

HIP-HOP

HIP-HOP : LE BESOIN D'UNE NOUVELLE MÉDIATION POLITIQUE

Les conditions politiques de la prise en compte du hip-hop

Pour citer cet article

BAZIN H [2000], « Hip-hop : le besoin d'une nouvelle médiation politique », in Mouvements n°11, La Découverte, pp.39-45

Notes de la rédaction

(Version longue non publiée dans son intégralité)

Résumé

Plus qu'une médiation culturelle ou sociale de plus, le hip-hop a besoin d'une véritable médiation politique (nouveau modèle de citoyenneté), espace intermédiaire d'une médiation de la forme et une médiation de l'œuvre à travers l'instauration de pôles de ressources territoriaux. Nous tenterons de poser les conditions politiques de cette prise en compte suivant trois articulations : sortir du culturalisme, comprendre les processus, refonder l'idée de service public.

Table des matières

SORTIR DU CULTURALISME

COMPRENDRE LES PROCESSUS

REFONDER LE SERVICE PUBLIC POUR UNE MÉDIATION POLITIQUE

Le hip-hop appartient à ces sujets d'autant plus difficiles à expliquer qu'ils paraissent évidents. En effet, quoi de plus évident que la visibilité du hip-hop, aussi bien d'un point de vue esthétique, culturel, économique ou social ?

Sans compter les nombreuses manifestations consacrées au hip-hop, qui contesterait son poids dans l'industrie culturelle, chez les majors compagnies à travers le rap mais aussi la montée de la danse sur les scènes nationales et les théâtres. Même le graff qui semble apparemment plus effacé ne s'expose pas simplement sur les murs ou dans les galeries, il pénètre différents corps de métiers (mode, design, graphisme, PAO, etc.).

Il ne s'agit pas ici de polémiquer sur l'entrée des arts classés « mineurs » dans le monde du « grand art », de l'extension des prérogatives de la culture et de son ministère sur l'ensemble de l'industrie culturelle, de l'anoblissement de la consommation de masse et des nouvelles technologies comme moyen d'accès aux œuvres.

Il n'est pas non plus dans nos propos de raviver le débat entre art social et l'art pour l'art¹, entre l'art comme modalité ou l'art comme finalité en considérant l'importance de la présence hip-hop au sein des structures de proximité, des programmes sociaux et plus largement de la politique de la ville.

Au-delà des chiffres de ventes d'un côté, de l'accompagnement social et du maillage institutionnel de l'autre, la griffe esthétique hip-hop dépasse de loin sa sphère d'origine.

Sans doute le hip-hop est confronté actuellement à un défi, celui de gérer cet écart entre d'un côté, une base comptant des dizaines de milliers d'acteurs directement concernés et de pratiquants engagés dans les disciplines artistiques, maîtrisant les codes et les messages, influençant en profondeur l'environnement socioculturel, de l'autre, la massification d'une diffusion (des millions de disques pour le rap), et d'une transmission (des milliers d'heures de cours pour la danse), touchant un public de plus en plus large, plus ou moins averti.

Faisons cependant deux remarques. En premier lieu, aucun mouvement fut-il considéré « mode » ne peut être réduit au simple jeu d'une réflexivité médiatique, d'un mimétisme adolescent parce qu'une consommation, même « de masse », n'est jamais passive.

Ensuite, toute propagation exponentielle arrive un moment à un point de saturation pour ensuite se

stabiliser ou retomber. Il faut distinguer ces accès de visibilité liés à des conditions extérieures au hip-hop et le mouvement d'émergence propre à une forme (nous y reviendrons).

Ce n'est pas la première fois en 20 ans d'histoire que le hip-hop est à l'origine d'explosions esthétiques. Rappelons-nous en 1984/85 l'effervescence déclenchée par l'émission de Sydney sur TF1. Beaucoup de danseurs s'arrêtèrent ensuite, d'autres continuèrent pour constituer avec les rappers la première école (« old-school »). Nous penserons également au mouvement du graffiti fortement médiatisé au milieu des années 1980, à celui des D.J. sur les radios libres, etc.

Nous entendons alors toujours un discours sur le « glas » du hip-hop parce qu'il est trop exposé ou au contraire trop ignoré. S'il appartient aux acteurs de ce mouvement de gérer ces contradictions internes, il existe d'autres contradictions soulignées par le hip-hop qui sont du ressort de la collectivité générale. Or, entre l'État et l'économie marchande, soutiens publics et privés, il existe un vide, pour ne pas dire un gouffre où cette visibilité perd sa traduction politique.

SORTIR DU CULTURALISME

Comprenons donc que cette visibilité nous éclaire moins sur le hip-hop que sur les enjeux économiques et institutionnels qui le poussent au-devant de la scène au moment donné. Ainsi la culture se retrouve au centre des débats dans une version instrumentale ou causale. D'un point de vue, le hip-hop serait une culture mondiale, à la fois victime et support de la mondialisation, il se perdrait dans les limbes de l'industrie culturelle, se diluerait dans les effets de modes. De l'autre, il serait une culture de quartier, noyau dur d'une ghettoïsation subie ou provoquée, il s'enfermerait dans une revendication identitaire territoriale ou communautaire.

Qu'en est-il de ces fameuses « cultures urbaines » dans lesquelles est rangé invariablement le hip-hop ? Expressions sociales du mal vivre, de la « crise des banlieues », d'un monde sans foi ni loi où ne règnent que l'anomie, l'appât du gain et l'idéologie ultralibérale ; ou encore expression de la révolte salvatrice d'une jeunesse messianique, du regroupement tribal postmoderne, du foyer culturel d'une nouvelle civilisation urbaine ?

Les « cultures urbaines » ne peuvent dépasser les ambiguïtés propres à des termes qui sont plus propices à une construction de la réalité qu'à sa description. Ils sous-entendent parfois des propos misérabilistes ou à l'opposé populistes. D'un côté le hip-hop est acceptable à partir du moment où on en sort (assimilation), de l'autre côté, à partir du moment où on y reste (folklore).

Comment sortir de la vieille aporie entre théorie relativiste et universaliste de la culture ? L'une prétendant que toute culture prise dans sa différence est unique et ne peut être jaugée sur une échelle de valeurs, l'autre affirmant l'existence d'invariant (valeurs, symboles, etc.) autorisant la comparaison entre elles. L'opposition cache aussi deux versions classiques de la culture, l'une anthropologique et intégrative par définition localisée, l'autre civilisatrice et assimilatrice considérant l'art comme l'aboutissement ou la sublimation de sa portée universelle. Le débat se poursuit donc sur le plan esthétique avec les nouveaux apôtres de la philosophie du « beau » et son caractère immuable (universalité des beaux-arts) face aux cultures populaires et minoritaires.

En attendant de comprendre la façon dont une forme se structure, si déjà nous cherchions moins à définir le hip-hop comme culture close, peut-être pourrions-nous nous attacher à la manière dont il nous informe sur les sociétés qu'il intègre.

Cet aspect est souvent éludé dans la comparaison habituelle entre hip-hop américain et français. Le rapprochement tourne vite à une opposition dichotomique entre deux « modèles de société ». Le hip-hop américain appartiendrait à la culture communautaire Noire et du ghetto, le hip-hop français aux cultures de l'immigration et de l'intégration. Mais bien souvent la comparaison reste au stade d'une « culture importée » à l'instar d'autres mouvements modélisés par la culture anglo-saxonne depuis les années 50. Il est au contraire remarquable par le détachement de l'emprise industrielle nord-américaine qu'il instruit en suivant des axes transversaux.

Il n'est plus possible aujourd'hui d'ignorer le développement d'échanges dans un réseau mondial en perpétuelle recomposition. L'intensité des relations transfrontalières en Europe, les connexions multiples avec le continent africain du Nord et de l'Ouest, (nous penserons en particulier au rap dakarais et oranais), sans oublier les Caraïbes et la « découverte » de l'Amérique du sud, le Brésil notamment dont l'histoire hip-hop est pourtant tout aussi longue et profonde que celle de l'Amérique du nord.

Vu à l'échelle d'une relation triangulaire Amérique – Afrique - Europe, le hip-hop apparaît d'autant mieux comme forme, identique dans sa structure mais multiple dans son mouvement, qui éclaire des sphères culturelles propres à chaque région au Nord comme au Sud.

Grâce à la médiation de la forme, sans doute la première fois depuis la décolonisation, un travail positif peut s'entamer sur la mémoire collective refoulée entre les deux rives de la Méditerranée.

Plus qu'un hip-hop « français » nous devrions évoquer la spécificité d'un hip-hop francophone aux réalités très variées. En effet, si la France est présentée comme la « seconde patrie du hip-hop » après les États-Unis, le hip-hop hexagonal diffère de ses congénères.

Si nous nous plaçons du point de vue de l'économie générée, de l'accompagnement institutionnel, de son entrée dans le milieu culturel, le hip-hop français tient indéniablement une place mondiale privilégiée.

Cependant cette appréciation est à moduler si nous nous situons en dehors du champ de la visibilité institutionnelle ou économique. Non que la présence urbaine et le développement quantitatif et qualitatif ne soient pas au rendez-vous, mais le hip-hop français, paradoxe de sa « reconnaissance » officielle, rencontre plus de difficultés à se structurer de manière transversale et indépendante.

Dans la tradition politique française centralisatrice, il existe de bons côtés lorsque l'on peut bénéficier de la manne financière publique (principalement des budgets sociaux), du soutien des institutions (exemple pour la danse du rôle historique joué par le très parisien théâtre Contemporain de la Danse, ou encore l'établissement public de la Villette toujours à Paris) et de la tradition de « l'exception culturelle » (exemple en radiodiffusion de la loi des quotas pour les musiques francophones qui dopa indirectement le marché du rap). Ces pratiques ne sont pas remises en cause malgré une critique libérale contestant la politique du « tout-culturel » ou celle d'un milieu artistique (clientéliste ?) estimant que l'on en fait un peu trop pour ces « cultures urbaines » sans véritablement soutenir la création.

Le revers est l'absence d'espaces autonomes nécessaires à une forme populaire pour développer un espace culturel pluriel. À la différence des cultures régionales qui profitent de la sensibilité fédéraliste ouverte par la construction européenne pour enrichir une conscience populaire et affirmer leurs spécificités, le hip-hop reste cantonné au mieux à un « phénomène » parce que l'espace de son développement est celui d'un territoire sans correspondance politique.

Ce « phénomène » est pourtant médiatiquement et économiquement très rentable aussi bien dans le champ culturel que social pour différentes catégories de décideurs et de médiateurs contrôlant les critères de jugement, les moyens de formation, de production, de réception. Cette couche médiatrice s'arroge parfois le droit de prendre ou délaisser ce que bon lui semble dans une forme populaire.

Par exemple s'opère de plus en plus une distinction entre « rap-variété » et « rap des cités », ou encore entre rap et danse, la seconde devenant sur un plan esthétique plus « noble » ou recevable. Les financements professionnels à majorité privés pour le rap (support reproductible du disque) et publics pour la danse (spectacle vivant) ne sont pas non plus sans effet sur cette séparation esthétique. C'est un système où chacun porte sa part de responsabilité, les artistes aussi, dans le pacte qui unit création, production et diffusion.

Des mécanismes conduisent une forme à être surchargée de sens avant même d'émerger. Comment peut-elle être figée ainsi dans un jugement esthétique ? Ce dernier ne décrit plus une relation originale entre œuvres, artistes et publics, un mode de connaissance entre le sensible et l'intelligible ; il sert avant tout à confirmer et verrouiller un discours sur la réalité dont la rhétorique devient le passage obligé d'une reconnaissance.

Ainsi arrivons-nous à des constatations étranges. Bien que producteur d'une richesse économique et culturelle, le rap est quasiment absent à quelques exemptions près des scènes musicales. Nous savons déjà que les disciplines hip-hop drainent un public jeune (même souvent très jeune), populaire, multiple par ses origines et ses expressions culturelles que touchent peu les lieux classiques de diffusion culturelle.

L'invisibilité d'un espace socioculturel tranche avec la visibilité médiatico-économico-institutionnelle. La peur d'une violence d'autant plus confortée par l'absence de spectacles et l'orientation esthétique de ces lieux tenus par la génération précédente appelée « génération rock », ne peuvent suffire d'explication à ce « trou » dans la programmation des salles de concert.

Qu'en est-il d'une discipline qui ne peut toucher dans une relation directe un public, où ne peut exister l'émotion, principal vecteur de la relation esthétique participant à un espace de socialisation ? Comment des consommateurs peuvent-ils devenir un jour amateurs s'ils ne se forment pas à une qualité de réception ? Quelles représentations des artistes ce public peut-il développer si la dimension humaine s'efface au profit de la représentation médiatique du show-business ?

Les rappeurs ne sont-ils acceptables que sur la pochette des disques ou comme leaders de quartiers, les danseurs lorsqu'ils font bonne figure sur la scène des théâtres et dans les ateliers, les graffeurs lorsqu'ils repeignent le mur de la maison des jeunes ? Assignées à résidence, confinées aux périphéries, les disciplines hip-hop sont-elles supportables uniquement comme marchandises ou instruments sociaux ? N'ont-elles pas le droit d'accéder comme scènes vivantes à l'espace du

forum public ? Peut-il exister encore une parole libre en dehors du champ de légitimation et de visibilité économiques ou institutionnelles ?

COMPRENDRE LES PROCESSUS

Pour prétendre à une visibilité du hip-hop qui le rende lisible, il faut nous intéresser aux processus. Il existe en effet des propriétés émergentes internes à une forme indépendante des conditions de sa visibilité extérieure (médiatisation, diffusion de l'industrie culturelle, exposition du monde de l'art, etc.). Travailler sur les formes plus que sur la culture nous ouvre un champ prospectif qui dépasse les contradictions habituelles et les analyses causales.

La manière dont se structure un rap ou une break-dance est indépendante de telle ou telle culture. Plus largement une forme traverse les époques et les sphères d'appartenance. Le hip-hop « n'appartient pas » en tant que forme aux quartiers déshérités, aux gens modestes, aux jeunes issus des immigrations. S'ils sont majoritaires à travailler sur cette forme et génèrent par-là des cultures plurielles qui leur sont propres, aucune explication de cause à effet ne peut suffire, qu'il s'agisse de conditions sociales, urbaines, culturelles ou générationnelles.

Pour comprendre les émergences, il serait nécessaire de les saisir dans un mouvement, c'est-à-dire dans la manière de réunir un ensemble dans une unité productrice de sens. Ce sens n'est donc pas prédéterminé par une éducation, un acquis culturel. En cela, la condition « populaire » voudrait qu'elle ne soit pas la conséquence d'un héritage, d'une origine, la possession d'un capital symbolique et culturel. On ne naît pas hip-hop, on le devient et aucune prédisposition particulière peut prédire ce que sera ce devenir. Cette liberté acquise dans le travail, dans un certain rapport à la production, constitue un autre caractère de la forme populaire. Quoi qu'en disent les théoriciens de la fin du travail, le rapport au travail change mais il reste central.

La forme hip-hop est très codifiée mais les « codes sources » sont du domaine public. Cela rend impossible une appropriation par un groupe unique. L'accessibilité publique commence dans l'espace urbain par la rue : nul besoin de passer par les codes académiques, l'examen des lieux consacrés à la culture par la culture. Ce qui ne veut pas dire qu'un long travail n'est pas indispensable pour prétendre maîtriser les pratiques. Mais les processus de *transmission* interindividuels et intergénérationnels sont engagés dès les premières phases d'apprentissage. L'échange est perpétuel à tous moments et tous lieux.

En tant que forme très codifiée le hip-hop constitue ainsi un moyen pour les individus d'élaborer leur propre parcours. Il existe un rapport réflexif : d'un côté la structuration de la forme permet à l'individu de se construire, de se « récupérer », de se ressourcer ; de l'autre côté, l'affirmation d'une individualité contribue à enrichir la forme en apposant une griffe personnelle et originale.

Dans ce sens la tradition (caractère permanent de la structure) et la modernité (caractère contemporain du jugement critique) non seulement ne sont pas incompatibles mais sont nécessaires au développement (ancrage et adaptabilité) de la forme populaire.

En effet, cet enrichissement à plusieurs compose un patrimoine collectif mariant à la fois un sentiment d'appartenance à un même mouvement et une vie indépendante ne comptant que sur ses propres qualités.

Le jugement sur la « créativité » manque souvent son objet quand une écoute ou un regard rapide reprochera au rap de scander toujours les mêmes thèmes sur les mêmes rythmes, à la breakdance de réaliser toujours les mêmes figures acrobatiques en cercle, au graff de se composer toujours sur les mêmes lignes de style, etc.

La *création* ne se place pas dans une forme mais dans un mouvement. La forme n'a aucune prétention à l'art, c'est une *mise en œuvre*. L'œuvre se produit si émerge, dans le mouvement même des processus, le désir de se confronter à elle pour toucher au mystère d'un accomplissement toujours en devenir. Toute œuvre relie une *idée*, un *projet* (travail sur l'espace/temps), une *technique* (travail sur la matière), une *cohérence* (travail sur une discipline) et la capacité de *transcender* tous ces éléments, dépasser une connaissance rationnelle. C'est l'incertitude, l'inachèvement propre aux processus en jeu.

Un mouvement s'instaure lorsque la fluidité de la vie s'oppose à la résistance de la forme. Le hip-hop est une émanation particulière de ce mouvement, il ne soutient pas a priori une originalité, une expression sociale ou artistique. La forme n'a pas d'existence (de *mouvement*) extérieure aux situations où les individus la travaillent. Elle devient « hip-hop » dans la prise de conscience de ce travail où le mouvement peut constituer la matrice de messages, de représentations sur le monde, de règles de vie, de compétences, etc.

Être du « mouvement » hip-hop veut dire cela. L'individu ne cesse pas d'être « hip-hop » lorsque la forme d'apparence se transforme, à partir du moment où elle garde les mêmes principes de

structuration (accessibilité, unité, individualité). Il n'y a donc pas d'opposition par exemple sur la scène entre la performance purement artistique et sa clôture par un freestyle, espace-temps socioculturel de redistribution collective où le public devient acteur d'une scène ouverte.

Cette capacité à jouer sur plusieurs tableaux ou niveaux d'accessibilité est aussi le propre de la forme populaire. On peut fréquenter les centres chorégraphiques et continuer les entraînements dans la rue, exposer dans les galeries et réaliser des fresques sur des murs non autorisés, développer des recherches musicales et textuelles sophistiquées et continuer à se réserver les tempos premiers de la boîte à rythmes corporelle (human beat box).

Encore une pierre dans le jardin des théoriciens de la « fin », de l'art cette fois-ci. La vie de la forme n'emprunte pas à la figure de la ligne (principe évolutionniste qui irait par exemple de la rue à la scène) mais à celle du cercle (principe processuel). C'est une figure récurrente à l'ensemble des expressions hip-hop (le sample du DJ, le cercle du freestyle, les phases du break, le geste du writer...).

Si l'expression hip-hop dégage un impact esthétique aussi puissant c'est sans doute pour cette raison : l'ouverture d'un champ du possible où la forme en attente d'un sens appelle au mouvement. L'alliance de la liberté et du travail, de la fluidité et de la forme, de la subjectivité et de la structure dégage une *force esthétique (sensibilisation)*. La forme n'est lisible (*perception*) que dans le mouvement. Chacun peut se projeter dans ce mouvement en développant un jugement critique sur le chemin parcouru et restant à parcourir. Ceux qui sont le plus privés de liberté et de structure développeront peut-être à cause de cela une plus grande sensibilité.

Parce que collective cette sensibilisation élargit la relation esthétique à des *sphères esthétiques* qui constituent autant de bases à une *diffusion* de la forme. Lorsque nous parlons de diffusion, il ne s'agit pas simplement de l'extension sur un territoire d'un ensemble de pratiques dans des lieux consacrés (spectacles, ateliers, etc.) mais de la diffusion d'un cadre d'expérience permettant à cet ensemble de pratiques de trouver une cohérence et un sens. Loin du schéma réducteur centre/périphérie, c'est une contagion par aura esthétique qui développe l'espace sensible à tout un environnement. Il se produit une *mobilité* entre ces différents espaces propices au développement des processus, des espaces souvent considérés à tort par l'anthropologie moderne comme des « non-lieux » tels les lieux publics à la fonction imprécise.

Pour ces raisons, il est impossible de reproduire ou de prédire les moments et les lieux d'une émergence. Nous pouvons simplement constater des différences entre des régions ou des disparités entre les disciplines. Par exemple le rap s'est développé fortement à Marseille et très peu la danse. Inversement la région lyonnaise a constitué dès le début un foyer pour la danse alors que le rap est moins structuré.

C'est la synergie entre l'ensemble de ces processus (sensibilisation, transmission, création, diffusion) que traduit le terme *émergence*, c'est-à-dire la capacité d'une forme à se renouveler en dehors des conditions extérieures de sa mise en visibilité. Mais quelles correspondances politiques peut-elle trouver ?

REFONDER LE SERVICE PUBLIC POUR UNE MÉDIATION POLITIQUE

La carte du développement des émergences correspond rarement au découpage des institutions ou des collectivités locales. Comment respecter les critères de la structuration d'une forme en travaillant sur l'ensemble des processus (principe d'unité) dans des espaces ouverts (principe d'accessibilité) lorsque toutes les modalités de décision et de financement, hiérarchiques et verticales nous poussent à séparer ces processus en autant d'actions, de lieux, de territoires, d'esthétiques, d'outils et de projets spécifiques ?

La plupart des lieux consacrés, justement parce qu'ils sont « consacrés à... » sont souvent inadaptés à prendre en compte les émergences. Il ne s'agit pas simplement d'une question de compétences ou de culture générationnelle même si cela peut être un facteur d'incompréhension. Les différentes politiques, volontairement ou involontairement, ont encouragé une spécialisation.

C'est avant tout la spécialisation dans une seule dimension processuelle (la sensibilisation pour les structures de proximité, la transmission pour les conservatoires, la création pour les scènes nationales, la diffusion pour les scènes des musiques actuelles, etc.) qui rend non seulement impossible la prise en compte du mouvement d'une forme dans sa globalité mais contribue même à sa déstructuration.

En effet, la séparation des processus contribue à laisser chacun s'enfermer dans sa propre logique. La création en se repliant dans l'art pour l'art s'opposera à la diffusion qui sera d'autant plus soumise aux lois du marché. La transmission sera tentée par l'académisme à mépriser une sensibilisation rejetée à des activités occupationnelles.

Bien souvent chaque structure ira puiser ce qui convient à la justification de son fonctionnement. D'autant que l'obsession de la subvention et le partage sectoriel des financements induisent une catégorisation de l'action d'emblée dans le champ social ou artistique. Ce qui favorise plus un jugement sur le contenu que le respect d'un espace ouvert de développement.

Les modèles d'interprétation cadrent les situations et leur attribuent un sens prédéterminé. Se dégager du sens attribué, c'est dire que les réponses ne se trouvent pas en dehors des situations ouvertes par les processus, que la connaissance est une production en situation.

Nous avons entamé un travail depuis 1995 sur le cadre constitué par les ateliers-résidence² dans les quartiers. Comment ce cadre d'expérience est susceptible de réunir dans un même espace-temps les différents processus. À partir d'un travail d'évaluation, l'atelier-résidence pourrait servir de référence ou paradigme dans l'accompagnement des émergences et leur soutien public.

En dehors de toute assignation esthétique et pressions économiques ou institutionnelles extérieures, il s'agit à la fois d'offrir les conditions professionnelles d'accueil aux groupes résidents (développement artistique) tout en respectant les processus propres à une forme populaire (développement culturel). L'atelier-résidence devrait pouvoir offrir un espace d'expérimentation et de médiation (l'une ne va pas sans l'autre) dont il resterait encore à tirer les enseignements.

Une autre manière d'insister sur l'idée d'accompagnement est d'évoquer un travail dans le continuum d'un mouvement. C'est une unité de sens qui relie des cadres esthétiques de l'expérience sans que nous réduisions ce lien à un parcours linéaire et évolutionniste qui irait du monde social au monde de l'art ou de l'amateurisme au professionnalisme.

Nous connaissons la séparation historique entre d'un côté le développement culturel appelé aussi à une autre époque action culturelle (pratiques amateurs, éducation, enseignements artistiques, éducation populaire, activités socioculturelles et de loisir, etc.) et de l'autre côté le soutien à la création et la diffusion artistique (préservation du patrimoine et des beaux-arts, aide à la création, accès aux œuvres, etc.).

Aucune politique publique et instance interministérielle n'ont réussi à reconstituer le chaînon manquant mais est-ce leur mission ? Nous pensons effectivement que l'espace de ce continuum ne se situe pas à l'échelle d'un gouvernement fut-il animé d'une volonté décentralisatrice et déconcentratrice. Ce n'est d'ailleurs pas une question d'échelle. Ce continuum n'est pas une procédure mais un processus que seul peut mettre en valeur un travail conjugué d'expérimentation (compréhension des processus menant à l'émergence des formes populaires) et de médiation (accompagnement des émergences pour le développement des formes et des œuvres). Les actions de développement culturel, la socialisation de l'art, l'engagement des artistes dans la société, la reconstitution de publics autour des œuvres (démocratisation) ne peuvent venir d'une injonction étatique.

La tentation politique est de chercher une réponse immédiate pour mettre en concordance l'offre et la demande, par exemple dans la création d'un nouveau label. Imaginons des lieux de « cultures urbaines » à la place de feu les cafés-musiques qui naquirent en réponse aux émeutes urbaines... À l'image des friches et des « NLC » (nouveaux lieux culturels) de la fin des années 1980, les initiatives expérimentales se laissent enfermer bien souvent dans ce type de formatage. La labélisation aujourd'hui de lieux sur une base culturelle ne serait pas plus adéquate (voir plus haut notre critique du culturalisme).

Une autre illusion serait de croire que la démocratie virtuelle des fameuses « NTCI » (nouvelles technologies de la communication et de l'information) viendra répondre à l'échec de la démocratisation culturelle ; ou encore que l'industrie culturelle s'occupera de combler l'absence d'un développement culturel cohérent. L'industrie culturelle est avant tout une industrie. Elle peut à la rigueur parier sur des artistes prometteurs, favoriser des tendances, se servir comme sous-marins de quelques initiatives indépendantes, elle reste une machine lourde tributaire des lois du marché, incapable de capter la multiplicité et la vivacité des émergences, toujours en retard, au même titre que l'action publique, sur la complexité d'une réalité en mouvement.

Pas assez d'État conduit à abandonner les émergences culturelles issues des formes populaires à la marchandisation de l'économie mondiale d'un côté, à l'instrumentalisation des structures et pouvoirs locaux de l'autre. Trop d'État conduit à confondre action publique et mise en scène de la puissance publique (exemple des fêtes commémoratives et autres kermesses déambulatoires), soutien au développement et pouvoir discrétionnaire sur les contenus.

Entre les deux il s'agit de réactualiser, redonner force, recomposer l'idée de mission d'intérêt général, de service public en brisant l'étai, le carcan de l'assignation des formes populaires au folklorisme et leurs expressions à une pathologie sociale.

La médiation de la forme, centrée sur les individus accompagne au développement d'une forme

populaire, offre les conditions d'une émergence, assure un lien entre différents espaces, préserve le continuum entre les processus individuels et collectifs (sensibilisation, transmission, création, diffusion).

La médiation de l'œuvre (qui dépasse le simple accès à l'œuvre) renvoie aux conditions professionnelles dans l'accompagnement d'une émergence artistique tout en respectant le développement global propre d'une forme populaire (formation, production, réception).

Il est difficile de financer directement des processus, il est par contre possible de soutenir les situations qui les mettent en visibilité en déléguant à un champ de compétences la capacité de mettre en œuvre un travail transversal.

Il appartiendrait à ces pôles de ressources, dans une nouvelle répartition du champ des compétences (acteurs des émergences, opérateurs culturels et sociaux), de mettre en concordance cette géographie humaine à la fois locale et transnationale avec les territoires politiques et administratifs. Il ne s'agit pas simplement de définir d'autres modalités de soutien de la puissance publique, mais refonder une manière de travailler à l'articulation du social et de l'artistique. Entre pragmatisme et expérimentation, il s'agit également de restaurer la place de la recherche auprès de l'action (*recherche en situation*), d'ouvrir un champ de connaissances, un laboratoire d'idées, de réinterroger aussi bien les concepts que les outils, d'élaborer de nouveaux *référentiels* susceptibles d'accorder un jugement sur la réalité.

Notes de base de page numériques:

1 Quelques articles où nous abordons le sujet : « La fonction sociale des arts de la rue » in *A la recherche des enfants des rues*, Karthala, 1998, pp.426-454, Coll. Questions d'enfances ; « De nouveaux mots pour de nouveaux espaces » in *Cahier de la recherche et du développement IUFM*, 1997, pp.205-217.

2 Travaux qui se poursuivent actuellement à Bordeaux (rapport sur les actions culturelles menées par l'association *Musiques de Nuit*), également à travers une étude comparative débutée en 1996 entre différentes régions principalement autour de résidences chorégraphiques, voir également quelques articles : « La socialisation de l'art. Les ateliers-résidences », in *PEPS* n°56/57, association Paroles Et Pratiques Sociales, 1998, pp.74-83 ; « Entre forme artistique et sociale, les ateliers-résidences d'artistes » in *Migrant Formation*, No 111, déc 1997, pp.14-28.xxxxxxx