

# Cultures urbaines : les choses bougent. Danseront-elles ?

CARMELO VIRONE, Bureau d'études SMartBe  
à partir d'un entretien avec  
ALAIN LAPIOUER, directeur de l'association Lézarts Urbains



Lézarts Urbains est une association de travail culturel centrée sur les « cultures urbaines ». On désigne par là des cultures apparues dans les années 1980 au sein des quartiers de relégation en Europe, qui ont été copiées des mêmes mouvements ayant émergé aux États-Unis dix ans plus tôt. C'est un courant assez large, où le hip hop est au centre pour des raisons historiques : le hip hop fut la première forme à se constituer. Plusieurs disciplines se retrouvent dans ce courant : le rap (musique et texte), la danse hip hop (avec différentes formes : break dance, danse debout, danse au sol), les graffitis, les musiques (avec les dj's). Ces différentes disciplines de base se sont développées chez nous à partir des années 1980 jusqu'au milieu des années 1990. Par la suite, elles se sont diversifiées et ont donné lieu à des interpénétrations avec d'autres courants : des mouvements de danse hip hop ont été repris dans la danse contemporaine, le graffiti s'est mélangé avec le Street Art, etc.

Le travail accompli par Lézarts Urbains avec les artistes et les collectifs de ce courant est transdisciplinaire et transversal.

Transversal : il s'agit tout à la fois d'un travail de diffusion artistique, d'aide aux projets, de formation et d'information (documentation et ressources diverses) ainsi que d'un travail socio-éducatif. Les jeunes qui composaient au départ le public de Lézarts Urbains sont devenus aujourd'hui des adultes, dont certains ne sont plus si jeunes que ça ; de nouveaux jeunes les ont rejoints. Certains participants à des ateliers sont devenus à leur tour animateurs. Les cultures urbaines sont désormais l'un des courants de la culture contemporaine.

Transdisciplinaire : les arts urbains couvrent les champs de la danse, de la musique, de l'écriture, des arts plastiques. Si le théâtre à proprement parler n'entre pas dans les missions de Lézarts Urbains, on y travaille des formes scéniques liées à l'interprétation, comme par exemple pour le slam.

A-t-on affaire à des arts émergents ? En termes culturels, l'émergence n'est pas récente. Les pratiques commencent à être bien établies. En termes de structuration professionnelle, en revanche, les arts urbains restent très jeunes. Le champ est traversé

de questionnements typiques des cultures émergentes (comparables à ce qu'a connu le rock antérieurement) mais aussi de questions spécifiques à ce courant-là.

Parlons d'abord des questionnements généraux. Ils sont liés à la problématique de la reconnaissance, à l'ouverture d'espaces et à la mise en place des structururations nécessaires à la maturation d'un courant.

Dans un premier temps, on est face à des besoins d'exister, d'avoir des lieux d'expression (des salles, des festivals...), des moyens techniques et financiers et un encadrement adapté, avec des personnes qui aient les compétences nécessaires pour faire exister ces cultures : par exemple des techniciens qui sachent comment éclairer ou sonoriser correctement un spectacle.

Ainsi, le rock a nécessité l'ouverture d'un nouveau champ de compétences. Les instruments étaient différents de ce qu'on avait connu auparavant. Il fallait apprendre à gérer une scène. Il a fallu des années pour qu'on arrive à formuler clairement nos exigences sur le plan technique et pour que ces exigences nouvelles soient répercutées jusque dans les écoles de techniciens. Des années pour que nous, musiciens, ayons en face de nous des équipes techniques capables de faire une balance son correcte. Un sonorisateur qui avait appris à travailler sur de la musique classique ou du jazz n'avait pas toutes les compétences requises pour sonoriser un concert de rock.

Il a aussi fallu beaucoup de temps pour que se créent un encadrement et des structures adaptées en matière de diffusion artistique et de gestion. Les producteurs, les agents, les organisateurs de concerts fiables : tous ces intermédiaires sont apparus progressivement à partir des années 1970. Précédemment, c'étaient encore les anciens cadres qui occupaient le terrain, avec parfois beaucoup de maladroites, notamment des impresarios qui continuaient à travailler à l'ancienne.

Il y a une petite dizaine d'années, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, donc, on s'est retrouvé confronté au même genre de questions pour le hip hop et les cultures urbaines. Il s'agissait de pouvoir disposer d'un cadre technique, puis d'un cadre de diffusion artistique, puis d'un cadre de gestion, commerciale ou non : comment se professionnaliser, en un mot ? D'autres questions plus spécifiques sont apparues, questions liées à l'héritage socioculturel des milieux dans lesquels ces cultures ont émergé.

Au plan technique, on était en retard d'une guerre. La profession des sonorisateurs avait été formée pour le rock et ne comprenait pas les besoins du rap. Dans le rap, ce qui compte, c'est de faire sortir les voix. Dans le rock, la voix se fond davantage avec les instruments. Le rap c'est du texte ; on doit entendre et comprendre ce que le rappeur dit. En même temps, on a besoin de puissance sonore pour l'accompagnement musical. Il n'est pas évident d'arriver en même temps à faire ressortir la voix et à donner une puissance sonore suffisante. Actuellement, dans toute la Belgique, les gens capables de sonoriser convenablement un concert de rap se comptent sur les doigts d'une main.

Mais au fond, la difficulté de trouver des cadres compétents pour le hip hop repose moins sur des questions techniques que politiques. Pendant de longues années, cette pratique artistique a été rejetée et méprisée par la classe culturelle, y compris par les techniciens. Ce rejet selon moi était lié aussi en grande partie à l'origine sociale du hip hop, qui s'est développé dans des milieux populaires, issus de l'immigration et fortement stigmatisés. On refusait de considérer qu'on avait affaire à une esthétique particulière. Le rap ou la danse hip hop étaient considérés comme des sous-produits, qui n'étaient pas dignes d'intérêt.

Une partie du travail de Lézarts Urbains consiste donc à essayer de faire en sorte qu'il y ait ces ingénieurs du son et des cadres adaptés aux besoins des artistes avec lesquels nous travaillons. Un travail de médiation culturelle a été et est encore nécessaire.

Des questions de base se posent à tout jeune artiste : comment devenir artiste, comment faire reconnaître son travail, comment s'entourer de gens compétents ? D'autres sont spécifiquement liées à ce courant-là.

Une première difficulté est à épingler au niveau de la diffusion artistique, parce que le public majoritaire des cultures urbaines a peu de moyens financiers. En outre, il n'a pas l'habitude du geste culturel : aller au concert, au spectacle, dans un festival ne va pas de soi. On constate dès lors une inversion de proportion étonnante entre l'importance potentielle de ce public et la réalité des événements effectivement mis sur pied. Il y a par exemple peu de concerts de rap, alors que c'est une des formes majoritairement écoutées par une foule de gens.

Une deuxième difficulté, énorme, est de réussir à disposer de compétences suffisantes dans les métiers connexes (production, gestion, organisation ou encore communication, qui est un nœud stratégique essentiel). Là encore l'origine sociale des acteurs entrave souvent le travail, parce qu'ils n'ont pas appris à se structurer, à s'organiser, à avoir de la constance, de la rigueur... autant de qualités nécessaires dans le métier. Acquérir une maîtrise de ce type lorsqu'on provient de milieux pauvres, en proie à des difficultés sociales, est beaucoup plus lent, plus laborieux que dans des milieux où c'est une espèce d'évidence.

Là encore, Lézarts Urbains joue un rôle de médiateur, de facilitateur culturel. Mais on s'arrache les cheveux, aujourd'hui, parce qu'on a mis au point une série de dispositifs de formations et d'aides aux projets artistiques, mais on ne trouve pas de diffuseurs, pas d'agents, pas d'organiseurs d'événements ni de responsables de communication efficaces. Il ne suffit pas de développer le versant artistique, en travaillant à l'élaboration de musiques plus riches ou à une meilleure occupation de la scène. Il faut aussi des métiers connexes, qui manquent cruellement.

On a pu observer de très près la manière dont certains ont essayé de s'atteler à ces différents métiers et les difficultés qu'ils ont rencontrées. Les trois-quarts d'entre eux se sont plantés. Ils ont baissé les bras, ils ont craqué ou fait faillite. Ce sont généralement des gens qui ont été artistes eux-mêmes, qui parfois ont continué de l'être. Ils se sont plutôt axés à un moment donné sur des métiers connexes, sans réussir.

Le problème, c'est que ces prétendants à la fonction d'agent ou d'organisateur ne disposaient pas de fonds de réserve, ce minimum de capital qui permet de démarrer dans ce type de métier et de voir venir. Difficile d'emprunter autour de soi quand ni la famille ni les amis n'ont d'argent. Quant aux banques, ce n'est même pas la peine d'en parler : elles ne prêtent pas pour ce genre de métier. Il est arrivé à Lézarts Urbains d'avancer des fonds à certains, des sommes relativement modestes, par exemple 3000 euros en attendant que la personne reçoive une aide publique. Des aides pour les agents ou pour les labels existent, en effet. Mais même pour recevoir une subvention, il faut d'abord avoir fait ses preuves pendant quelques années. On doit exister avant d'avoir les moyens de le faire.

Dernier point crucial : la communication, qui est l'arme principale du travail de diffuseur. La *com*, c'est d'abord un carnet d'adresses, mais les gens qui proviennent de milieux de misère ne disposent pas de ce genre de carnets. Ils n'ont pas d'emblée un solide réseau de relations qui leur donnent accès aux bonnes personnes relais.

Prenons le cas de la danse. Il n'existe pas en Belgique de compagnie de danse hip hop ou urbaine. On a fait le travail de maturation artistique, les danseurs ont pris conscience de la nécessité de mettre sur pied un cadre technique adapté, mais le reste n'a pas suivi. Le milieu ne s'est pas encore montré capable de se structurer convenablement, il n'a pas les contacts et l'accès aux codes implicites nécessaires pour entrer dans le circuit artistique.

En outre, on rencontre un terrible manque d'ouverture de la part des opérateurs culturels institués, qui n'achètent pas de spectacle de danse urbaine. Or, nous sommes persuadés qu'il y a un public familial qui permettrait de remplir les salles. On en a fait la preuve en mars 2011, à Bruxelles, à l'occasion de notre festival annuel de danse urbaine, qui s'est déroulé cette fois à Bozar. Il y avait énormément de monde pour voir les spectacles présentés à l'intérieur du Palais des Beaux-Arts et dans la galerie commerciale voisine. Mais si personne ne se montre prêt à acheter les spectacles, personne ne prendra le risque de passer beaucoup de temps à essayer de les vendre.

Un travail de fond a été entrepris avec une série d'interlocuteurs qui croient aux perspectives de développement. On essaie de convaincre les opérateurs de changer leurs habitudes. On incite les artistes à faire ce qu'il faut pour convaincre. Il faut que les spectacles qu'ils proposent soient de niveau suffisant pour qu'on ne puisse pas les refuser sur des critères de qualité. Des choses bougent, même si ça reste laborieux.

La situation en France est très différente, à tous points de vue. Un chemin exemplaire a été accompli, avec parfois des réussites phénoménales dans certains domaines, en particulier la danse. Au sein de Lézarts Urbains, le modèle français a largement stimulé nos désirs et nos ambitions.

La différence entre les deux pays est manifeste tant au plan commercial qu'au plan de l'institution culturelle. Pour les musiciens comme pour d'autres disciplines, il y a dans l'Hexagone un vrai marché. Les artistes circulent, ils peuvent faire une saison en tournant dans un grand nombre de villes, et gagner leur vie de cette manière. En

outre, les disques se vendent, une vraie économie s'est constituée. Pour un musicien belge, aller en France, ce n'est pas gagné. Le marché est relativement protectionniste, et probablement plus pour les cultures urbaines que dans d'autres domaines. Nous disons entre nous : « Quand on vient des milieux populaires, on a encore plus faim. » Le milieu en arrive donc à être plus protectionniste. En France, les banlieues cristallisent des tensions sociales beaucoup plus fortes qu'en Belgique. On y accepte moins facilement les artistes étrangers (je ne parle pas des artistes américains).

Du côté de l'institution culturelle, les choses sont aussi plus avancées en France. On y trouve une tradition de conscience culturelle d'une tout autre nature qu'en Belgique francophone. Il y a traditionnellement plus d'argent dévolu à la culture, quel que soit le courant culturel concerné. C'est un enjeu de prestige. Au-delà de ça, les responsables culturels ont très vite compris que s'ouvrir aux cultures urbaines, c'était poser un acte politique qui correspond à une sorte de nécessité.

Jack Lang, ministre de la Culture sous la présidence de François Mitterrand, a été le premier à ouvrir une grande exposition de graffitis au Louvre. Il a aussi débloqué les premiers budgets. Cette politique a été très positive. Que, par la suite, on ait cherché à instrumentaliser les artistes, en croyant qu'il suffisait de montrer du hip hop sur des scènes nationales pour éviter les incendies de voitures, c'est une autre question... Ce qui est certain, c'est que très rapidement, les responsables culturels se sont rendu compte qu'ils ne pouvaient pas ne pas s'ouvrir à ces créations, que les cultures urbaines, c'était porteur.

En 1992 déjà, MC Solaar a remporté une Victoire de la Musique comme un des artistes de l'année. À Bruxelles, on en était encore au temps où le Botanique, Centre culturel de la Communauté française de Belgique, ne voulait pas qu'on organise un concert chez eux.

Pour ce qui est des danses urbaines, il y a aujourd'hui en France un diplôme d'État qui consacre le statut de professeur de danse hip hop, comme il en existait déjà précédemment pour l'enseignement de la danse jazz ou de la danse classique. Il y a aussi deux centres chorégraphiques importants qui leur sont consacrés : un à La Rochelle<sup>1</sup>, l'autre à Bron, dans la banlieue lyonnaise et Créteil est en discussion. Avec des moyens pour produire, pour diffuser, pour assurer des formations, dans des lieux très bien équipés. On atteint dès lors un niveau de professionnalisme qui complique encore les choses pour les artistes belges qui veulent franchir la frontière. Ils sont rarement en mesure d'atteindre le niveau d'exigence attendu. Le manque de moyens a aussi une incidence sur la qualité.

---

<sup>1</sup> <http://www.ccnlarochelle.com>

