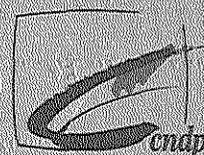
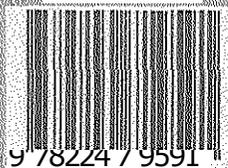


LA CULTURE EN BANLIEUE*Migrants-Formation. n° 111, décembre 1991 168 p.*

I Expressions culturelles dans les quartiers. Hip-hop, rap, ateliers-résidences, lieux de répétition musicale, pratiques théâtrales avec des publics défavorisés... À travers tous ces mouvements et initiatives culturelles qui constituent une autre image des quartiers est posée la question de la fonction sociale de l'art et de son utilisation comme moyen d'insertion ou d'expression ethnique. Les nouvelles cultures urbaines vont-elles contribuer à désenclaver ces quartiers, ou risquent-elles de renforcer leur stigmatisation?

II - Art, éducation et formation. La collaboration entre École et Culture et la création de nouvelles structures facilitent la rencontre entre jeunes et culture. L'expression culturelle peut être, pour les jeunes en situation d'échec, un puissant vecteur d'élaboration de savoirs et de socialisation; mais alors, que devient l'art? Quelle place accorder au produit culturel et à sa diffusion? Comment réconcilier les enfants des quartiers avec les musées et les activités culturelles, tout en favorisant les apprentissages scolaires?

755 02482



Directeur de la publication : Roger-François Gauthier
 ISBN: 2-240-71959-1

migrants-formation

n° 111 / décembre 1997

**LA CULTURE
EN BANLIEUE**

CENTRE NATIONAL DE DOCUMENTATION
 PÉDAGOGIQUE

ENTRE FORME ARTISTIQUE ET SOCIALE, LES ATELIERS-RÉSIDENCES D'ARTISTES

Hugues BAZIN (*)

L'atelier-résidence, et particulièrement l'atelier hip-hop, porte de manière intrinsèque la contradiction entre art, culture et social et, par là, pose la question de la fonction sociale de l'art.

Le dépassement de cette tension pourrait contribuer à une mise au jour de nouvelles formes artistiques, modèles culturels et représentations du monde et, par là même, à une réactualisation du sens des pratiques sociales et culturelles.

À la rencontre de l'art et du social, les ateliers d'artistes en résidence dans les quartiers nous renvoient à une contradiction profonde, riche d'enseignements. Qu'est-ce qui pousse un artiste à venir dans un quartier ? Est-ce la commande institutionnelle, ou est-ce par conviction qu'ici se passe quelque chose ? Si nous parlons bien d'ateliers artistiques, non de travail social, pourquoi s'intéresser principalement aux résidences dans les « quartiers populaires » ? L'art y est-il plus fort, l'inspiration plus facile à trouver, la vivacité culturelle et la force créatrice plus importantes ? D'où vient donc ce mouvement d'implantation d'artistes ? Ou plutôt, de quel ordre est-il ? Artistique, institutionnel, politique, économique ?

Au moment où une forte tendance relève de la tentation d'envoyer des artistes missionnaires comme médiateurs de l'intégration sociale, un débat se lève sur le risque de confusion des champs et des rôles.

« À quoi sert un atelier d'artistes ? » revient à dire : À quoi sert un artiste — finalement, à quoi sert l'art ? Sûrement à rien, si on attend qu'il résolve nos problèmes de société. Pourtant, le rôle de l'artiste dans l'espace public n'a peut-être jamais été autant mis en valeur qu'aujourd'hui. Ce débat pose une double interrogation, quant à la socialisation de l'art (le rapport de l'art au social), d'une part, quant à l'intégration d'une approche artistique dans les pratiques sociales (le rapport du social à l'art), d'autre part.

Les interrogations sur la place de l'art dans la société et sur le rôle de l'artiste en tant qu'individu sont évoquées principalement depuis l'ère moderne. Bien sûr, ces dimensions existaient avant qu'on en parle, mais qu'on les aborde aujourd'hui de manière aussi insistante nous révèle les mutations et les enjeux d'une époque. De même, le principe de la résidence artistique n'est pas nouveau, mais son développement récent dans les quartiers populaires éclaire des enjeux institutionnels, politiques, économiques, esthétiques... Ceci pose la question de notre capacité à poser et éclaircir ces enjeux. Car, au point d'articulation entre art et social, se dessine en toile de fond l'émergence de formes culturelles. Leur prise en compte interroge nos pratiques professionnelles, nos grilles d'analyse et de représentation, nos modes de réception, de traduction, de retranscription, de narration.

Ainsi, lorsque nous parlons de « quartiers populaires » ou de « cultures urbaines », est-ce un effet de masque pour éluder une réponse politique ou, au contraire, un champ exploratoire qui s'ouvre, pour dégager de nouvelles perspectives quant à la description du réel, l'expérimentation de nouvelles pratiques artistiques et sociales, et, à travers elles, une manière d'envisager la complexité du monde et de chercher de nouveaux modèles pour y répondre ? L'intervention artistique en milieu populaire est au creux de cette ambiguïté.

Une contradiction profonde

Lorsque nous nous demandons si l'implantation d'un atelier-résidence naît d'un désir artistique, d'une demande sociale, d'une volonté politique, nous nous apercevons qu'elle se place nécessairement à la croisée des champs. La mise en place de l'atelier, son implantation, sa prise avec la réalité environnante, sa pérennité ne peuvent exister sans cette triple volonté, qui pose la nécessité du dialogue, d'une démarche

(*) Chercheur en sciences sociales, auteur du livre *La Culture hip-hop*, Desclée de Brouwer, 1995.

compréhensive approfondie, des moyens d'une réflexion et d'une analyse. Ces conditions sont rarement tenues et la vie d'un atelier tient plutôt du bricolage, sans échapper à une certaine confusion des rôles et des genres.

Cela supposerait que les champs d'intervention des uns et des autres soient clairement explicités dans leur spécificité et dans leur réciprocité, que les acteurs, dans leurs domaines de travail respectifs, portent d'une égale intensité le projet et en défendent la cohérence dans l'espace et le temps. Bien des confusions sont dues à l'absence de cette nécessaire clarification et rejaillissent sur les objectifs attribués à l'atelier. Le projet risque alors d'être conçu en direction d'un public cible, d'une culture spécifique ou d'un territoire donné. Sous ce prisme, notre vision de la réalité est brouillée et nous risquons d'occulter les enjeux d'un travail sur une forme artistique.

Pour l'artiste, l'atelier représente-t-il l'occasion d'enrichir sa recherche, dans le lien entre création (résidence) et atelier (transmission), par la mise en lumière de nouvelles formes? Si l'artiste est d'abord responsable du rapport à l'art, le débat sur la « création » ne doit-il pas dans ce cas être réapproprié par les créateurs eux-mêmes? Le travail de création, le développement de processus n'est-il pas rendu possible, justement, parce qu'au départ « on ne demande rien », on sort des présupposés sociologiques, psychanalytiques, esthétiques? Ni pompier, ni thérapeute, l'engagement et la responsabilité de l'artiste se situeraient ailleurs, où on ne les attend pas. La cohérence du projet artistique s'articule dans la relation entre le travail de création, de transmission et de diffusion de formes artistiques. Nous appelons cette synergie entre les processus — si peu spectaculaire et tellement fondamentale — la « boîte noire » de l'atelier.

Un processus n'appartient pas à une logique rationnelle, mais à un continuum. Dans ce cas, comment assurer la pérennité de ce type de projet, basé sur une idée de gratuité, où la relation ne correspond à aucune commande précise, ni à des effets souhaités? La démarche artistique ne peut qu'aller contre une vision instrumentale où l'art serait utilisé à des fins sociales. Où réside la liberté de l'artiste et de ceux qui le rencontrent, si sa présence a un but prédéfini, s'il sait déjà pourquoi il est là et ce qu'il doit faire? En d'autres termes, ce n'est pas à l'artiste de répondre à la question : « *A quoi sert un atelier?* »

Cela suppose, en amont, en aval et durant le déroulement de l'atelier, que la cohérence sociale, d'un côté, et la cohérence culturelle, de l'autre, soient portées par d'autres acteurs (respectivement les structures de proximité et les lieux culturels). L'artiste se pose naturellement à l'intersection de ces deux sphères. Mais il ne peut perpétuellement assurer ce rôle de médiateur. La prise en compte dans la durée nécessite un repérage des points d'articulation, des chevilles ouvrières des processus. Il s'agit de repérer le moment où l'exigence artistique pose la nécessité d'un relais par des lieux ou des structures qui travaillent à ce niveau, d'un relais également par des personnes susceptibles de garantir le respect et la globalité de cette démarche. Nous voyons la difficulté de réunir une triple démarche (artistique, culturelle, sociale) dans une perspective d'ensemble.

— Premièrement, la séparation entre les champs s'insinue sur un plan hiérarchique, dans l'ordre de l'action, et se dépose sur un plan transversal par couches sédimentaires dans le temps. Schématiquement, aux délégations du ministère de la Culture le soutien du travail de création en résidence, aux contrats État-vine, l'aide aux ateliers. D'un côté, un financement de droit assurant la pérennité d'une politique culturelle via les structures consacrées (scène nationale, théâtre, conservatoire, etc.), de l'autre, l'inscription d'une action plus ou moins événementielle, relayée par des équipements de proximité dans le cadre d'opérations à durée limitée.

Bien que la philosophie des opérations de développement culturel cherche à dépasser cette opposition dans le temps et l'espace, nous savons que cette séparation se poursuit dans les relations interinstitutionnelles, dans les pratiques professionnelles et dans les mentalités, pouvant alimenter rancœurs et préjugés, que reflètent certaines appellations peu flatteuses : d'un côté, les « cultureux », taxés d'élitisme et d'enfermement dans le cercle de l'art, de l'autre les « sociocus », soupçonnés d'adopter une vision conformiste, ou idéologique, ou corporatiste. Il semble que cette division soit un aspect symptomatique de la façon dont notre pays envisage le rapport entre art, social et culture.

— Deuxièmement, la vision d'une cohérence dans la relation entre les dimensions artistique, culturelle et sociale renvoie à une contradiction fondamentale et à un principe d'organisation de la société. Ces différents domaines sont par essence contradictoires et réagissent entre eux dans une relation tendue. Rappelons succinctement quelques éléments

de ces domaines. La culture (au sens anthropologique) renvoie à un cadre de signification et d'appartenances, à des codes, à des valeurs, à une frontière entre le « nous » et le « eux », à un mode de transmission, à une manière de gérer des traits culturels dans le rapport aux autres (ethnicité), de voir le monde. Le social touche aux rapports sociaux, aux rites d'interaction (civilité, urbanité, etc.), aux cadres d'expérience, aux statuts, aux processus d'individuation, d'insertion, de professionnalisation. L'art se détache d'un contexte pour établir des correspondances entre les formes, le visible et l'invisible, le réel et l'imaginaire. Il s'affirme sur une subjectivité, sur la liberté du créateur de s'engager sur d'autres territoires, de jouer sur les frontières, en brisant les convenances et renouvelant les acquis de la tradition.

Ces trois dimensions existent de façon plus ou moins prédominante, le long des parcours existentiels, dans la manière de gérer les contradictions dans un contexte donné. La recherche perpétuelle d'une relation harmonieuse entre les différents pôles traduit le rapport de l'individu au monde, du particulier à l'universel (cosmogonie), qui assiste au fondement même de notre humanité. Les formes qui organisent le champ de forces contradictoires peuvent être regroupées en grandes familles (comme la forme classique, baroque, moderne...). Elles ont connu des aspects différents durant l'Histoire, tout en s'appuyant sur la même structure. Leur prise en compte était avant tout le privilège de la sphère artistique, philosophique, spirituelle ou religieuse. S'il y a nouveauté, elle semble résider aujourd'hui dans le glissement de ces sphères vers le domaine politique. La période actuelle se caractérise par un bouleversement des repères, où chacun se sent interrogé ou remis en cause dans ses pratiques. Dans la tentative d'une réponse, c'est-à-dire dans la recherche de nouveaux modèles d'organisation sociale, le jeu fondamental et contradictoire entre art, culture et société envahit le champ politique en devenant aujourd'hui une question publique.

Dans cette période d'appartenances et d'influences culturelles multiples, d'incertitude des trajectoires, de confusion des genres, de profusion des signes, d'éclatement des identités, les questions sur la saisie du réel et sur la compréhension des transformations sociales sont plus que jamais primordiales. L'absence de modèles pour répondre à cette situation favorise, depuis le début des années 1980, la montée de plusieurs phénomènes. D'un côté, un populisme ou un fascisme à base culturelle tente de « geler » la contradiction fondamentale sous des

traits immuables. D'un autre côté, des mouvements de création culturelle se structurent autour de pôles artistiques tels que le hip-hop, instituent des repères, instruisent des modes de relation et d'organisation sociale dont nous avons du mal à saisir les contours.

Les formes d'émergence culturelle représentent en cela un précieux éclairage. La question principale est de savoir si nous pouvons nous appuyer sur le jeu de contradictions entre art, culture et social pour développer un travail d'expérimentation et de refondation. Ce qui nous apparaît dans tous les cas clairement, c'est que l'atelier-résidence, parce qu'il porte de manière intrinsèque cette contradiction, se place au cœur du questionnement. L'atelier possède une dimension à la fois artistique, par son travail de création en résidence, et socioculturelle, par son activité pédagogique de transmission en atelier. Un dépassement de cette contradiction (ou tension) fondamentale, où les termes se mélangent pour devenir « travail artistique et création sociale », pourrait contribuer à une mise au jour de nouvelles formes artistiques, modèles culturels et représentations du monde, et, par là même, à une réactualisation du sens des pratiques sociales et culturelles.

Pour reformuler le débat, disons que ce qui nous intéresse n'est pas l'art pour l'art, ni le social pour le social, mais bien le point d'articulation entre les deux, où le travail sur la dimension artistique et sociale est placé à un haut niveau d'exigence. Soit nous vivons cette contradiction comme une opposition de champs irréductible, soit nous pensons que cette confrontation peut enrichir notre regard et nos pratiques vis-à-vis de l'art, d'un côté, et du social, de l'autre. Autrement dit, l'art peut nous amener à développer une compréhension de formes sociales et culturelles que nous n'aurions jamais pu « voir », si nous étions partis d'un autre point de vue. Sur l'autre versant, le social peut nous conduire à envisager autrement le rôle de l'art et la place de l'artiste dans la société, que le « monde de l'art » ne peut percevoir uniquement de son point de vue... L'intervention artistique est immergée dans ce champ de forces et l'implantation d'un atelier-résidence est soumise à la compréhension d'une réalité multiple.

Les structures de proximité dans les quartiers sont au cœur de ces bouleversements et pourraient, dans leur mission d'accompagnement social, apporter un relais précieux à l'artiste. De même, les lieux culturels « consacrés » n'échappent pas à la tourmente soulignée par le

débat actuel sur l'art contemporain et son rapport à la société. Encore faudrait-il confronter les points de vue et les approches, dépasser les *a priori*. Ce qui nécessite une reprise de parole de la part des différents acteurs concernés (artistes, participants aux ateliers, opérateurs culturels et sociaux, institutions...), une réactualisation de certains concepts consensuels, comme ceux de « médiation » ou de « développement »...

Comment penser le social autrement? L'art peut nous y aider, si l'on veut bien ne pas cantonner le travail artistique dans les quartiers à la catégorie restrictive de la « banlieue », terme générique dont l.a faculté, tel un trou noir, est d'absorber toutes particules de matière. Nous voyons bien comment des formes d'émergence culturelle artistiques, culturelles et sociales telles que le hip-hop peuvent, en tant que telles, être utilisées de part et d'autre — récupérées, d'un côté, pour asseoir la conquête d'un nouveau public populaire, ou pour régénérer une force esthétique; instrumentalisées, de l'autre, pour toucher une catégorie de la population échappant au maillage institutionnel, ou encore pour défendre une légitimité contestée du travail social.

En fait, la question se pose moins vis-à-vis d'une « récupération » (débat classique entre « subversion et subvention ») que sur le niveau de reconnaissance. Que veut-on bien reconnaître, par exemple, lorsque l'on utilise le label hip-hop? D'un côté, l'aspect social, pédagogique, moral sera mis en avant (capacité d'expression, d'intégration). Sur un autre plan sera mise en lumière la formation culturelle derrière la célébration ambiguë des « cultures urbaines ». Enfin, le pôle artistique sera bien souvent résumé au domaine de la diffusion, à l'occasion de festivals.

Qui s'interroge, en fin de compte, sur l'imaginaire, sur le rapport à l'espace et au temps, sur les mises en relations inédites générées par cette forme? Chacun préfère voir « midi à sa porte » (vision bornée par un champ d'action prédéterminé) et « midi à quatorze heures » (incompréhension effective de la forme sur laquelle on prétend travailler). Ce décalage dans le temps et dans l'espace risque de séparer une forme globale en segments, suivant les stratégies et les opportunités, de provoquer un effet de saturation (« *C'est une mode...* »), sans contribuer à sa meilleure connaissance. Tout juste si nous arrivons à poser un regard qualifié sur la forme artistique qu'elle est déjà prise dans un double mouvement de naturalisation, de réification ou folklorisation, d'un côté, et d'assimilation, d'acculturation, de l'autre.

L'implantation d'ateliers-résidences apporte un double éclairage. Sur un plan, elle met en lumière l'émergence de nouvelles formes qui pourraient enrichir une démarche artistique et sociale, mettre en valeur un champ peu exploré des relations humaines; sur un autre plan, elle éclaire les enjeux de pouvoir, pointe du doigt la répartition des domaines, avive les tensions... Bref, elle incarne cette contradiction fondamentale qui s'insinue non seulement au sein des logiques professionnelles ou institutionnelles, mais également au sein de chaque individu, dans les choix de sa vie quotidienne. Une contradiction qui assiste donc au fondement de l'organisation des rapports sociaux et dirige notre rapport au monde. Nous sommes amenés à vivre sur cette frontière, sans rejeter l'un ou l'autre versant. Elle sépare et relie, elle relie parce qu'elle sépare. C'est une nouvelle interface, comme ces friches industrielles qui témoignent du passage entre deux mondes, où s'installent des lieux de création. Ce n'est pas un *no man's land* à fermer, mais un chantier à ouvrir.

Nous pensons que, en respectant la démarche propre au champ artistique et au champ social, nous pouvons d'autant mieux établir des *correspondances* entre forme artistique et forme sociale. D'une expérience singulière, l'atelier d'artiste, nous pouvons essayer de tirer des enseignements généraux quant au double mouvement menant à la socialisation de l'art et à la mise en forme artistique du social. L'étude de cette synergie entre l'engagement de l'artiste et l'émergence dans la société de formes nouvelles peut contribuer à éclairer les enjeux actuels. Sur le plan des pratiques, cela pourrait se traduire par un mode d'expérimentation, si l'on veut bien déranger les habitudes et reformuler la notion de projet. L'atelier-résidence se comprendrait alors non comme mode d'intervention dans les quartiers, mais comme révélateur de formes culturelles et artistiques dont la prise en compte renouvelle notre vision de la société. C'est cette place et cette responsabilité partagées entre les différents acteurs qu'il serait important aujourd'hui d'approfondir.

Pour une approche globale et systémique

Penser le lien entre art, culture et social, c'est tenter d'établir des correspondances entre des formes appartenant à ces sphères respectives. Autrement dit, est-ce que la structure d'une forme artistique renvoie, dans un jeu de correspondances, à la structure d'une organisation sociale ? Nous ne sommes pas dans un lien de causalité, mais dans une

synergie, un lien symbolique qui articule plusieurs pans d'une même réalité. Le travail sur les formes nous permet de préciser cette correspondance.

La manière dont nous décrivons une forme est dépendante de nos schèmes de pensée, de nos représentations, des énoncés qui constituent notre organisation mentale et, à travers elle, celle d'une époque. Autrement dit, la manière dont nous rapportons ce qui se passe ne décrit pas généralement ce qui se passe, mais les ressources sémantiques de notre description. Le paradigme de la recherche scientifique est tributaire de l'ordre discursif d'une époque.

Dans le champ sémantique de la description des phénomènes, un nouveau vocabulaire serait nécessaire pour que la description de la forme nous permette d'ouvrir un champ exploratoire. Nous pouvons alors établir des correspondances entre des dimensions, des sphères et des plans (artistiques, sociaux, culturels) considérés incompatibles ou antinomiques. Il s'agit, à partir de son analyse et de son accompagnement, de forger de nouveaux modèles qui concernent tout le monde. Ce *Tocs-le-Monde* s'oppose d'une manière originale à la mondialisation comme au sectarisme. Ce n'est ni l'effacement des aspérités sous la « générosité » d'un « big mac » ou d'un « United colors of Benetton », ni l'apologie de l'autarcie communautaire. Entre assimilation et culturalisme peut prendre place le respect de la rugosité des identités et la conscience d'un accomplissement dans une totalité.

Ainsi, par exemple, la forme hip-hop est d'abord une histoire de rencontre, un mouvement de *créolisation* de la société, une matrice où chacun peut trouver les matériaux de construction d'une vie en devenir, un creuset où se forment différentes manières d'exister au monde. Elle n'occulte pas les aspirations identitaires (une ethnicité qui supporte et gère le rapport aux autres), tout en offrant l'opportunité de participer à un ensemble, d'accéder à la conscience d'une totalité.

Entre le vide et le plein, la forme ne peut être décrite que dans un espace interstitiel. Nous utilisons le mot *rue* dans ce sens. C'est à la fois du vide mais aussi là où nous circulons, où nous allons dessiner les contours de la ville tout en surfant sur sa peau. Les « cultures de la rue » constituent un lieu privilégié de captation du réel et de transmission en dehors des cadres institués. Elles instaurent un rapport original

avec le temps et l'espace. Il s'agit d'une création culturelle où les notions de parcours expérientiel, de sphère d'appartenance prennent une résonance particulière. L'interstice, c'est aussi dire que l'espace et les acteurs qui s'y meuvent ne sont ni dehors, ni dedans, ni « exclus », ni « intégrés », mais dans un rapport, un « interstice » entre l'extérieur et l'intérieur. C'est une manière de remettre en cause le modèle d'exclusion/inclusion qui semble prévaloir dans la rhétorique sur la banlieue (description des « cultures urbaines » dans un rapport entre centre et périphérie).

Entre le signifiant et le signifié, la forme est à la fois de l'ordre du sensible (façon dont nous la percevons et ce qu'elle provoque en nous) et du processus (façon dont elle organise les relations sociales)... Elle est mode et structure, apparence et profondeur, émotion et organisation. Il y a un envers du décor, une éthique de l'esthétique, une *morale du masque*. Comme un gant que l'on retourne, le contenant peut devenir le contenu, la surface, la profondeur alors que la forme reste toujours celle d'un gant. Entre la modernité et la tradition, la forme n'est en soi ni nouvelle ni ancienne mais traduit la possibilité de réinterpréter, de réadapter des formulations anciennes à un contexte nouveau. Nous le voyons à travers le hip-hop, dont la modernité « réinvente » la tradition, à la fois fluidité du mouvement et pensée archétypale. Le mouvement de la forme appartient plus à la courbe qu'à la ligne, c'est un cycle, comme peut en témoigner la résurgence de mythes fondateurs.

La forme peut s'incarner dans des figures qui reflètent les différentes manières de gérer les contradictions. Ce sont des personnages qui atteignent ainsi une portée symbolique. Dans notre champ de recherche, nous les appelons *maîtres artistes*. Ils expriment cette capacité à fédérer les contraires, à dévoiler sur la surface une intériorité, à mettre en correspondance, à transmettre aussi bien une technique que des valeurs, un savoir-faire qu'un savoir-vivre.

Alors, de quelle « forme émergente » parlons-nous? L'originalité ne se situe pas dans son organisation ou dans son apparence, mais dans la manière dont elle articule cette contradiction entre le plan esthétique, le rapport sensible au monde, et le plan de sa structure, la façon dont elle se constitue et gère notre rapport au monde. Pour nous, les notions *art de la rue et culture rhizome* essaient de traduire ce double mouvement. D'une part, le mouvement de socialisation de l'art que traduit le rap-

port de l'art à l'espace public et au mode de structuration des expériences. D'autre part, le mouvement de mise en relation des sphères culturelles et identitaires, où il n'y a pas de racines fixes, mais différentes sources d'approvisionnement. Nous préférons, à ce propos, le terme de « créolité » à celui de « métissage » pour caractériser cette capacité de jouer sur plusieurs sphères et de développer un réseau. Le métissage est trop souvent confondu avec l'aplanissement des différences; la créolité n'élude pas la rugosité de l'altérité.

L'apparition d'ateliers-résidences et d'associations construites autour d'un pôle artistique représente en cela un indicateur. Ce mouvement est-il dépendant de la maturation d'une forme artistique et culturelle ou, au contraire, ne doit-on y voir que la projection d'un discours formalisant ? Est-il le signe d'une intégration de la forme artistique dans un cadre déjà institué, ou le signe du rôle instituant de la forme artistique ? Autrement dit, est-ce que l'atelier révèle une puissance formante ? Met-il en jeu des processus de mise en forme, de mise en lien, de mise en scène, de mise en sens ? La seule manière d'aborder cette question est d'adopter une approche systémique, qui envisage les éléments d'une conformation complexe, non pas isolément mais globalement, en tant que parties intégrantes d'un ensemble dont les différents composants sont dans une relation de dépendance réciproque.

Nous nous confrontons à la difficulté de rendre compte de l'atelier-résidence. Soit nous rendons compte de résultats, de représentations publiques (spectacles) en fonction d'objectifs (médiation artistique, accessibilité au lieu culturel, intégration dans les structures d'apprentissage, etc.), soit nous essayons de décrire un continuum entre artiste, oeuvre et public, rue, studio et scène. Nous parlons alors de lieux, de courbure, de détour, de pli, d'interstice.

Si l'atelier-résidence ouvre un champ de possibilités, d'opportunités et de chances, il ne peut se résumer à un lieu d'animation socioculturelle (éducation populaire) ou d'enseignement consacré à l'art (pépinière d'artistes), à une logique de développement culturel ou pédagogique d'éveil et d'expression. Il ne relève pas d'un seul champ d'activité (social, jeunesse, culture, éducation), il ne s'ancre pas dans un seul territoire géographique (le quartier) avec une zone d'influence délimitée, il ne correspond pas à l'affirmation d'un seul type de trait culturel ou identitaire. C'est une mise en *oeuvre* qui relie une *idée*, un *projet*,

une *technique*, une *cohérence* et la capacité de *transcender* tous ces éléments, de dépasser une connaissance rationnelle.

Alors, il nous faut comprendre l'atelier non comme le lieu clos où s'exerce une pratique artistique, mais comme l'espace ouvert d'une rencontre autour d'une relation esthétique, d'un chantier existentiel, un temps passé en devenir, entre la mémoire d'une trace et la projection d'un accomplissement — comme une diffusion capillaire de l'expérience dans l'espace, échappant à l'assignation territoriale, à la catégorisation sociale ou culturelle. L'atelier ne renvoie pas à une finalité, mais à des processus. L'absence de finalité n'exclut pas l'idée de production. L'atelier produit un sens et des existences, de la matière et des pratiques. Mais il nous faut d'abord répondre à la question « Comment ça se passe ? » avant « À quoi ça sert ? ». Nous nous intéressons moins à *l'entrée* et à *la sortie* qu'à cette *boîte noire* où se jouent des interactions, où s'exercent des pratiques, où se met en place un travail dont on ne parle jamais. Un peu comme la boîte de l'avion qui enregistre toutes les informations d'un trajet, nous sommes amenés à suivre un voyage qui nous transporte dans des régions inconnues de l'expérience humaine, bien plus loin que le simple cadre d'un atelier.

Pour travailler sur les correspondances entre dimensions artistique et sociale, nous essayons d'établir le lien entre une double triangulation qui délimite respectivement le champ artistique et les espaces sociaux couverts par l'atelier. Le champ artistique est balisé par la relation entre l'artiste, l'oeuvre et le public, les espaces sociaux par la « rue » (espace public), le studio (espace de travail) et la scène (espace événementiel de représentation). Les termes « rue », « studio », « scène » sont donc à comprendre comme des termes génériques, non des lieux précis. Autrement dit, un même lieu (scène d'un théâtre, équipement socioculturel, etc.) peut revêtir plusieurs fonctions et être ainsi considéré soit comme un lieu de travail, soit comme un lieu de représentation ou comme un espace public. Cette mise en relation triangulaire des pôles artistiques et des espaces sociaux nous permet d'atteindre les processus sous-jacents à cette mise en relation. Il s'agit, pour le champ artistique, des processus de création, de transmission, de diffusion, de sensibilisation et, pour le champ social, des processus d'individuation, de socialisation, de professionnalisation, dessinant les contours d'une pratique sociale complète. Dire qu'il existe un lien entre les formes artistiques, culturelles et sociales nous pousse à comprendre le travail sur une

forme artistique également comme le développement d'une forme culturelle et sociale.

Il y a une conception du développement culturel qui serait de travailler sur un terrain vierge de toutes traces, paupérisé, déculturé. Il y a un mythe de la création et de ses déclinaisons (créer, créativité, créateur) qui serait d'apporter du « lien social », comme si les gens ne vivaient pas déjà une mise en lien. Faut-il assigner ce genre de mission à l'artiste, pour que sa présence dans un quartier revête un sens? Ce sens, ne peut-il émerger de lui-même, dans l'interaction, à partir d'un travail sur la matière? Il semblerait que l'atelier ne puisse acquérir un sens et travailler à un développement sans que n'existent déjà des traces, des émergences. Il ne crée pas une forme artistique, culturelle ou sociale, il assiste à son déploiement, éclaire les relations entre ses différentes dimensions.

Une manière de résumer serait de parler de continuum où il n'y aurait pas de rupture entre formes artistique, culturelle et sociale, mais lien entre les processus. L'atelier ne travaille pas sur une forme artistique, il est une forme en mouvement qui peut devenir artistique. La question n'est alors pas de savoir si la forme hip-hop est une forme artistique, mais quand elle le devient. Tout travail n'est pas une création, toute création n'est pas une œuvre, toute œuvre n'est pas une innovation.

La forme artistique est reconnue dans sa relation entre artiste, œuvre et public. L'atelier ouvre la possibilité de cette mise en relation, il n'est pas « artistique » en soi. Nous devrions, alors, plutôt parler de créativité que de création. La créativité englobe la création comme prédisposition sensible au monde, capacité d'esquisser des formes. La création serait, dans la créativité, ce qui atteint une visibilité, c'est-à-dire ce qui provoque des événements, prend une autonomie en tant qu'entité repérable, qualifiable par un ordre discursif critique, ce qui renvoie à une perception et à une réaction publique et enclenche par là un processus de diffusion et de transmission de la forme. Dans l'atelier danse, par exemple, l'accès se fait par le mouvement du corps, la relation esthétique à la figure. Dans la relation à la forme (rapport entre signifiant et signifié), il faut passer par le sensible pour accéder à l'intelligible (corps pensant).

Il y a une implication directe entre le travail sur une forme artistique et l'implication sociale et culturelle d'un rapport au travail. Cette notion est présente avant même de générer une économie ou un statut

professionnel. On parlera de passion et de motivation, pour l'apprentissage technique de la maîtrise d'une discipline artistique, pour une dynamique de formation et d'expérimentation posant un cadre d'expérience individuel et collectif. En cela, l'atelier est moins un lieu de libre expression qu'un lieu de conquête d'une liberté par un certain type de rapport au travail. Il n'est pas conçu comme une animation de quartier, comme une méthode d'épanouissement où l'on fait quelque chose d'« artistique », mais comme un travail à part entière, relevant d'un haut niveau d'exigence. Cette ténacité peut être considérée comme l'une des marques de l'« école de la rue ». On ne souligne peut-être pas suffisamment cette autodétermination, qui se traduit par la capacité à dresser la carte de sa propre vie.

Nous sommes loin de la vision romantique de « l'art pour l'art », et nous pourrions regretter que la lucidité laisse peu de place au rêve. Mais ce serait encore opposer la « noblesse » de l'art à la « bassesse » des préoccupations sociales ou économiques. Le rapport au travail dont nous parlons dépasse la dichotomie entre le pur jaillissement subjectif et la stratégie d'insertion. On comprendra également que la « professionnalisation » ne correspond pas au stade supérieur de l'« amateurisme ». Ce travail se présente comme un champ expérientiel en perpétuel redéfinition, où l'expérience en elle-même et ses différentes « aventures » sont source de connaissance et de reconnaissance. S'il y a « œuvre de création », elle est d'abord existentielle et ne peut devenir artistique sans cette condition première. La richesse de l'atelier est de travailler dans ce continuum. Il ne peut instruire un travail de création sans la prise en compte de l'ensemble des formes préexistantes. Il y a déjà du lien, du vivant, une forme, contrariée peut-être, mais qui n'attend qu'à se développer.

Nous nous attachons particulièrement aux ateliers hip-hop, parce que justement la compréhension de cette forme ne peut se réaliser sans une approche globale, mettant en lien les aspects artistiques, culturels, économiques et sociaux. Dans le lien entre les formes, le lien nous intéresse plus que les formes pour elles-mêmes. C'est lui qui assure la possibilité aux formes de se renouveler, en gérant le rapport du particulier à l'universel.

Cette façon de concevoir le travail artistique en milieu populaire s'applique-t-elle à d'autres mouvements ou disciplines? La probléma-

tiqué sur la fonction sociale de l'art est commune à toutes les formes, sans pour autant que la force et que la cohérence du lien entre art et social soient également partagées. Par exemple, existe-t-il un théâtre « hip-hop », non parce qu'il adopterait l'esthétique de la forme (théâtre « rapper »), mais son mode de structuration (principe d'articulation entre les processus)?

Quel travail et quels lieux assistent à l'émergence de nouvelles formes et traduisent le lien avec la société d'aujourd'hui? C'est une interrogation qu'il serait important d'approfondir.

Hugues BAZIN

|