes.(...)

... Et la musique, qui serait sensée rassembler, divise et renforce les divisions.

Notre objectif, avec cet outil, est de tenter de diminuer ces clivages en démontrant, à l'aide de documents concernant le jazz et le rap, notamment, que les fondements idéologiques et philosophiques qui animèrent et animent encore les acteurs de ces styles musicaux puisent leurs racines aux mêmes sources. Découvrir d'autres genres, d'autres styles c'est, d'une part s'enrichir musicalement mais aussi s'ouvrir à d'autres horizons sociaux, politiques, culturels et humains, d'autre part».

Ce livret est un outil d'éducation permanente réalisé avec le soutien du Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

