

supplément
au cahier

n°19

Grand Lyon Prospective

Millénaire trois

**Quelle reconnaissance
du hip-hop et des cultures
émergentes ?**

Sommaire

Danse-ville-danse Rencontres artistiques et confrontation des publics <i>Par Virginie Milliot-Belmadani</i>	p 3
La jeunesse française est créative, elle a un droit à la parole <i>Entretien avec Jean-Pierre Thorn</i>	p 5
Vers une "intégration pluraliste" <i>Par Virginie Milliot-Belmadani</i>	p 9
Les enjeux de la reconnaissance du hip-hop par les institutions culturelles : le cas de l'agglomération lyonnaise <i>Par Cédric Polère</i>	p 13
Cultures émergentes et émergence d'une nouvelle catégorie d'intervention publique <i>Par Pierre-Alain Four</i>	p 19

Danse-Ville-Danse

Rencontres artistiques et confrontation des publics

Par Virginie Milliot-Belmadani

La break danse s'est développée depuis le début des années 1980 dans les banlieues populaires de l'agglomération lyonnaise. Elle a été réinventée par des jeunes qui se sont d'abord identifiés à ce que le mouvement Hip Hop représentait. Ils ont progressivement pris place dans l'espace public de leur quartier, puis du centre ville, pour se défier et s'entraîner à dessiner sur le béton armé, des mouvements circulaires et saccadés, avec l'énergie toute particulière de ceux qui s'engouffrent dans une brèche de possibles. Depuis le Hip Hop français à fait son chemin... Dans les espaces temps de ce mouvement, la break danse s'est développée selon sa propre dynamique. C'est une danse individuelle ou duale qui se déploie au centre d'un espace circulaire constitué par un public participant. Sous les regards du cercle, les danseurs s'évertuent à réaliser un ensemble de figures codées - la toupie, la couronne, etc.- selon une logique de performance, ou dansent face à face, selon la logique du défi. Chacun doit s'approprier ces figures référentes et réaliser à partir de ce langage commun, une performance originale. C'est un langage artistique en perpétuelle évolution, qui se transmet et s'enrichit, de la pratique à la pratique, de répétitions en créations, d'improvisations en innovations... Le passage "de la rue à la scène" ne s'est pas réalisé sans transformations. Mais la dynamique créative propre à ce mouvement reste particulièrement vive. Des événements comme

"danse, ville, danse", montrent la diversité foisonnante des réinventions, croisements et métissages qui se sont effectués en France à partir de ce premier langage. Ils font se rencontrer des artistes issus de ce mouvement qui, comme Aktuel Force, cultivent et revendiquent l'authenticité et l'intégrité de leur danse, d'autres qui, comme Zoro, inventent un langage à la croisée de la break danse et du Buto japonais - ou de la danse africaine, la capoeira, ou la danse contemporaine - et d'autres enfin, comme la compagnie parisienne Quintessence, qui inventent un langage hybride, entre danse et image virtuelle, Hip Hop, danse classique et danse contemporaine... Ces innovations sont différemment évaluées par les différents publics concernés. Lors de ces "danse, ville, danse", deux mondes, avec chacun leurs critères d'évaluation, leurs conventions artistiques et leurs manières d'apprécier, se trouvent rassemblés... et la confrontation de ces publics nous rappelle ce lien analysé par Pierre Bourdieu entre les "règles de l'art" et "l'art de vivre"...

"Danse, ville, danse" 1997

De jeunes amateurs de Hip Hop sont venus de toute la France pour assister à ces rencontres. La Maison de la Danse a joué chaque soir à guichet fermé. Les abonnés se sont retrouvés à côté d'un public inaccoutumé aux règles des théâtres. Dans le monde du Hip Hop il n'existe pas de séparation entre scène et spectateurs. Le public s'enroule autour des danseurs et participe

activement à la réalisation des performances. Cette forme renvoie à une autre manière d'être ensemble, de faire-société et à une autre définition de l'individualité. Le public traditionnel de la Maison de la danse habitué à cette séparation historique, distinguant spectateurs passifs et silencieux et acteurs, a été un peu déboussolé par l'ambiance qui a régné ces soirs-là. Les jeunes réagissaient et manifestaient bruyamment leurs appréciations. Certains s'époumonaient à essayer de les ramener au calme. Mais face à la vitalité du jeune public, ils ont fini par céder ou par accepter que la Maison de la danse soit pour un soir investie de l'énergie du mouvement qu'elle mettait en scène. Deux manières de concevoir le spectacle et le rôle du public s'affrontaient : l'appréciation silencieuse, polie et policée du public traditionnel, et celle agitée et mouvementée des jeunes qui étaient en nombre. Ils reconstituaient à leur manière, dans ces lieux où scène et salle se font face, la dynamique du cercle, en se réappropriant un rôle de public participant. Ils applaudissaient et soutenaient les danseurs qu'ils connaissaient, où dans lesquels ils se reconnaissaient, et sifflaient ou vannaient les réalisations qu'ils considéraient comme étant déplacées dans ce "festival" de leur propre culture... Les réactions suscitées par le spectacle de la compagnie parisienne Quintessence illustrent ces différentes logiques d'appréciation et d'évaluation. Une scène présentait deux danseuses. La première, ronde, peti-

te et africaine, est entré en scène en faisant rouler ses hanches... elle a été accueillie par les acclamations du public. La seconde, mince, grande et blanche, est entrée sur ses pointes, raide comme un i... les jeunes se sont mis à siffler. Un rappeur lyonnais hurle dans la salle "C'est bon Sophie, on vous rappellera"... Eclats de rire des uns, "Chut !" agacés des autres. Une autre scène présentait un danseur occidental, rasé, qui virevoltait entre plusieurs danseuses. Au coeur du silence attentif, quasi religieux du public traditionnel, une voix s'élève au coeur des tribunes : "Ho, Monsieur propre, tu sais pas que la polygamie s'est interdit ?"... Les jeunes font leur propre spectacle. Avec humour et véhémence, ils rappellent leurs propres conventions. Ainsi, si le public des habitués de la Maison de la Danse, apprécie et applaudit une "écriture" chorégraphique, les jeunes saluent et acclament les performances. A la fin de chaque spectacle, ils envahissent progressivement la scène, pour reconstituer le cercle des défis, qui est souvent évacué par cette mise en spectacle de la break dance. Les jeunes breakers sont impatients d'affronter ces danseurs reconnus, de se montrer, de

se défier, mais aussi de regarder d'un peu plus près, et d'apprendre les nouvelles variantes des figures référentes de la Break Dance. La scène déborde bientôt de danseurs, et le "free-style" s'emballe, le niveau monte. De parfaits inconnus réalisent bientôt des performances supérieures à celles des danseurs reconnus... Le "staff" de la Maison de la Danse, désireux de ne pas se laisser déborder, baisse doucement les lumières. Les breakers quittent la scène, mais le cercle se reconstitue dans le hall de la Maison de la Danse. Ils conti-

nent à danser, à se défier, sur le sol froid et dur de l'entrée de ce temple de la culture, comme pour se réapproprier l'événement. Pour stopper cette effusion créative, il faudra encore une fois éteindre les lumières. Les breakers sont tranquillement poussés au-dehors, mais les défis continuent. La break dance retourne là où elle a commencé, dans la rue, sur le trottoir de la Maison de la Danse...

"Danse-ville- danse 2001"

Les prochaines rencontres "danse, ville, danse" se dérouleront en 2001 entre quatre villes de la Région. Les partenaires impliqués dans ce projet -qui reste impulsé par la D.R.A.C. et le F.A.S. et coordonné par I.S.M.- sont l'espace Malraux et la compagnie Alexandra N'Posse à Chambéry, l'heure bleue de Saint Martin d'Hères, la compagnie ACA et le Cargo à Grenoble, le centre culturel Léonard de Vinci de Feyzin, le centre culturel Théo Argence de Saint-Priest, la compagnie Zoro and Co à Lyon, la Comédie de Valence, et le train bleu de Porte-les-Valence, à Valence... Du 15 avril au 15 juin 2001, chaque ville organisera, à des dates différentes, des rencontres de "danses urbaines", des spectacles de groupes confirmés et de compagnies professionnelles et des master classes... Ces rencontres se termineront par un bouquet final à la Maison de la Danse.

La jeunesse française est créative, elle a un droit à la parole

Entretien avec Jean-Pierre Thorn

Propos recueillis par Cédric Polère

Jean-Pierre Thorn est un réalisateur engagé qui réalisa ses deux premiers longs métrages en prenant pour thème les contradictions qui peuvent exister entre la réalité du mouvement syndical et les idéaux généreux qui l'animaient à l'origine. Il appartient lui-même à une génération qui, après mai 1968, décida de vivre la condition de groupes dominés, et il travaillera effectivement dix ans à l'usine. Il découvri- ra à compter de 1992 le mouvement hip-hop, mouvement qui manifeste une forme originale d'engage- ment, et cette rencontre donnera naissance à un premier film, « Génération hip-hop », tourné dans l'ag- glomération lyonnaise (1995, 52 mn, diffusé à plusieurs reprises sur France 3), puis à la commande d'un deuxième film par Arte, réalisé à partir des Rencontres de la Villette, « Faire kiffer les anges » (1997, 90 mn, diffusé sur Arte, et dans plus de 200 villes françaises avec un accompagnement de l'auteur et des danseurs).

Puis-je savoir ce qui vous a amené à réaliser "Génération hip-hop", puis "Faire kiffer les anges", et enfin à concevoir l'idée d'une comédie musicale hip-hop ?

J'ai découvert le hip-hop à Villefranche-sur-Saône en 1992. C'est une culture issue de zones sinistrées économiquement où j'ai découvert une vitalité, une jeunesse formidable, qui est en fait la jeunesse de demain. Elle a la particularité d'être ouverte sur le monde entier, elle veut sortir de son ghetto. Ce qui m'a fasciné c'est sa volonté de sortir des cadres établis, de se recréer des racines. Ces jeunes sont liés à la transplantation en France de cultures du monde entier, d'Afrique, des Antilles, du Maghreb. Ils sont en dysfonctionnement pour des tas de raisons par rapport à l'école et en même temps ils sont très créateurs et porteurs de valeurs, d'une volonté d'être reconnus dans la société française. Je trouve qu'il y a une modernité dans cette façon d'envisager l'art, de revenir à des valeurs essentielles, comme la terre (danse au sol), de redonner à la danse sa fonction de lien social; la danse est un

mouvement qui relie le specta- teur à l'acteur et l'appelle à monter sur scène, à se joindre au cercle. J'ai trouvé aussi ce rap- port à la récupération des objets de la ville, je pense au graf, à cette façon de se réapproprier cette accumulation de signes visibles, qui finalement tue notre regard. Ils m'ont redonné la joie de vivre dans ce pays. Ce sont des gens qui m'apportent énormément.

Comment avez-vous procédé pour réaliser votre premier film sur l'agglomération lyonnaise ?

Mon premier film sur le hip-hop, je l'ai fait uniquement sur la région lyonnaise. C'est grâce à Danse-Ville-Danse, à l'action de la Maison de la Danse de Lyon et à l'ouverture de personnes comme Michelle Luquet ou Guy Darmet vers le hip-hop, mais également des structures comme Inter Service Migrants (Gilberte Hugouvieux) qu'on a pu attirer l'attention sur cette émergence artistique. J'ai commencé à tourner en 1993. J'ai eu une aide européenne. Curieusement, j'ai fait le tour des chaînes de télévi- sion, et aucune n'a voulu investir,

personne ne voulait voir la dimension artistique de ce mou- vement. Arte n'a pas pu trouver de créneau. Si j'ai pu monter le film, c'est grâce à l'engagement du responsable des programmes de France 3 Lyon, Bernard Villeneuve, c'est peut être parce qu'il existe encore ces canaux de liberté que sont les chaînes régionales, moins focalisée sur l'Audimat que les chaînes pari- siennes. En raison des aléas de la production, j'ai eu du temps de connaître tous les groupes de la région. Il y avait des gens recon- nus par le public hip-hop, par exemple les B-Boys Breakers, qui donnaient une grande sincérité et originalité à leurs créations, qui étaient très mal reconnus par les milieux culturels. Ils ont très peu tourné et ont disparu de la scène. Ma démarche était de casser les discours de groupes, je voulais faire les portraits individualisés des personnages qui m'ont pro- fondément impressionné, tel Kader Attou, Samir Hachichi, Fred Bendongué, Zoro Henchiri, Yves Milome.

Vous vivez maintenant à Paris. Voyez-vous une différence entre la scène lyonnaise et la scène parisienne ?

A Paris, le mouvement se vit beaucoup plus comme une forteresse en dehors de tous les circuits culturels, à part le Théâtre Contemporain de la Danse qui prête des salles à certains groupes, à part Suresnes qui a invité des artistes américains pour tenter de relier le mouvement américain au mouvement parisien. Mais au quotidien, en ce qui concerne les créations ou les subventions, il n'y a pas eu ce qui s'est passé sur la région lyonnaise, où il y a eu assez vite, c'est-à-dire en 92-93, des commandes, des liens, des stages. Il y a eu sur la région lyonnaise des échanges, non pas pour que les artistes perdent leur spécificité, mais pour qu'ils acquièrent des éléments qu'ils ne possédaient pas, comme l'utilisation de l'espace, l'écriture scénographique, la construction d'un propos (Käfig sur la cage, Accro'rap sur la frontière, sur la guerre, etc.). A Paris on est plus dans le style, c'est-à-dire dans le travail individuel du danseur, avec un repli sur soi, une peur de perdre son identité. Lors des « free-style », des affrontements entre les Parisiens et les Lyonnais, on s'aperçoit qu'il y a une différence dans l'écriture de la danse, dans les pas, dans la manière d'aborder la danse. Les Parisiens disent souvent aux Lyonnais, « ne perdez pas votre identité, restez bien dans le hip-hop, faites gaffe à ne pas devenir trop contemporains ». C'est un débat riche, nécessaire, et à mon avis moteur. Effectivement, est-ce qu'en montant sur scène je ne perds pas mon âme ?

Il y a un enjeu de société énorme à ce que ces artistes, du tag, du graf, de la danse, soient valorisés. La jeunesse française est créative, elle a un droit de parole. Avoir une possibilité d'ouverture vous transforme intellectuellement et culturellement. La biennale de la Danse à Lyon a une influence énorme, c'est 2000 artistes qui vont venir défiler, cela veut dire que vous pouvez agir sur la société, que vous ne criez pas dans le désert. Il n'y a donc plus à Lyon, contrairement à Paris, la violence comme seule solution pour être entendu : ça je l'ai entendu et vécu en de nombreux moments. Il y a par conséquent urgence à faire une place, à écouter ces artistes. Tous les courants de la société doivent pouvoir s'exprimer librement dans les lieux culturels, dans les opéras. Il n'y a pas qu'une culture blanche, issue d'une histoire elle-même attachée au fonctionnement de la bourgeoisie et des élites qui a un droit d'existence en France. Il faut que la démocratie puisse être une réalité dans la société française. A partir du moment où les artistes présentent de véritables œuvres, on doit les respecter, les programmer, leur donner de l'argent pour leurs créations. Ce combat là est loin d'être gagné, surtout dans la région parisienne.

N'y-t-il pas des contradictions, des incompatibilités, liées au fait que des institutions donnent au hip-hop une fonction d'intégration sociale, alors qu'à l'origine sa fonction est d'exprimer une vision du monde, de produire un sens du monde ?

Le hip-hop est né ailleurs que dans les institutions culturelles, il est né dans la rue, il est porteur d'autres valeurs. Toutes les compagnies avec lesquelles je travaille se battent encore après quinze ans d'existence pour avoir des salles régulières pour travailler; c'est véritablement hallucinant. De la même façon, l'Islam est pratiqué dans des hangars à vélo. Cela témoigne d'un mépris de l'autre, du refus d'accepter l'autre à part entière, l'autre comme pouvant nous apporter quelque chose. Sur le terrain culturel, il y a énormément à faire. La lutte contre l'exclusion dans le domaine culturel est une lutte prioritaire, car en reconnaissant l'autre culturellement, on le reconnaît comme un égal de soi et on peut ensuite dialoguer avec lui, on peut bâtir des plans économiques. Autour du hip-hop, il y a un enjeu de société, c'est pour ça que je suis là.



Tout mouvement artistique exprime la nécessité de pousser un cri, de transformer les choses. Ce mouvement est ensuite récupéré par le système dominant. Je suis assez lucide pour reconnaître que beaucoup de gens dans le hip-hop perdent un petit peu de leur âme en étant reconnus. Au début, le hip-hop c'est Afrika Bambaataa, les Last Poets, c'est Public Enemy, autrement dit une énergie à lutter contre la domination d'une minorité blanche qui s' imagine être au centre du monde et oublie que notre monde est partagé en cultures, en valeurs différentes. Comme le dit un danseur à la fin de mon film, « le problème c'est de rester rebelle », c'est d'être là où on attend le hip-hop, c'est de ne pas se contenter d'être les bons petits jeunes à casquette qu'on invite de temps en temps à la Maison de la Danse pour les oublier ensuite. Le hip-hop doit garder son pouvoir de provocation, et si ma contribution peut être de continuer avec ceux qui se placent dans ce mouvement comme Farid Berki, comme Kader Attou, comme Noredin Berlani à Lyon, cela suffit. Mais toute vague est remplacé par une suivante qui l'empêche de trop s'établir. A ce propos, la génération des plus jeunes, ce qu'on appelle la nouvelle école, a souvent appris le hip-hop par le biais de cours dans les MJC, et elle

n'est pas dans le même combat pour s'imposer. Ces jeunes ne voient du hip-hop que son aspect technique, et moins un message éthique, philosophique, politique, lié à une rage contre la société qui peut être transformée en énergie positive. C'est la raison pour laquelle les anciens tiennent à raconter l'histoire du hip-hop.

J'ai été surpris en regardant Génération hip-hop, de constater à quel point les danseurs valorisent le hip-hop, à quel point ils en tirent un sentiment de fierté et de dignité.

Pour moi, la priorité à combattre quand il est question des cultures populaires, c'est la dévalorisation. Comment un être humain peut-il construire sa place dans la société s'il doute de lui dès l'enfance, si le fils d'ouvrier par exemple a honte de son père.

Il ne peut construire une citoyenneté. Le hip-hop est une culture de pauvre, et elle doit le rester, mais une culture de pauvre cela a de la force, cela a de l'énergie, c'est pertinent et percutant, cela dérange car la dénonciation des injustices ne fait pas toujours plaisir. En même temps cela est dit avec un humour fou, le hip-hop est une culture de fête, de rire, ce qui fait que les jeunes de toutes classes sociales se sentent concernés.

Vers une "intégration pluraliste"

Par Virginie Milliot-Belmadani

Les enjeux de la politique d'action culturelle qui s'est affirmée, au croisement de la crise du travail social et de la dite « crise urbaine », depuis le début des années 1990 dans les banlieues populaires, sont divers et complexes. Terrain d'expérimentation d'une "politique de reconnaissance" à la Française, tentative politique de redéfinition du rôle de l'art et de ses mondes subventionnés, outil de renouvellement du public des théâtres, espace de résistances sémantiques où des habitants de ces quartiers tentent de se réapproprier une parole et une définition, outil permettant de faire face à la redéfinition du travail social... l'action culturelle délimite un secteur interstitiel entre différents mondes qui ont chacun leurs intérêts. L'enjeu qui nous retiendra ici, est le premier énoncé. L'objectif de la politique qui se développe depuis quelques années autour des dites "cultures urbaines" était de dégager sur le terrain artistique, une scène de reconnaissance positive de la jeunesse socialement définie comme étant "d'origine immigrée" des banlieues populaires. Il s'agissait de valoriser les formes culturelles issues de ces espaces de diversité, afin de construire des référents positifs et d'accroître le sentiment d'appartenance de ces populations. Cette politique -qui a été inaugurée de manière expérimentale dans la Région Rhône-Alpes autour des pratiques artistiques du Hip Hop- reconnaît ainsi de manière implicite les limites du modèle d'intégration républicain -qui dans sa version "intégriste laïque" exige

des enfants d'immigrés qu'ils s'intègrent à une culture commune ne leur faisant aucune place- en s'efforçant de corriger sur cet espace symbolique les effets de la discrimination. Elle peut en cela être considérée comme une expérimentation pluraliste. "Plutôt que d'opposer égalité, cohésion sociale et reconnaissance de la diversité, la voie pluraliste cherche à concilier ces objectifs en abordant la prise en compte de la diversité comme une stratégie d'actualisation de l'équité et un atout en faveur du développement chez les groupes marginalisés d'un sentiment d'appartenance à un espace commun."

Un travail de décroisement

Les acteurs de cette politique ont travaillé en réseau pour jeter des passerelles entre différents mondes -professionnels et institutionnels- qui n'avaient pas l'habitude de collaborer : le monde du travail social et le celui de la culture, les associations locales et les institutions culturelles, les mondes de la banlieue et les mondes de l'art contemporain, etc. Et force est aujourd'hui de constater les effets constructifs de cette politique en terme de décroisement social, mais aussi institutionnel. Au niveau local tout d'abord. Elle a donné une nouvelle légitimité aux projets de développement culturel habitant, a dégagé de nouvelles possibilités de financement. Ce qui a contribué à redessiner les rapports de forces locaux. En

pointant, du dehors, l'intérêt de ce secteur d'activités, cette politique a permis que s'opèrent des conversions de regard. Un peu partout dans la Région lyonnaise, des projets qui avaient tout d'abord été développés par le monde associatif et le travail social -en réseau avec les acteurs de la politique de la ville- ont progressivement été, soit soutenus, soit réintégré au sein des missions d'action culturelle des Municipalités. Cette politique a ainsi déclenché un processus de changement au niveau local. A un niveau plus global ensuite. Pour dégager une scène de reconnaissance à ces dites cultures urbaines, les acteurs de cette politique ont dû faire face à des résistances tenaces. Bien souvent, il a fallu commencer par déminer cet imaginaire de la banlieue et tout ce qu'il charriait de peur, de scepticisme a priori et de mépris. La collaboration autour de ces projets de différents acteurs institutionnels et professionnels a permis de constituer des relais de compétences et de légitimité. Des passerelles ont ainsi pu être jetées des salles des associations et des M.J.C. où les jeunes breakeurs s'entraînaient, jusqu'à la scène de la Maison de la Danse ; du terrain vague transformé par les graffeurs en galeries de plein air, jusqu'à la biennale du Musée d'Art Contemporain. Ce travail d'accessibilité et de mise en réseau a permis de dégager un nouvel espace de possibles, qui a eu une portée symbolique indéniable. Cette ouverture de la culture à la pluralité donne à voir une autre manière de vivre-ensemble, de conjuguer unité et diversité...

Une reconnaissance paradoxale...

Cette politique a ainsi dégagé un espace de reconnaissance, mais selon une logique éminemment paradoxale. C'est que je me propose à présent de démontrer, non pas pour diminuer l'impact symbolique de cette politique, mais pour éclairer les situations de conflits, de malentendus, les refus et résistances qui jalonnent fréquemment ces projets de croisement et de reconnaissance.

Cette politique a en quelques années fait passer, la break danse notamment, "de la rue à la scène". Si les jeunes amateurs de Hip Hop ne se reconnaissent généralement plus dans cette mise en scène de leur propre culture, c'est que ce passage s'est fait au prix d'une transformation profonde de leur mode d'expression. Les acteurs institutionnels étaient tout d'abord persuadés que les jeunes breakeurs devaient dépasser leur première expression, au risque de s'enfermer dans un "ghetto artistique". Ils n'ont par conséquent financé que les groupes qui acceptaient de s'ouvrir à d'autres langages chorégraphiques. Un groupe de break danse de la région lyonnaise a par exemple souhaité revenir aux sources de son propre langage, après avoir travaillé avec deux chorégraphes contemporains. "Si tu sais d'où tu viens, si tu sais exactement comment fonctionne ta danse; après tu peux échanger et avancer sans te faire avaler... c'est comme les rencontres de cultures" affirmait un des danseurs du groupe. Cette tentative a été interprétée par les acteurs de la politique d'action culturelle comme une incapacité à "s'ouvrir sur l'universel". Le groupe ne parvenant plus à mobiliser les ressources nécessaires pour financer

son projet a fini par se désagréger. Ceux qui, dans la Région Rhône Alpes, ont réussi grâce au tremplin de l'action culturelle une trajectoire exemplaire de "la rue à la scène", sont par conséquent, ceux qui, d'une façon ou d'une autre, ont satisfait à cette exigence d'ouverture.

La plupart ont été formés à un moment donné par des danseurs et chorégraphes contemporains. La plupart ont, dans la Région lyonnaise, eu tendance à considérer comme une absence, de rapport à l'espace, au temps et à l'autre, ce qui était dans la break danse un rapport différent à l'espace, au temps et à l'autre. Ils ont donc amené les jeunes breakeurs à "dépasser" certaines logiques de rapports -considérées par défaut- pour se mouler à leurs propres conventions artistiques. Ces réactions peuvent se comprendre par le fait que cette politique, tout en ouvrant de nouvelles possibilités de financement pour les artistes, tend à redéfinir leur rôle -puisque'elle assujettit de plus en plus l'aide à la création à l'engagement social- et les critères de l'évaluation artistique. En ouvrant un espace de ressources et de reconnaissance, à l'intersection du social et du culturel, sur d'autres critères que ceux qui structurent les mondes de l'art, cette politique pluraliste, s'achemine vers une redéfinition de la valeur et la légitimité artistique... Certains artistes se sont sentis sur ce terrain, en danger de redéfinition, en perte d'espaces propres et de légitimité. Ce qu'ils ont traduit en refusant de négocier les critères de reconnaissance qui fondent leur propre légitimité... On est ainsi passé des cercles de défis à l'objet chorégraphique, de l'improvisation à l'écriture, d'un art de l'immédiateté à un art formalisé. Ce qui a été transformé dans ce mouvement de la rue à la

scène, ce n'est pas seulement une manière de s'exprimer avec son corps, c'est plus fondamentalement une définition de l'individualité et un rapport au monde. On passe symboliquement du cercle d'interconnaissance à l'individu isolé dans un ensemble collectif abstrait, d'une culture pratique et contextualisée de l'oralité à une culture formelle, rationnelle, domestiquée. Pour atteindre la reconnaissance, les jeunes breakeurs ont dû se conformer au goût du public des théâtres, c'est-à-dire monter des spectacles dans lesquels ces derniers puissent se reconnaître. Ce qui suppose de dépasser les logiques figuratives et expressives de leur premier mode d'expression, mais aussi de "sortir du social", c'est-à-dire, de détacher les signifiés de leurs créations de leur propre expérience, de s'extraire de leurs "appartenances particularistes" pour s'ouvrir à une logique formelle, pensée comme universelle.

D'autres mouvements artistiques populaires ont connu pareille transformation en accédant à la scène. Ce processus est peut-être inhérent à toute logique de reconnaissance. Là où cet espace peut être considéré comme paradoxal, c'est que dans un même mouvement -parce que l'enjeu est d'ouvrir une scène de visibilité positive pour cette jeunesse- il continue à les définir par rapport à leurs différences... Sur la scène des « cultures urbaines », les origines sociales et culturelles des auteurs de ces pratiques artistiques sont systématiquement mises en avant. Cette politique d'action culturelle les reconnaît ainsi en raison de leur différence (qu'il s'agit de représenter et d'exemplariser) tout en exigeant qu'ils la dénie pour atteindre la reconnaissance, pour finalement les redéfinir par rapport à leurs différences.

Réactions et innovations

Cette reconnaissance paradoxale a produit des malentendus, des conflits, des stratégies de repli, de duplicité comme de compromis. Certains, ne se sentant pas reconnus pour ce qu'ils faisaient mais pour ce qu'ils représentaient ou pour ce que l'on avait fait avec eux, se sentant déniés et déracinés, ont fui cette scène. Ne pouvant faire rentrer leur vie dans l'art, ils ont fait le choix de mettre l'art dans leur vie. Ils investissent de manière exclusive ou simultanée d'autres espaces où ils peuvent cultiver leurs pratiques artistiques selon leurs propres conventions. D'autres ont accepté de se "dépasser" pour atteindre la reconnaissance. Ces bons petits élèves de l'action culturelle éprouvent souvent, au bout de leur ascension, l'angoisse de ne plus savoir à qui appartiennent les gestes qu'ils dansent, les mots qu'ils parlent, l'angoisse de ne plus incarner le sens de ce qu'ils font et de ce qu'ils sont, "ça va tellement vite qu'on ne sait plus bien ce qu'on fait ni qui on est d'ailleurs"... Et puis d'autres enfin se sont efforcés de faire des compromis, « sans se compromettre », d'intégrer ces mondes sans se renier. En s'ouvrant à des langages artistiques (comme la danse africaine ou le buto) qu'ils sentaient plus proches de leur propre langage,

qui leur permettait d'avancer sans tout recommencer, sans avoir à nier ce qu'ils étaient et savaient. D'autres s'efforcent d'allier l'énergie propre à ce mouvement à l'écriture chorégraphique, d'inventer un nouveau langage artistique en mariant la grammaire du contemporain à la parole du Hip Hop. En jouant avec les règles qui leur sont imposées, ils inventent ainsi de nouvelles formes artistiques, ils insufflent de nouveaux courants créatifs qui par un effet de rétroaction sont en train de renégocier certaines des conventions de la danse contemporaine... "La danse Hip Hop est création ; elle va marquer la danse contemporaine de l'intérieur et en modifier l'histoire, elle va produire de grands chorégraphes qui dépasseront les catégorisations et n'auront plus à se justifier de leur famille d'appartenance. Cette danse a déjà renouvelé des codes, et, au-delà d'un simple apport nouveau dans l'écriture, elle a libéré des corps contemporains pris dans une recherche parfois trop rigide. Sans forte prégnance de la pensée sur le geste, les danseurs Hip Hop laissent aller leur corps qui les dévoile, les introspecte, les incite alors à revenir sur le sens de l'acte dansé" .

Toute reconnaissance de la diversité suppose une négociation du commun. La voie pluraliste est une expérimentation de cette tension entre diversité et viabilité des institutions. Elle entraîne nécessairement des conflits, des confrontations, parce qu'elle impose un format à la visibilité des différences. Dans ce cadre de reconnaissance formelle, se reproduisent également des logiques d'acculturation et une certaine forme d'aliénation sémantique de la différence. Mais dans ce cadre imposé, se développent également des résistances et des échanges, des négociations qui engendrent une progressive transformation du cadre lui-même. Ce qui s'expérimente sur le terrain de ces politiques culturelles, c'est ainsi une nouvelle manière de concilier intégration et pluralisme...

Les enjeux de la reconnaissance du hip-hop par les institutions culturelles : le cas de l'agglomération lyonnaise

Par Cédric Polère

A lire le numéro que consacrait en 1983 la revue *Autrement* aux «Fous de danse», on apprenait, au détour d'une phrase, qu'un rappeur américain en tournée en Europe avait été stupéfait de découvrir l'existence d'un rap français, d'un rap italien, etc., dont il soulignait au passage l'absence d'originalité vis-à-vis du modèle new-yorkais.

On danse - et on chante, car le rap (terme qui signifie en anglais parler cru, dru, fortement), vient dans la foulée - dans les périphéries urbaines françaises depuis le tout début des années 1980. Le breaking et le rap étaient apparus dans le Bronx au début des années 1970 dans un contexte d'affirmation d'une identité noire américaine¹. Le hip-hop (de *to hip*, qui signifie individu affranchi, cool, et de *to hop* qui signifie danser) recouvre à la fois la danse, les musiques parlées, tels le rap et le raggamuffin, rap caribbe plus chaloupé, et enfin l'art du tag (signature) et du graffiti, ou graf (fresque stylisée).

Ce mouvement s'est transplanté en France dans des périphéries urbaines qui présentaient des similitudes (pauvreté, stigmatisation, fortes populations immigrées : ce sont les jeunes appartenant à la deuxième génération de l'immigration qui se reconnaî-

tront les premiers dans ce langage) avec les quartiers d'immigration américains où il avait émergé. En 1982-1983 étaient créés, à quelques mois d'intervalle, Black Blanc Beur à Paris (St Quentin en Yvelines) et Traction Avant à Lyon (Vénissieux).

En nous appuyant sur la scène lyonnaise, nous pouvons pointer les implications et les enjeux liés à la reconnaissance du mouvement hip-hop par les institutions culturelles, en scrutant particulièrement le cas de la danse qui a séduit le plus vite un public extérieur au cercle de ses pratiquants et bénéficie de l'essentiel de cette consécration. Il semble assez naturel de retracer d'abord l'action de Traction Avant, qui a influencé profondément l'orientation du hip-hop lyonnais et contribua à sa reconnaissance institutionnelle.

Traction Avant à Vénissieux accomplit depuis 1983 un travail pionnier, initié par Marcel Notargiacomo, agent de développement culturel qui décide d'agir à travers la pratique artistique des jeunes pour mener une action de reconstruction sociale. Le début des années 1980 est marqué par une série d'événements qui attirent l'attention des médias sur les Minguettes à Vénissieux, par la

marche pour l'égalité, contre le racisme à Paris en 1983, et par un engagement associatif important. Notargiacomo ainsi qu'une poignée d'acteurs de l'action sociale sont convaincus d'assister avec la danse urbaine, le graf, puis le rap, à une « émergence artistique » formidable, qui serait une manifestation parmi d'autres d'un bouillonnement des banlieues. Traction Avant va initier dans le long terme un travail de création, qui permet de comprendre la spécificité de ce que l'on appelle parfois l'« école lyonnaise », et l'apparition de compagnies talentueuses comme Azanie, Accro'rap ou Käfig.

Traction Avant cherchait à « ouvrir » les jeunes breakers à la fois vers d'autres formes artistiques, et à la fois vers d'autres espaces que celui de leur cité. « D'emblée, explique Notargiacomo, je leur ai proposé de travailler avec quelqu'un qui n'était pas de leur origine sociale; pour moi c'était une forme d'électrochoc qui pouvait créer un réflexe d'ouverture à l'autre. Si l'on s'était contenté de cultiver ce qu'ils savaient faire et qu'ils faisaient merveilleusement bien, cela aurait été très difficile de sortir d'un enfermement culturel, qui est d'abord un enfermement territorial sur les cités ».

1 - Un des grands initiateurs du mouvement fut Afrika Bambaataa, lié au mouvement des Black Panthers, qui forma la Nation Zulu, mouvement ethnique et pacifique, dont le leitmotiv est de transformer l'énergie négative des gangs en énergie positive. Les Last Poets, qui forment aussi une référence incontournable, initieront un rap militant dans la lignée des protest songs.

Un stage est organisé avec une soixantaine de jeunes de Vénissieux, dont vingt seront en contrat, pour travailler durant un an à la création du premier spectacle de Traction Avant (1985). Ce travail se fait avec un chorégraphe contemporain, Pierre Deloche, formé durant quatre ans par Merce Cunningham à New York. Cette confrontation manque d'être un échec : « C'était à des années-lumière de leur pratique, note Notargiacomo, d'ailleurs ça a failli rater constamment, ils n'avaient absolument rien à se dire; ça a marché de manière extrêmement difficile».

Traction Avant veille à ouvrir les danseurs à d'autres formes artistiques, en particulier au théâtre, et à susciter chez les stagiaires une réflexion sur leur propre pratique : « il fallait ne pas s'en tenir simplement à une culture du corps, s'obliger à penser ce qu'on est en train de vivre, le raccrocher à une histoire, le mettre en perspective».

Ce soutien passe également par un financement pour que chaque jeune puisse réaliser les stages qu'il désire (2500 francs par an et par stagiaire), pour qu'il puisse voir des spectacles (500 francs), pour qu'il s'achète des vêtements (700 francs). Les subventions viennent de partenaires, la ville et la DRAC.

A partir de là, Traction Avant commence à essaimer. C'est d'abord une tournée, dite des "semences urbaines", à travers la France : «A compter de 1984-85, on a parcouru la France, d'une part en présentant nos spectacles, en expliquant notre démarche car on ne montrait pas de la danse hip-hop pure et dure, puisqu'on s'était frotté à d'autres

formes. Chaque fois on restait plusieurs jours dans la ville pour travailler avec les jeunes des quartiers, avec l'objectif d'abord de partir de ce qu'ils faisaient, et ensuite de leur donner à voir autre chose».

L'exemple de Traction Avant est suivi par d'autres groupes de la région, tels les B. Boys Breakers à Rillieux-la-Pape qui sont encouragés par le directeur de la MJC locale à travailler avec un chorégraphe contemporain. Puis, des anciens stagiaires de Traction Avant fondent leurs propres compagnies : Accro'rap à Saint-Priest (avec Samir Hachichi Mourad Merzani, Kader Attou, qui travaillera avec Maguy Marin, la Compagnie Fradness à Chambéry (1994) où Traction Avant organise de nombreux stages et travaille avec les écoles. Fred Bendongué crée la compagnie Azanie (1992) avec le percussionniste Areski Hamitouche et l'administrateur Sylvain Mallevat. D'Accro'rap se détachera Käfig (créée à Chambéry par Mourad Merzouki en 1996 puis installée à Saint-Priest en 1997).

Vient ensuite un début de reconnaissance du hip-hop par les institutions culturelles, avec comme points forts un spectacle montré à l'Opéra Comique de Paris en juin 1992, et, cette même année, la naissance de ce qui deviendra les rencontres Danse-Ville-Danse, à Villefranche-sur-Saône. Cet événement, initié conjointement par le Fond d'Action Sociale, la Direction Régionale des Affaires Culturelles et Inter Service Migrants, aura lieu pour sa deuxième édition en 1993 à la Maison de la Danse de Lyon et inaugure une collaboration suivie avec des danseurs et choré-

graphes de l'agglomération. Parallèlement des danseurs hip-hop commencent à intégrer des compagnies de danse contemporaine (Karine Zaporta, Maryse Delente, José Montalvo, etc.).

La volonté, exprimée par Notargiacomo, « d'éviter l'enfermement de cette forme d'expression dans une culture de ghetto² », en confrontant le hip-hop à d'autres formes artistiques, a des implications considérables.

En faisant communiquer le hip-hop, forme artistique non reconnue comme telle par les institutions culturelles dans les années 1980, avec la danse contemporaine bien entendu parfaitement reconnue pour sa part, on permet à des danseurs de faire reconnaître leur travail, on leur permet de se professionnaliser et d'accéder à des scènes qu'ils n'auraient pu convoiter à partir de la seule pratique du hip-hop. Les groupes qui se dirigent du hip-hop vers la danse contemporaine sont «dans une logique de professionnalisation», expliquent certains acteurs institutionnels. On pourrait néanmoins se demander si ce passage n'est pas plutôt une voie obligée pour obtenir une reconnaissance institutionnelle, un soutien aux créations, etc, autrement dit le seul mode de professionnalisation possible alors que le hip-hop en tant que tel (ce qui est appelé le « hip-hop pur et dur ») reste peu reconnu ?

Ce manque de reconnaissance se mesure également à l'attitude fréquente des acteurs institutionnels, qui voient dans le hip-hop davantage un moyen d'occuper ou d'intégrer des populations dangereuses qu'un mouvement artistique, attitude qui est parfois

2 - Il faut néanmoins penser que toute forme artistique naît et se déploie dans un contexte et dans un temps donné, et que dans ce sens, tout art est local, produit et reçu dans un contexte local, sans que l'on puisse parler de «logique de ghetto»; cet art peut ensuite se diffuser sur de nouveaux territoires, se transformant à mesure qu'il est réapproprié par des créateurs.

très clairement exprimée : « La danse hip-hop » a l'immense mérite de canaliser des énergies, de développer des aptitudes, d'éveiller une affirmation de soi et des curiosités, de faire accepter des disciplines (horaires, hygiène, effort, respect des partenaires et des publics...). En un mot elle sociabilise dans un mélange de culture et de plaisir, ce qui est en soi, formidablement appréciable» (Par rapport au rap, étude réalisée par André Videau, 1994, ADRI).

Cette attitude suscite une amertume chez tous ceux qui ont été convaincus de l'importance culturelle du mouvement, et encore au sein de compagnies comme A. N'Possee qui ont remarqué le peu d'intérêt de leurs partenaires pour la création artistique. Dans cette logique, le hip-hop semble être soutenu au même titre que

toute activité qui contribue à l'intégration sur les quartiers. Pour les directeurs et animateurs des MJC, le hip-hop et le rap paraissent en effet autrement plus mobilisateurs pour les jeunes que le ping-pong ou les sorties canoë. Une administration comme Jeunesse et Sport a également découvert dans les années 1990 l'intérêt de la promotion d'activités liées au hip-hop, qui n'excluent pas les filles contrairement à la plupart des sports pratiqués en banlieue. Selon Notargiacomo, se référer au hip-hop permet aux travailleurs sociaux de monter des projets avec des moyens financiers importants mais la majorité de ces projets ne se placent pas dans une démarche de création. La scène hip-hop est traversée de conflits. Dans un débat que le réalisateur Jean-Pierre Thorn (voir

entretien) considère comme nécessaire et moteur, s'opposent ceux qui considèrent le hip-hop comme un langage ouvert à des évolutions vers d'autres formes artistiques (conception qu'exprime par exemple Fred Bondongué), et ceux qui cherchent à préserver une intégrité du hip-hop, qui passe d'abord par une fidélité à des techniques. Alors que les premiers choisissent la voie de l'intégration, ont renoncé à toute forme agressive de critique sociale et se placent plutôt dans un propos consensuel et humaniste, les seconds, les « purs et durs du hip-hop », se placent dans un discours de révolte contre une société injuste et inégalitaire ; certains en appellent à la violence (groupe Assassin, NTM à ses débuts, Ministère Amer).



Azanie Essaïme

Par Cédric Polère

Créée en 1992 par le percussionniste Areski Hamitouche et le danseur et chorégraphe Fred Bondongué, la compagnie Azanie ne dispose dans un premier temps d'aucun espace, puis est abritée dans un local au CCO à Villeurbanne, et enfin, en 1996, investit une maison-entrepôt dans le 7ème arrondissement de Lyon. Parti de la danse hip-hop, frotté par sa formation à Traction Avant et chez Roland Petit à d'autres formes artistiques, Bondongué évolue au croisement des danses contemporaines et traditionnelles (afro-cubaine, afro-brésilienne avec la découverte de la capoeira, danse brésilienne issue d'un art martial africain). Le premier spectacle, "Demi-lune", ne bénéficie d'aucun soutien mais aide au repérage de la compagnie; puis vient une commande pour une création pour la Biennale de la danse ("A la vue d'un seul œil"), qui amène l'intérêt des programmeurs et un déplacement à New York. Azanie, aujourd'hui bien reconnue par les acteurs institutionnels de la culture, se développe autour de la création (créations financées par différents partenaires) et de la formation : cours de capoeira, de djembé, de musique afro-cubaine, qui assurent une assise financière. La compagnie s'est rapidement détachée du mouvement hip-hop.

«La bande» est un concept issu de la volonté de permettre à des amateurs de produire un spectacle professionnel qui les valorise. Une demande de la Biennale de la Danse permet d'expérimenter ce principe pour la première fois (défilé 1996, avec les élèves des cours à Azanie). Récemment, la compagnie a promu ce principe en proposant à des structures (mairies, centres culturels, etc.) de produire des «bandes» en recrutant sur place des amateurs (entre 60 et 120), qui seront formés à des techniques (encadrement des stages et répétitions organisés par Azanie) et joueront ensuite dans des spectacles chorégraphiques déambulatoires (danse et musique). Ces opérations présentent divers intérêts (sociaux et culturels) pour les collectivités locales et les structures culturelles ou sociales. «La bande» articule une base chorégraphiée, où tout le monde danse de manière synchronisée, et des moments d'improvisation; la chorégraphie est assez souple pour évoluer en fonction des savoirs-faire locaux (intégration des arts du cirque à Beauvais). Cette année 2000, des bandes travaillent à Bruxelles, Béziers, Beauvais et Canteleu-Rouen.

Ils sont néanmoins confrontés à des contradictions, liées à la médiatisation du rap et à sa promotion commerciale : des rappeurs peuvent ainsi prôner la révolte contre l'injustice et la misère sociale tout en tirant les fruits économiques de ce discours. Ils ont tendance à mythifier leurs origines noire ou maghrébine, ce qui est une forme de réponse à une domination ressentie, et en tout état s'accorde mal au discours institutionnel sur l'intégration³. Dans les deux camps, on revendique une fidélité à ce qui est appelé l'esprit du hip-hop.

Ce débat existe sur l'agglomération lyonnaise, mais il semble plus largement opposer les Lyonnais (auxquels on pourrait joindre les Marseillais d'IAM en rap), davantage ouverts au changement, et les Parisiens, davantage soucieux de préserver une «intégrité» du hip-hop. La comparaison que dresse Thorn des scènes lyonnaise et parisienne est à ce titre frappante.

Pour certains artistes issus de Traction Avant, le hip-hop a été une plate-forme de départ, une première formation à la danse, pour se lancer ensuite dans la danse contemporaine, ce qu'illustre le parcours de Samir Hachichi, qui travailla à New York pendant deux ans auprès de Merce Cunningham et eut une période très marquée par la danse contemporaine. Néanmoins, le lien avec le hip-hop n'est pas rompu, car cette forme artistique

se rattache à une origine sociale que l'on peut difficilement abolir : Samir Hachichi lui-même fait un retour au hip-hop - moyen selon Notargiacomo de montrer qu'il n'a pas déserté son origine- ; de son côté, Fred Bendongué est allé rechercher les origines du hip-hop, ce qui l'a amené à la capoeira brésilienne.

Il semble que les «purs et durs» du hip-hop, qui manifestent une méfiance vis-à-vis d'une incorporation à la danse contemporaine, soient rejetés par les institutions culturelles. Michelle Luquet, de la Maison de la Danse, explique qu'«il y a toujours eu des sectaires et des intégristes, cela ne nous intéresse pas ; la seule chose qui compte, c'est la qualité des groupes». Le rap le plus critique envers la société française et hostile aux compromis avec la culture savante n'est pas reconnu par les institutions - ce qui peut sembler logique; et d'ailleurs ce mouvement ne cherche pas nécessairement une reconnaissance -.

Si le rap existe sur l'agglomération lyonnaise, c'est surtout grâce à des lieux privés. Selon Myriam Kanou, manager du groupe de rap lyonnais Color (créé en 1995), «il y a des choses qui se sont passées à Lyon, mais dans l'underground, jamais soutenues par la ville, mais par le secteur privé, c'est-à-dire les discothèques, le Kool K, puis le Fish, la Marquise, le Soho, le 115. C'est là qu'ont lieu les soirées hip-hop, les présentations d'album. En 1995, IPM

avait monté un label, La Lyonnaise des Flots, et organisé des concerts au Transbordeur. En terme de media il n'y a rien, à part la revue version 6.9 sur le hip-hop, éditée par une association de Rillieux-la-Pape. Quant à 491, ou Lyon Capitale, ils ne s'intéressent pas au hip-hop et en tous cas pas au rap».

Très peu de rappeurs peuvent vivre de leur art, malgré le travail de quelques MJC, et ils sont beaucoup moins nombreux que les danseurs à bénéficier du statut d'intermittent du spectacle; la plupart doivent avoir un autre gagne-pain⁴.

La reconnaissance du hip-hop, et plus encore, concernant la danse, son importation partielle dans un langage dominant, celui de la danse contemporaine, a plusieurs conséquences, à la fois sur ce langage lui-même, ses fonctions, mais également en ce qui touche son mode de diffusion et ses publics :

- alors que le hip-hop était une pratique de groupe, sa reconnaissance va amener à reconnaître des individualités. Ceci était déjà en germe dans l'action de Traction Avant : «on a travaillé sur l'identité artistique de chacun, pour que chaque danseur invente sa propre démarche, c'est pour ça que la différence est considérable entre le parcours de Fred Bendongué, le parcours de Samir Hachichi » (Notargiacomo). Cette logique individualisante a été favorisée ensuite par les institu-

3 - Placer des groupes sociaux en bas d'une hiérarchie sociale et rejeter leurs valeurs, peut amener ceux-ci à renverser à leur profit, au moins sur le plan du discours, cette hiérarchie qui leur est imposée. Le hip-hop devient alors «la plus belle branche de l'arbre de l'art», selon une expression que l'on peut entendre dans Génération hip-hop de J.-P. Thorn, un moyen de produire une image de soi très positive et valorisante.

4 - Le premier lieu hip-hop à Lyon, fut, au début des années 1990, le Kool K, une salle privée hip-hop à la Croix Rousse où l'on dansait, chantait, et qui accueillit pour la première fois IAM à Lyon. MCM est le premier collectif de musiciens de rap à avoir vu le jour sur l'agglomération lyonnaise en 1989; puis au début des années 1990, on trouve le fulgurant DNC, Défendant Notre Cause, qui mêle danse et chant, IPM, puis Melting Family à la Croix-Rousse, Color, Anonyme IF, Sixième Sens, avec au total, une cinquantaine de groupes rap sur l'agglomération.

tions culturelles, le Ministère de la culture ayant tendance à indexer la légitimité d'une compagnie à la notoriété d'un danseur-chorégraphe. Notargiacomo va jusqu'à suggérer qu'une compagnie qui ne met pas en avant le travail d'un créateur est perçue par les institutions culturelles comme œuvrant dans le domaine du socio-culturel;

- la danse elle-même s'est modifiée, elle est moins liée à une recherche de performance physique, d'effets, se trouve être davantage chorégraphiée, mise en espace, avec production de récits; elle incorpore des éléments issus de la danse contemporaine, de danses traditionnelles, etc.;

- alors que dans le hip-hop un même individu pouvait alterner la pratique de la danse, du rap, du graf, la reconnaissance de cette culture et sa professionnalisation s'accompagnent d'une tendance au cloisonnement des pratiques, danse, musique, expression plastique;

- alors que l'apprentissage de cette danse et sa transmission se faisaient parfois à la télévision, mais surtout dans la rue ou sur des scènes improvisées, particulièrement à travers les battles ou défis - confrontations qui permettaient des échanges de techniques -, on est passé, pour la jeune génération, à une transmission surtout par cours et stages en MJC, ce qui induit selon Thorn un risque de ne plus voir dans la danse hip-hop que ses aspects techniques.

Quant à ceux, qui, issus de la première génération du hip-hop français, ont réussi à percer en liant cette pratique à la danse contemporaine, ils peuvent transmettre leurs créations par le biais de partitions. Ce mode de transmission

est symptomatique du passage d'une culture populaire à une culture savante. Néanmoins, il ne faut pas sous-estimer l'avantage qu'apporte cette pratique nouvelle pour le hip-hop, puisque les pièces qui sont créées peuvent ensuite être réinterprétées, réappropriées et enrichies par des chorégraphes;

- le public se transforme. Remarquons en toute rigueur que quand le hip-hop émerge, la question du public ne se pose pas, puisque selon qu'ils forment le cercle où qu'ils dansent au milieu, les breakers sont soit danseurs soit assistent à la performance. Le hip-hop a trouvé un écho auprès des adolescents et des jeunes adultes bien au-delà des périphéries urbaines, et les stages hip-hop dans les centre-villes, à Lyon, comme ailleurs, recrutent des jeunes de toutes provenances sociales. La spontanéité de cette danse, son énergie, son humour, sa beauté, ont donc séduit très au-delà du cercle initial de ses pratiquants. Partant de là, certaines compagnies ont développé un travail visant à intégrer des amateurs et néophytes à des spectacles, en se basant sur le principe donné par le défilé de la Biennale de la Danse de Lyon (voir l'expérience de «la bande» dans l'encadré Azanie).

Les institutions culturelles comprennent également assez tôt l'intérêt de programmer des spectacles hip-hop : ainsi, un spectacle hip-hop montré à la Maison de la Danse de Lyon en 1989 attira un public qui aux trois-quarts n'avait jamais mis les pieds dans cette institution; une enquête auprès

du public révéla un potentiel de public existant et la possibilité de diversifier les publics en programmant du hip-hop. Selon Michelle Luquet, les gens qui assisteront aux spectacles des différentes éditions de Danse-Ville-Danse seront pour partie des abonnés, pour partie des jeunes venus de la périphérie de l'agglomération.

- la reconnaissance du hip-hop induit un changement de fonction et une moindre dimension revendicatrice et critique. Les pionniers du mouvement hip-hop, aux Etats-Unis comme en France, ont perçu ce que signifiait la reconnaissance institutionnelle du mouvement. Alors que le rap résume tout un mode de vie pour un môme du Bronx (et les rappeurs, danseurs, grafeurs en France conçoivent bien le hip-hop comme un mode de vie, une philosophie de la vie), il ne peut être qu'une curiosité culturelle pour un «public» issu d'autres contextes sociaux, impliquant un lien de nécessité bien moindre.



Qu'il soit apprécié en tant qu'«art», pour sa «qualité artistique», hors du contexte où il trouve sa signification et sa fonction sociale⁵, ou en tant qu'objet exotique et folklorique du fait d'une provenance («la banlieue») qui n'est utilisée que comme un label, le hip-hop reste dans les deux cas apprécié sur un mode tout à fait étranger à la fonction sociale qu'il pouvait avoir dans son contexte d'émergence.

La tendance au désengagement semble corrélative à la reconnaissance institutionnelle du hip-hop. Notargiacomo se déclare ainsi «frappé par le fait que les gens du hip-hop ne sont pas impliqués dans des combats importants, comme les sans-papiers, alors que de fait ils devraient être les premiers sensibilisés. Il ne faut pas seulement chercher à sauver sa peau». On peut remarquer que l'engagement se manifeste alors de manière très nuancée et euphémisée, dans de nombreux spectacles qui délivrent un appel au dialogue entre les cultures et développent le thème de la richesse de l'échange;

- enfin, la reconnaissance du hip-hop permet aujourd'hui à plusieurs compagnies de mener un travail de création sur l'agglomération, travail qui s'inscrit dans la ligne d'ouverture de Traction Avant. Ces compagnies assurent leur survie économique en développant un important travail de formation (stages, ateliers, etc.), et recherchent une consécration artistique par leurs créations. La compagnie Azanie est un parfait exemple de la réussite de compromis, même si l'importance du volet formation implique un ryth-

me de création plus ralenti qu'il pourrait l'être (selon Bendongué et Malleval). Elle compte aujourd'hui dix permanents, ce qui reste exceptionnel dans un monde de l'art où prime l'intermittence.

Les institutions culturelles de l'agglomération lyonnaise ont fait un pas important dans la reconnaissance du hip-hop, ce dont témoignent la programmation de la Maison de la Danse et le défilé de la Biennale de la Danse. Mais il faut peut-être, comme le suggèrent autant Thorn que Notargiacomo, compagnons de route attentifs du mouvement hip-hop, penser non plus en terme de démocratisation culturelle, mais de démocratie culturelle, ce qui suppose la reconnaissance de la spécificité de cultures au sein de l'espace français. On pourrait ajouter que reconnaître de plein droit le hip-hop, non seulement en tant qu'art mais aussi pour sa fonction sociale, reviendrait à reconnaître un droit à la diversité culturelle, à reconnaître également que tout individu participe à la culture de son

groupe culturel (au sens anthropologique), ce qui nous amène fort loin de l'idée de démocratisation culturelle, qui repose au fond sur l'idée qu'il y a des gens avec ou sans culture, et qu'il faut amener le plus grand nombre à «la culture» (au sens plus ou moins implicite de «la haute culture»). Selon Jean-Pierre Thorn, il y a donc urgence à faire une place au hip-hop et à laisser s'exprimer librement tous les courants qui traversent notre société, en leur donnant accès aux structures culturelles.

5 - Malgré quelques évolutions, cette logique reste encore celle des grandes institutions culturelles. A la Maison de la Danse, Michelle Luquet explique que «seule importe la dimension artistique, la qualité artistique. Parler du hip-hop ou de l'origine du hip-hop ne m'intéresse pas, cela n'a aucun intérêt, ce qui importe pour nous ce sont les créateurs. Pour nous, le hip-hop c'est la danse contemporaine d'aujourd'hui».

Cultures émergentes et émergence d'une nouvelle catégorie d'intervention publique

Par Pierre-Alain Four

Quelles sont les étapes qui ont permis au Hip-Hop –un “mouvement” apparu comme tel après quelques années–, a priori dénué de ressources –sans ressources financières, sans ressources relationnelles, sans légitimité “intellectuelle” ou artistique– de générer autour de lui un vaste programme de financement public ? Par ailleurs, comment expliquer la concorde de bailleurs culturellement éloignés les uns des autres ? Pour quelles raisons le FAS, la Politique de la Ville, la Ville de Lyon, la DRAC et d'autres se retrouvent-ils pour soutenir des opérations culturelles dans les quartiers difficiles ? L'objectif ici n'est pas de faire la genèse de ce phénomène, mais

plutôt d'ordonner les arguments mobilisés par les protagonistes pour justifier cette politique et de mettre certains éléments en perspective.

Le développement continu de la politique de la ville, l'apport de budgets publics très importants, l'élargissement des missions assignées à cette administration nouvelle sont autant de phénomènes récents qui ont fait évoluer l'architecture de la ville comme son fonctionnement. Une nouvelle catégorie d'intervention publique est apparue (la “ville” dépendait il y a quelques années encore de nombreux ministères) qui remodele en profondeur la gestion de l'urbain et des problèmes socio-économiques afférents.

Au sein de ce dispositif imposant, s'est mis en place un “volet culturel”, qui a soutenu une multitude d'opérations dans les quartiers en Contrat de Ville, dans l'agglomération et sur la France entière. Il concentre ses efforts sur la danse urbaine, le graf et le rap. Cette nouvelle politique s'appuie sur de nouveaux référents ou en recycle d'autres plus traditionnels, cherche à influencer sur l'intervention culturelle ordinaire, retentit sur le statut des productions artistiques et n'est pas sans répercussions sur les promoteurs du dispositif eux-mêmes. Ce sont ces différents points qui seront développés en conclusion à un dossier largement fourni par ailleurs en expériences, analyses et témoignages d'acteurs ¹.

Une politique aux références multiples

En 1991, puis en 1995, l'argent consacré aux questions urbaines par divers ministères a été rassemblé dans un Fonds Interministériel à la Ville (FIV) géré par la Direction Interministérielle à la Ville (DIV). Cette opération de rationalisation administrative a été rendue visible par la création d'un Ministère de la Ville.

En raison du caractère transversal de ses missions, le Ministère de la Ville a développé une intervention dans le domaine culturel. Mais cette nouvelle intervention publique culturelle se fonde sur des référents multiples qui bousculent ceux en usage dans les

politiques culturelles classiques. Certains référents sont d'ordre politique - reconnaître le droit à la parole des immigrés et de leurs descendants et plus largement des classes défavorisées -, d'autres d'ordre social - aider l'insertion -, les autres enfin sont culturels - reconnaître une nouvelle forme artistique et la diffuser.

Référents politico-militants

Dans cette catégorie de référents, on peut ranger tous les arguments qui affirment que les cultures immigrées ou populaires

sont des cultures à part entière et partant, sont une richesse à reconnaître. Autrement dit, les habitants des banlieues ont développé des pratiques culturelles spécifiques que la collectivité publique doit valoriser (voir à ce propos Virginie Milliot-Belmadani) Pour Philippe Delpy, chargé de mission en charge de la culture au Fonds d'Action Social (FAS), “il y a une nécessité à reconnaître les prises de paroles émanant des banlieues comme des paroles citoyennes”. Dans le prolongement de ce point de vue, des arguments relatifs à la reconnaissance de l'iden-

1 - Ce texte est tiré d'une série d'entretiens menés auprès des partenaires de la Politique de la Ville, des acteurs culturels et de reportages et analyses conduits à l'occasion de la rédaction de ce cahier par Emmanuel Arlot, Caroline Brossat, Catherine Foret, Virginie Milliot-Belmadani, Cédric Polère et Ludovic Viévard.

tité spécifique des immigrés sont avancés : les habitants doivent prendre conscience de la valeur de leur culture d'origine et être capables de l'utiliser pour reconstruire une nouvelle identité (franco-musulmane par exemple). "L'idée est de voir ce que la culture peut apporter à des groupes, à des individus. Nous faisons du soutien à l'émergence de parole par la pratique artistique, pour que les gens s'y épanouissent" estime Marc Villarubias (Agent de développement chargé de la culture au DSU de Lyon).

Référents d'insertion

Cette politique trouve un second axe de légitimation en s'appuyant sur le thème de l'insertion sociale. Le soutien aux pratiques d'ordre artistique est un moyen de réapprendre à respecter les usages qui témoignent de l'appartenance à une communauté sociale. "Notre objectif est de restructurer les jeunes par une activité artistique qui leur offre une possibilité de se remobiliser. Les jeunes sont souvent en opposition à l'institution, mais si on leur montre qu'on met des moyens sur leurs pratiques, alors ils suivent" explique Benoît Guillemont (Conseiller pour l'Action Culturelle à la DRAC).

Cette aide à la socialisation fonctionne dans les deux sens, c'est-à-dire que les artistes ou les personnes associées à ces opérations envisagent le quartier et leurs habitants sous un autre angle : "Dans un atelier d'écriture, le but pour moi, c'est la rencontre au moyen d'une œuvre. Il y a une rencontre entre des jeunes et un artiste. L'échange se produit, chacun se découvre. Les uns abordent le processus de création, l'écrivain la manière de vivre de ces jeunes" (Benoît Guillemont).

Outre l'apprentissage des règles du vivre ensemble, un autre aspect de cette insertion porte sur les possibilités d'emplois du secteur culturel : "Nous voulons créer du lien entre les groupes amateurs et les professionnels. Notre but n'est pas que tous les amateurs deviennent des professionnels, mais qu'ils se frottent à la réalité du travail artistique" (Benoît Guillemont). Et de prendre l'exemple d'artisans au chômage (charpentier, peintre en bâtiment, etc.) qui ont retrouvé l'habitude du travail en participant au défilé de la Biennale. Par ailleurs, cet argumentaire est renforcé par l'appel à des données tirées d'enquêtes : "Toutes les études montrent que c'est un secteur créateur d'emploi, la dernière en date effectuée par le Cabinet Algoe sur les ateliers de la Biennale allait clairement dans ce sens" soutient un porteur de projet.

Ceci vaut aussi pour aider les artistes à se professionnaliser : "Nous travaillons aussi du côté des artistes pour aider à leur insertion sociale et économique. Pour cela nous travaillons en partenariat avec Solid'Arté" souligne Marc Villarubias (Voir "La longue marche de Solid'Arté").

Référents artistiques

Les promoteurs du volet culture de la Politique de la Ville s'appuient aussi sur des référents à proprement parler artistiques, considérant l'émergence des pratiques culturelles des banlieues comme un nouveau courant esthétique : "Nous voulons faire reconnaître des codes culturels nouveaux et différents" annonce Philippe Delpy. Il s'agit ici de considérer ces productions comme une forme artistique à part entière, dont le caractère nouveau explique la fragilité, et la

nécessité d'y apporter de l'attention. "Nous analysons ce phénomène comme une culture populaire émergente et à ce titre digne d'être valorisée, entendue, soutenue" (Philippe Delpy).

A l'appui de cette affirmation, les bailleurs mobilisent des arguments plus classiques utilisés pour les œuvres d'art : "Une œuvre d'art ne change pas le monde, elle permet de nous interroger sur notre environnement" (Philippe Delpy). "L'action culturelle est une aventure de l'esprit, plus qu'un loisir. Les artistes ont mille manières de voir le monde : pour des jeunes qui ont un univers monotone, s'ouvrir à cette diversité est primordial" (Benoît Guillemont). Ces arguments cherchent à conforter la situation des productions dans le champ de l'œuvre d'art.

"Les quartiers où il y a de fortes difficultés sociales, avec un accès nul à la culture, expérimentent par ailleurs de nouvelles formes artistiques" (Benoît Guillemont). On peut aussi distinguer dans ces propos un renouvellement du discours sur la démocratisation culturelle. "La danse urbaine nous intéresse en tant que telle et aussi parce qu'elle amène un nouveau public dans des salles de spectacles" (Benoît Guillemont). Un point de vue renforcé par le fait que le public ne se contenterait pas de "consommer" des œuvres : il participerait à leur réalisation : "Nous travaillons sur les publics qui développent des pratiques culturelles novatrices" (Benoît Guillemont).

Ainsi, les référents qui soutiennent cette politique culturelle lui assignent –dans le discours au moins– des "objectifs" extrêmement larges. Sans développer ici l'analyse, notons simplement que

la "culture" provoque de manière récurrente ce type d'objectifs. Il suffit pour cela de se remémorer les discours d'André Malraux ou, plus proche de nous, celui de Jack Lang qui annonça que l'on passerait "de l'ombre à la lumière"

avec les nouveaux moyens mis à la disposition du Ministère de la Culture en 1981... Toutefois, il ne faut pas prendre ces argumentaires au pied de la lettre, car la légitimation de l'intervention culturelle se fait aussi

par l'emphase verbale. Il n'est donc pas surprenant que les promoteurs d'une nouvelle forme d'intervention essaient d'asseoir leurs positions en calquant certaines de leurs attitudes sur celles de leurs prédécesseurs.

Les répercussions atténuées dans le champ de l'intervention culturelle ordinaire

Quelles sont les conséquences de cette nouvelle politique publique à forte connotation culturelle auprès du secteur d'intervention qui traite ordinairement du champ culturel ? L'ambition des promoteurs de la Politique de la Ville est grande et ils ne souhaitent rien moins que faire évoluer en profondeur les critères d'intervention de la politique culturelle, ou en tout cas rendre le soutien aux "cultures émergentes", dont la définition est elle-même l'objet de conflits, aussi légitime que celui dont bénéficient les "arts traditionnels". Pour Marc Villarubias, "l'enjeu central des prochains Contrats de Ville est maintenant de mobiliser les politiques culturelles classiques autour de nos thèmes". Philippe Delpy considère que "le FAS a donné depuis de nombreuses années un éclairage qui a réorienté les politiques culturelles de l'État".

Cependant, comme le rappelle l'ensemble des personnes interrogées, les productions issues des quartiers n'entrent pas encore dans les lignes budgétaires du Ministère de la Culture ou des collectivités locales, qui ont organisé leur intervention en la calquant sur le découpage par disciplines : musique, théâtre, arts plastiques, etc. La question qui se pose est donc bien celle

de l'adaptation d'une administration centrale dont la position influence largement l'attitude des collectivités locales. Mais la situation semble difficile à modifier, puisque selon le Sous-Préfet à la Ville, la DRAC est relativement éloignée du terrain du fait de son niveau de représentation (régional et non départemental). Cela ne lui permet pas toujours de mesurer les évolutions qui se produisent hors des institutions avec lesquelles elle travaille. Par ailleurs, les positions des promoteurs de l'action culturelle dans les quartiers sont en butte à une résistance de la part du milieu culturel (directeurs d'équipements, artistes, etc.). En effet, de nombreux acteurs culturels sont peu enclins à admettre qu'il s'agit bien de productions artistiques témoignant de mutations esthétiques et non d'un simple effet de mode. "Non mais qu'est-ce qu'ils font à part tenir les jeunes ?" lâche un directeur d'équipement culturel.

Dans ces conditions, quels sont les éléments dont dispose la Politique de la Ville pour convaincre programmeurs et responsables politiques du bien fondé d'une réorientation de la politique culturelle, ou en tout cas, de la nécessité de soutenir les cultures en provenance des "quartiers" ? Ils s'appuient sur

des instruments techniques, espèrent la reconnaissance des artistes et à terme des élus, et font un parallèle entre culture émergente et avant-garde artistique.

Les instruments techniques

Appât financier

Les disponibilités de la Politique de la Ville, en moyens financiers comme en moyens humains, augmentées par ses différents partenaires, autorisent une réelle capacité d'intervention. Bien qu'en termes budgétaires la proportion soit dérisoire – Pour 100 Francs dépensés sur la culture, seulement 30 cts proviennent de la Politique de la Ville – le foisonnement des réalisations témoigne de cette aptitude à l'initiative. Ceci est d'autant plus visible, qu'il s'agit de projets éphémères : aucun crédit n'est englouti dans la construction d'équipements coûteux et ensuite dans leur fonctionnement, comme pour la politique culturelle traditionnelle.

La stratégie adoptée, pour n'être pas nouvelle, est cependant habile. En effet, tout se passe comme au moment de la mise en place des grands équipements culturels. Les villes ont été séduites par un cofinancement de la construction, puis ont été

aidées pour le fonctionnement, mais de manière plus modeste. Il en est allé de même pour la mise en place des Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC) dans les régions et l'on pourrait multiplier les exemples d'une politique décidée au niveau central et largement financée par les collectivités locales.

Il semble ainsi que l'on puisse avancer que la Politique de la Ville fonctionne sur cette hypothèse : "créons une habitude", sous-entendu "qui obligera les collectivités locales et les équipements culturels à prendre le relais". Par exemple, le Musée Urbain Tony Garnier a été subventionné par la Politique de la Ville, mais son entretien et son développement sont aujourd'hui "dans le droit commun, c'est-à-dire financés par le budget culturel de la Ville de Lyon", remarque avec satisfaction Marc Villarubias. C'est aussi probablement ce qui se passera pour le Musée d'Art Contemporain de Lyon qui devra à terme poursuivre les actions initiées dans le cadre de la Politique de la Ville avec l'Art sur la Place.

Appui juridique

Nos interlocuteurs expriment par ailleurs leur confiance dans le nouvel arsenal juridique mis à en place récemment. Chargée de mission sur les projets culturels et scientifiques à la Ville de Lyon, Anne Grumet rappelle "l'importance de la Charte de missions de service public". Cette Charte reprend dans une large mesure les conclusions du rapport Rigaud rédigé lorsque Philippe Douste-Blazy était Ministre de la Culture et prolongées par Catherine Trautmann. Une donnée inquiétante y est mise en avant : le budget de la culture a été multiplié par 4 en 20 ans pour un

public qui numériquement et sociologiquement parlant n'a pas bougé... La Charte encourage les directeurs d'équipements à s'investir d'une mission sociale sur leur aire de travail, tout en poursuivant une politique artistique qui ne néglige pas les principes d'une gestion équilibrée. A l'heure actuelle, des "contrats d'objectifs" sont inscrits dans la Charte, "mais pour l'instant un seul est signé en Rhône-Alpes. D'autres le seront sur l'année 2000" mentionne Benoît Guillemont.

Par ailleurs, la loi contre l'exclusion comporte un volet culturel. Les équipements devront s'engager contre l'exclusion. Nous ne développons pas ici l'analyse qui devrait être faite sur le poids de ces textes juridiques au regard des règles des mondes de l'art. Mais face aux pratiques professionnelles en usage, on peut supposer que la loi mette un certain temps à passer dans les mœurs.

Attribution de label

Les bailleurs, et plus particulièrement la DRAC, ont la possibilité de "reconnaître" les équipements qui suivent leurs prescriptions. "Beaucoup de MJC, de Centres Sociaux mènent une action remarquable. Comme par exemple les MJC de Vénissieux, d'Oullins, de Rillieux, du quartier Montplaisir à Lyon. Nous voulons les aider comme pôle de ressources sur l'agglomération et lieux de pratique. Par exemple avec la MJC de Montplaisir sur l'image, de Vénissieux sur la culture urbaine, le CCO de Villeurbanne comme lieu de pratique" (Benoît Guillemont). Le Ministère de la Culture pratique depuis fort longtemps cette politique de label : certaines salles de théâtre sont reconnues comme

"Centre dramatique national", les centres de recherche spécialisés par le label "ethnopo", etc.

Obtenir le soutien de professionnels spécialisés

Parallèlement à ces outils techniques, les promoteurs de la politique de la ville espèrent convaincre deux groupes professionnels particuliers : les artistes et les élus à la culture.

Espérer une reconnaissance des artistes eux-mêmes

On assiste à une évolution lente mais probablement en accélération de la position des artistes professionnels. Il n'est pas possible de détailler ici ce phénomène, mais les promoteurs des cultures émergentes espèrent que les règles en usage dans le secteur évolueront. "Les barons de la culture râlent, mais la plupart des autres sont conscients de la légitimité de nos exigences. Ils savent que les arts se nourrissent du développement urbain" (Benoît Guillemont).

Pour les bailleurs, il est clair que "plus personne ne fait de l'art pour l'art" (Philippe Delpy). Ils estiment que les artistes ont "pris conscience qu'ils ne pouvaient continuer à être coupés du public pour ne s'adresser qu'à la fraction la plus privilégiée de la population". Cette position nous paraît cependant relever plus du militantisme que d'un état des lieux précis de l'attitude des artistes.

Car si beaucoup d'entre eux sont conscients de leur position sociale, du rôle qu'ils jouent dans une forme de perpétuation des rapports sociaux, ils ne sont pas tous enclins à traiter de ces questions dans leurs œuvres. Il n'est pas

certain qu'un artiste ait envie de faire son travail dans un lieu qui n'est pas prévu pour cela, qui offre des conditions de travail matérielles difficiles, etc. D'autant que le résultat, tant au niveau artistique qu'en terme d'impact sur le public, peut en être affecté. En outre, de nombreux artistes n'ont pas encore eu accès au "confort" de l'institution et aspirent à y entrer, ce qui est légitime.

Convaincre les élus à la culture

Si les partenaires de la Politique de la Ville estiment que les choses sont bien engagées avec les artistes, ils sont plus circonspects s'agissant des élus. Il leur apparaît pourtant indispensable d'obtenir leur soutien. Comme le notent le Sous-Préfet à la Ville François Démonet et Marc Villarubias, "une politique de ce type ne peut se faire sans que les politiques ne s'en emparent". Considérant que les élus chargés de la culture ont vu l'intérêt de ce type d'action notamment avec le défilé, et pris conscience de l'impact de ces manifestations, ils devraient se rallier à ce volet culture de la Politique de la Ville. Le défilé de la Biennale est pris comme l'exemple typiquement fédérateur et susceptible de convaincre : "Le référentiel Biennale parle à tout le monde" (Marc Villarubias). Pour la plupart des observateurs, le défilé de la Biennale de la Danse organisé en centre ville a constitué "un choc" (Anne Grumet). A cette occasion, on a sensibilisé, démultiplié le référentiel partagé par les responsables politiques, les centres sociaux, les MJC. Ça a donné un coup d'accélérateur à la Politique de la Ville" s'enthousiasme Marc Villarubias.

La nécessaire amélioration de la gestion de ce "secteur" en émergence

Assimiler cultures émergentes à avant-garde artistique

Enfin, les promoteurs des pratiques de banlieues font un parallèle entre avant-garde artistique et émergence de nouvelles formes artistiques. "Je crois que la danse urbaine suit le même parcours que la danse contemporaine au début des années 80", estime par exemple Isabelle Condemine, responsable de l'action culturelle dans les quartiers pour le mécénat de la Caisse des Dépôts.

Calquant leur raisonnement sur celui qui a fait la fortune des artistes modernes -rompre ou renouveler les codes artistiques pour acquérir une reconnaissance² - ils considèrent qu'être inattentif à ce qui arrive dans les banlieues, c'est toutes choses égales par ailleurs, avoir les mêmes œillères que de refuser Van Gogh en son temps ou l'art contemporain aujourd'hui.

Réorganiser l'administration culturelle

Si les bailleurs insistent sur la nécessité de convaincre l'administration culturelle, ils veulent éviter une nouvelle sectorisation fondée sur le lieu de production des œuvres. Pour Marc Villarubias, "il ne faut pas créer une nouvelle direction du Ministère de la Culture sur les productions émergentes, mais faire évoluer l'attitude des directions existantes". Sinon, cela contribuerait à renforcer la ghettoisation de ces pratiques, alors que leurs promoteurs les envisagent comme "trans-disciplinaires".



2 - Il s'agit bien ici de l'interprétation qui est faite des arts émergents. Il est probable que les jeunes breakers ne se posaient pas la question en ces termes.

Les conséquences sur les productions artistiques

Vu les conditions de production des cultures émergentes, dérogeant souvent aux normes habituelles en usage dans le monde de l'art, quel peut être le statut des réalisations / actions / œuvres élaborées ? Cette question est certainement un point central de cette nouvelle politique publique : il existe en effet de nombreuses interrogations sur la nature des productions réalisées et sur leur processus de légitimation.

Un nouveau circuit de reconnaissance ?

"Auparavant, il y avait la DRAC et le financement des collectivités locales qui légitimaient une action artistique. Aujourd'hui, tout est plus flou et plus complexe" (Marc Villarubias). L'élément marquant qui frappe le sociologue lorsqu'il s'interroge sur le statut des productions réalisées en banlieue ou aidées par les diverses procédures décrites par ailleurs, réside dans le fait que ses outils habituels d'analyse sont inopérants. Il est alors tenté d'émettre l'hypothèse que les circuits suivis par ces productions sont différents. Toutefois, il est difficile voire impossible de trancher à l'heure actuelle : s'agit-il d'un pseudo circuit de légitimation artistique ou bien de l'établissement de codes concurrents à ceux en usage dans les mondes de l'art ?

L'appel au public

La première différence notable est l'appel qui est fait au public, les arts "traditionnels" ne se prévalant que rarement d'un succès d'audimat. D'une part en terme de nombre, d'adhésion et surtout de

participation : "les gens viennent au spectacle, ils réagissent à ce qu'ils voient" note Philippe Delpy. "La première reconnaissance de la danse urbaine, c'est le public. "Danse-Ville-Danse, les spectacles avec du Hip-Hop attirent une salle bruyante, qui participe. Il suffit de venir voir pour s'en rendre compte" (Benoît Guillemont).

En corollaire à la reconnaissance du public, est avancé un second argument qui repose sur une modification des modes de consommation culturelle : les cultures émergentes seraient davantage participatives car le spectateur contribuerait à la réalisation de l'œuvre : "Il est acteur et non pas simple consommateur" note Philippe Delpy³. Toutefois, l'attitude du "nouveau public" évolue. "Aujourd'hui, le public change, Je suis allé voir la Compagnie Accorrap récemment, il y avait un silence, un respect de la création" (Benoît Guillemont).

Par ailleurs, la réalisation collective, étendue sur toute la durée d'un atelier est elle aussi valorisée. En d'autres termes "la préparation du spectacle est au moins aussi importante que sa réalisation" remarque Benoît Guillemont.

Emergence d'un art de la relation

A entendre cet appel au public participant et cette valorisation de la réalisation collective, on serait tenté de considérer qu'il ne s'agit pas d'une légitimation légitime. On aurait affaire à de "l'animation" plus qu'à de "l'art". Pourtant, de nombreux artistes reconnus, reçus dans l'institution, bénéficiant des

honneurs de la critique, considèrent que le processus d'élaboration de l'œuvre est essentiel.

Cette "esthétique relationnelle" cherche à s'imposer pour être reconnue comme une problématique légitime de l'art contemporain. Elle n'a pas encore le statut de courant installé, mais elle est en passe d'acquérir une certaine notoriété, qui la conduira peut-être à une reconnaissance plus large, suivant en cela le chemin parcouru par l'Art Abstrait ou l'Arte Povera, par exemple.

Or qu'est-ce qui distingue l'esthétique relationnelle des actions menées dans les quartiers ? Sur le fond, et sous réserve d'un inventaire plus fouillé, peu de chose. Par contre leurs circuits de légitimation sont différents, l'un se situant dans le monde de l'art contemporain tout en jouant de ses codes mêmes, l'autre cherchant une reconnaissance par d'autres circuits, moins culturels mais dont il serait difficile d'affirmer qu'ils sont moins puissants socialement parlant.

La reconnaissance des autres artistes

Un autre élément mis en avant pour légitimer le Hip-Hop est l'intérêt que lui accordent les artistes issus de formations plus traditionnelles. La danse s'appuie particulièrement sur ce phénomène. En effet, de nombreux chorégraphes contemporains, issus de la vague des années 80, incluent, s'inspirent, font allusion, critiquent l'esthétique et les mouvements élaborés par la danse urbaine. "La danse urbaine, au travers de manifestations comme Danse-Ville-Danse, interroge les compa-

3 - Il faut souligner que dès son origine, le Hip-Hop implique une quasi indistinction entre créateur et public, les rôles étant alternés. Si l'argument est utilisé par les promoteurs des cultures émergentes, on peut noter aussi que l'idée de participation relève plus largement de la culture populaire, voir à ce propos le regain de succès des bals et danses traditionnelles.

gnies professionnelles sur leur rapport à la ville” (Benoît Guillemont).

Inversement, la danse urbaine a elle aussi été influencée par les codes de la danse contemporaine. Elle est passée “d’une série de défis, reposants sur la performance physique, à de véritables spectacles, élaborés en suivant une trame, comme dans le spectacle vivant ordinaire” remarque Benoît Guillemont.

Les autres sources de légitimation

Celles-ci sont invoquées alors qu’elles sont peu sollicitées par les acteurs du monde de l’art traditionnel : “Le musée urbain Tony Garnier a été reconnu par l’Unesco” (Marc Villarubias). Or l’Unesco est un opérateur politico-administratif peu légitime dans le monde des arts plastiques, en dehors de sa notoriété propre. C’est-à-dire qu’il est prestigieux mais guère qualifié pour distinguer l’excellence artistique.

Enfin, et ça n’est pas le moindre des paradoxes de cette situation, c’est au sociologue et non plus au critique que reviendrait le rôle d’analyse voire de découverte : “Je pense que les sociologues ont un rôle à jouer dans la reconnaissance des productions issues des quartiers” estime Philippe Delpy. Un rôle qu’il n’est pas sûr que lesdits sociologues souhaitent endosser.

L’autonomie créatrice de l’artiste remise en question ?

“Les artistes ou leurs représentants nous reprochent de les obliger à aller dans les quartiers. Mais on ne force personne à répondre. Ils nous critiquent aussi sur le

mode “on ne sauve pas un quartier en y déposant une sculpture”. Mais libres à eux d’accepter qu’on installe ou non leur travail” (Marc Villarubias).

Les nouvelles procédures d’intervention culturelle interrogent une des règles de l’art qui s’est imposée avec le plus de force depuis la fin du XIX^e siècle : celle de la liberté de l’artiste. En effet, l’histoire de l’art du XX^e siècle témoigne de l’acquisition d’une autonomie des artistes, et dans le choix des thèmes qu’ils traitent et dans celui des matériaux qu’ils emploient pour réaliser leurs œuvres. Il s’agit bien entendu d’une posture professionnelle, nous n’avons pas ici les moyens de développer la pertinence ou la réalité de cette position.

Dans le cas des arts émergents des quartiers, les conditions d’aide au financement semblent tellement draconiennes que le principe de l’autonomie artistique peut paraître remis en cause. Les bailleurs sont en effet attentifs à ne délaissier aucun aspect d’un projet : “Nous avons une exigence de qualité à tous les niveaux : sur la démarche, sur les intervenants, sur les partenaires, sur la production, sur la diffusion, nous ne sommes donc pas exigeants pour le seul aspect artistique” (Marc Villarubias).

Par ailleurs, les conditions d’existence des artistes émergents sont souvent précaires. Aussi il leur est probablement souvent difficile de résister aux impératifs du cahier des charges des opérations aidées. Même si les bailleurs se défendent de ce phénomène : “les projets opportunistes sont immédiatement repérés et écartés, nous ne nous intéressons qu’à ce qui fait bouger les limites”, rappelle Philippe Delpy.

Rares sont les artistes qui ont fait le choix de s’installer en banlieue,

comme Maguy Marin. Pour cette chorégraphe, la question est délicate, puisqu’il s’agit d’une démarche artistique, construite après avoir testé les limites du milieu professionnel. Mais pour un parcours atypique comme celui-ci, combien de situations subies ? “L’animation dans les écoles, ça fait partie du marché pour vendre notre spectacle, alors on en passe par là”, reconnaît un metteur en scène.

Toutefois, dans le circuit institutionnel, l’artiste fait rarement ce qu’il veut. Dans le cas d’une exposition, le commissaire, surtout lorsqu’il s’agit d’œuvres in situ, a un rôle dans leur élaboration. Il y a un débat entre l’artiste et le “commanditaire”. La différence est qu’il s’agit de deux professionnels de l’art, donc qui parlent sur un même pied, au moins en ce qui concerne leur approche de l’art, même si l’un ou l’autre peuvent être dans une position dominante. On voit bien qu’il y a des similitudes dans les deux secteurs, mais le second étant constitué de professionnels d’origines diverses, la légitimité des méthodes de travail se trouve contestée, car il n’y a pas consensus sur la façon de les conduire.

En fait, il semble que l’on puisse avancer l’idée que se constitue parallèlement au secteur institutionnalisé et reconnu de l’action culturelle, de nouvelles formes d’expertise et de reconnaissance. Il est trop tôt pour savoir si ces nouveaux circuits d’émergence acquerront leur indépendance et une forme de pérennisation, mais force est de constater aujourd’hui la place prise par ces mouvements.



Répercussions sur les bailleurs

Enfin, on ne peut manquer de s'interroger sur les répercussions de ces orientations sur des bailleurs jusqu'à peu, éloignés du terrain de la culture.

Une action marginale à lourdes retombées symboliques

On notera tout d'abord que les bailleurs ont élargi leurs ressources –sociales, relationnelles, de notoriété, d'image– en investissant un champ culturel en devenir. "On nous a sorti du domaine de l'immigration" reconnaît Philippe Delpy. Le champ culturel ayant une haute valeur symbolique ajoutée, les partenaires de cette politique y ont acquis une visibilité qu'ils n'avaient pas auparavant. On ne prétend pas qu'il s'agit d'une attitude cynique ou calculée, mais d'un effet secondaire induit et probablement positif.

Une caractéristique constante des politiques culturelles est de ne pas coûter cher tout en ayant une capacité importante à susciter du débat et donc de la visibilité. Le ratio entre le budget engagé et les répercussions en terme de notoriété est sans équivalent. Ainsi le FAS Rhône-Alpes ne consacre-t-il que 5% de son budget à l'action culturelle, mais a acquis une "audience" sans précédent grâce à cette activité. Un phénomène similaire s'est produit pour la Politique de la Ville, dont le budget culture, s'il ne cesse de croître, demeure marginal.

Mimétisme professionnel

Parallèlement à l'acquisition de nouvelles ressources, plusieurs bailleurs se présentent comme des découvreurs, c'est-à-dire qu'ils maîtrisent une disposition propre aux professionnels de la culture. Beaucoup de ces derniers en effet, fondent leur compétence sur leur capacité à découvrir, c'est-à-dire à reconnaître "avant les autres" la qualité d'une production artistique.

Dans bien des cas, on peut dire que les bailleurs sont d'authentiques découvreurs⁴, bien qu'ils aient travaillé d'une manière peu orthodoxe par rapport aux usages du monde de l'art. En effet, ils ont multiplié les soutiens et non sélectionné dans la production. Autrement dit, c'est la diversité de leurs "investissements" qui leur a permis de faire des découvertes.

Les bailleurs ont donc acquis une nouvelle compétence, même s'ils se défendent tous d'être des "experts de la qualité artistique". "Le FAS n'a pas légitimité à être critique artistique, même si on choisit ce qu'on finance" souligne Philippe Delpy. Le paradoxe étant bien celui-là : ne pas revendiquer une position d'expert, tout en siégeant à des commissions d'attribution de subventions qui évaluent entre autre la pertinence artistique des projets...

Par ailleurs, la vision de l'art des promoteurs de cette nouvelle politique culturelle est proche de celle en usage dans le monde des professionnels de la culture. Refusant l'art comme divertissement, ils l'investissent d'une capacité à provoquer la réflexion sur notre monde contemporain. En cela, ils sont dans le courant dominant les politiques publiques culturelles, qui privilégie un "art porteur de sens, l'intérêt d'une œuvre d'art est de susciter une réflexion sur notre environnement" (Benoît Guillemont).

Il faut cependant noter qu'il s'agit là d'une conception nouvelle de l'œuvre d'art, même si elle commence à être largement diffusée. L'ensemble des acteurs qui s'intéressent à l'art n'ont pas tous cette vision. Les notions de plaisir, de divertissement, de distraction, de beauté sont parfois mises en priorité par rapport à la capacité d'impulsion de réflexion produite par une œuvre d'art.



4 - La notion de découverte est utilisée ici par rapport au monde de l'art. Les pratiques "découvertes" avaient déjà une légitimité dans leur contexte d'origine.

Les risques d'une domination de ce nouveau paradigme

Pour conclure, nous proposons quelques questions portant sur l'émergence de cette nouvelle politique culturelle.

Il est en effet utile de noter à quel point le soutien à la culture qualifiée aujourd'hui "d'institutionnelle" est soupçonnée. Soupçonnée de dépense indue des crédits publics, soupçonnée d'être accaparée par un public - les abonnés apparaissant comme l'acmé de l'appropriation par un groupe privilégié de l'équipement culturel, soupçonnée enfin de diffuser une culture convenue "qui ne parle plus à personne". "Il y a quelques codes culturels qui mobilisent l'ensemble des fonds publics avec un impact sur un public minoritaire, alors que d'autres codes culturels partagés par une population large, ne sont pas reconnus" (Philippe Delpy).

N'est-il pas tout d'abord surprenant de voir l'engouement d'une fraction des administrateurs de la culture pour l'art issu des banlieues ? Il nous semble y avoir là un procès -feutré- fait à la culture "traditionnelle" ou "dominante". On peut aussi y voir une résurgence des débats relatifs à l'art officiel. Ce phénomène n'est pas nouveau, et la contestation de la politique culturelle est souvent venue d'une fraction marginalisée ou émergente de son personnel.

Pour ne prendre qu'un exemple, la politique de soutien à l'art contemporain mise en place au début des années 1980, reposait sur un même type de constat/procès, même si les rôles étaient exactement inversés. A

l'époque, un certain nombre de fonctionnaires ont avancé pour légitimer la création de la Délégation aux Arts Plastiques (DAP) qui devait s'intéresser à l'art contemporain "de pointe", que les musées, n'avaient jamais été capables de repérer la novation. Par conséquent, il apparaissait nécessaire de créer des instruments d'intervention nouveaux, à mêmes d'être en phase avec l'état de la création. Toutes choses égales par ailleurs, c'est ce qui se passe en matière de cultures émergentes : les directeurs d'équipements culturels ne seraient plus capables de repérer la novation artistique - comme les conservateurs n'auraient pas été capables de suivre la création contemporaine -. Il apparaît alors nécessaire de les contourner pour adouber ou légitimer, sans passer par eux, ce qui se passe hors de leurs circuits d'investigation.

Ensuite, n'y-a-t-il pas une interrogation à poser lorsqu'est mis en cause le contenu des programmations des équipements culturels ? Il semble bien qu'on ne se soit pas penché sur ce contenu de manière équitable et qu'il s'agisse cette fois d'un procès d'intention : la diversité des programmes, leur qualité pour le moins variable, les cercles de publics auxquels ils s'adressent, sont des éléments manifestes qui témoignent de leur diversité.

D'un centre culturel à l'autre, et même si l'on ne prend que les équipements de la périphérie lyonnaise, on constate une diversité esthétique plus qu'une quelconque uniformité. Qu'y a-t-il de commun entre la programmation

du Toboggan de Décines et celle du Luminier à Chassieu ? Quoi de semblable entre le Théâtre du Point du Jour et celui des Célestins ? Ainsi, l'offre culturelle sur le Grand Lyon est loin d'être monolithique, même au sein de "l'institution".

Enfin, on notera que les expériences d'accueil de spectacles issus des cultures émergentes, et notamment de la danse urbaine, ont obtenu l'accès à des institutions phares (la Maison de la Danse) ou périphérique (résidence de Zoro Enchiri à Feyzin) par exemple, ou vu des Festivals spécialisés être reconnus se serait-ce qu'en termes financiers (Danse-Ville-Danse). Que ces incursions dans l'institution soient encore difficiles, qu'elles conduisent à une certaine forme d'édulcoration des travaux artistiques, cela est vrai. Mais en cela, le processus de reconnaissance ne diffère pas de celui à l'œuvre lors de mouvements artistiques émergents. Que l'on songe seulement aux étapes qui ont conduit le théâtre de "rues" à "l'avenue" des Champs-Élysées, et l'on aura le "modèle" du parcours -d'obstacles- de la "reconnaissance".