

CRÉATION CULTURELLE

LA FONCTION SOCIALE DES ARTS DE LA RUE

Pour citer cet article

BAZIN H. [1998], COLLECTIF, (Ss la dir. de TESSIER S.), « La fonction sociale des arts de la rue » in A la recherche des enfants des rues, Karthala, pp.426-454, (Coll. Questions d'enfances).

Résumé

En suivant des parcours d'artistes, nous partons du principe que le monde nous est incompréhensible, ce que vivent les gens nous est foncièrement étranger. L'observation du travail sur la forme artistique peut nous révéler une part d'humanité partagée invisible à nos yeux. Cette portée symbolique de l'art, la découverte de ce monde parallèle, imagé, mis en lumière par l'expression artistique nous permet d'accéder à la sémiotique de la « rue », à l'esthétique d'une culture de résistance.

Table des matières

DÉNONCER LES ÉNONCÉS

LA FONCTION SOCIALE DE L'ART

ATELIERS D'ARTISTES EN RÉSIDENCE

DÉVELOPPEMENT D'UN « ART DE LA RUE »

« Pour être compris, le monde vécu doit être doublé d'un monde imaginé » ¹.

Ce système symbolique, les arts de la rue (tel que le hip-hop) iront le chercher dans l'observation de la réalité quotidienne. Cette manière de parler (le rap), de peindre à la bombe aérosol (le graff), de danser, puise à la fois dans des traditions anciennes tout en épousant le mode de vie de la société contemporaine : la mobilité, l'individualité, la rapidité, la fragmentation, l'indétermination, l'inachèvement, la fluidité, l'imprévisible... Cette tension particulière est le propre des arts de la rue.

La forme hip-hop nous aide à nous interroger sur la socialisation de l'art, la question du rapport à l'œuvre artistique et du rapport entre formes artistiques. C'est l'angle de vue que nous prenons en développant actuellement une recherche sur les *ateliers d'artistes en résidence dans des quartiers* ².

L'esthétique d'une forme « ordinaire » répond rarement au credo des arts dits « canoniques ». Au-delà du jugement sur le « beau », nous ne saurions trop insister sur l'importance de décrypter l'expression de cette forme, d'en comprendre le vocabulaire. Ceci afin d'éclairer un imaginaire et le sens d'une pratique sociale et culturelle.

Nous sortons ici du cadre d'intelligibilité borné par les énoncés qui traversent une époque. Le caractère inopérant des modèles de pensée actuellement proposés nous enjoint à élaborer une nouvelle « grammaire ». Le décryptage de la forme artistique replacé au centre de la vie dans sa *fonction sociale* nous aide à construire de nouveaux outils conceptuels.

DÉNONCER LES ÉNONCÉS

Le langage légitime, celui de l'expert, de l'intervenant, de l'opérateur, de l'évaluateur ne nous engage pas à découvrir et rendre intelligible cette face cachée du monde social. Par souci d'efficacité de l'action, ce langage participe à une assignation (culturelle, territoriale, etc.) éloignée d'une réalité réduite à une abstraction, une chose sans humanité.

Pourtant cette description de la « réalité » l'emporte. Comprise comme incontournable, elle transforme en énoncé de vérité ce qui n'est qu'une lecture possible, au demeurant bien ignorante des processus. Elle méprise finalement la substance même de la vie sociale en s'appuyant sur une vision tronquée de l'être humain dans sa relation aux autres.

Nous connaissons les risques d'une approche culturaliste. L'interpénétration des cultures dans la formation d'une société peut conduire à une vision populiste (glorification des traits culturels) et, à l'opposé, à une vision misérabiliste (négation des traits culturels), qui se rejoignent par le caractère

instrumental d'une vision dominante qui « pense » les autres sans autres fins que servir ses propres intérêts³.

Les termes « banlieues » ou « cultures urbaines » appartiennent à ce type de catégories. Ils sont utilisés à profusion dans la rhétorique du « lien social », de la « médiation culturelle » de « l'art contre l'exclusion sociale ». Un ordre discursif s'installe, homologue une pensée générale abstraite sans efficience, une parole anonyme, répétitive qui court-circuite la parole effective d'un quotidien regardé sans être vu.

Le terme « urbain » qualifie une forme que le terme « populaire » couvrirait naguère. Il est assigné à des manifestations culturelles sans que l'on sache exactement ce que revêt cette appellation. S'agit-il d'une tentative de contrôler ce qui semble échapper à la culture dominante, de regrouper sous ce terme des éléments hétérogènes qu'on n'arrive pas à catégoriser (forme émergente, forme marginale) ou qu'on refuse de catégoriser par peur de renforcer un « ghetto », de décrire par-là un « nouveau » rapport à l'espace urbain, de parler d'une provenance sociale sans utiliser le terme « banlieue », de conceptualiser un « nouveau » mouvement artistique qui se distinguerait de la forme « contemporaine » ?

Le mythe de la « culture urbaine » comme le fut celui de la « culture populaire » reste ignorant de la réalité sociale définie, soit en creux par la non-possession, le manque, la privation, soit comme simple production de l'espace.

L'espace est conçu « uniquement comme obstacle aux échanges et à l'interaction sociale, comme somme de distances à surmonter ou à réduire, et source de coûts à minimiser »⁴. Nous aboutissons alors à une naturalisation des faits sociaux que le terme « banlieue⁵ » réussit merveilleusement à opérer. La territorialisation codifie une marginalité absolue au point où il devient « légitime » de dire (le discours légitime s'octroie le droit de dire...) « quartier d'exil ».

Plus largement, une vision dichotomique voudrait séparer la « culture populaire » de la « culture savante ». Écartons ce faux débat en préférant les termes de « culture essentielle⁶ » ou « culture ordinaire⁷ » pour indiquer ici qu'une forme culturelle, quel que soit son ancrage social, est une manière d'être au monde, de l'organiser, de se le rendre intelligible, d'entrer en interaction avec lui et de s'adresser à autrui.

L'instrumentalisation des fêtes spontanées, de l'art de la *rue*, de la culture du quotidien par la rhétorique sur les « quartiers » ou les « banlieues » a favorisé une perte de sens et de substance. Folklorisé, on voudra bien montrer le hip-hop sur la scène des foires festivières. On en fera d'autant plus l'éloge que la forme, une fois embaumée, est cadennassée dans son sarcophage identitaire, projection négatrice d'une différence culturelle pour des groupes déjà assignés à résidence⁸.

Face à l'utilisation de l'art à des fins sociales, le renversement de la proposition, l'étude de la *socialisation publique de l'art*, nous ouvre la possibilité de ré-actualiser le champ sémantique de la rue et du quotidien. L'interrogation des formes artistiques revient à parler du quotidien comme objet digne d'intérêt et de « l'homme ordinaire » comme cet « héros anonyme qui vient de très loin »⁹.

Le jaillissement de l'événement en des lieux anodins constitue cette « écume du quotidien ». Les êtres pensés sont avant tout des êtres pensants, instaurant des microrésistances, autant d'espaces de liberté, parfois invisibles à l'œil à nu, c'est-à-dire au regard qui n'est pas disposé à les voir.

Penser l'art au quotidien et la pratique comme un « art de faire », c'est dire qu'arts et pratiques ne peuvent être séparés, c'est déceler des *processus* touchant aux déplacements, aux expériences humaines, aux interactions qui pourraient dresser des *correspondances* entre art et pratique.

Nous parlerons de correspondances et non de « communication ». Si la communication est le propre du pouvoir (économique, politique...) qui « cherche à se faire comprendre » auprès des gens sous son autorité ou sous sa dominance, la correspondance pose un *lien symbolique* entre des formes (artistiques, culturelles, sociales) et échappe par là même à l'assignation du pouvoir. L'ordre symbolique s'oppose à l'ordre rationnel, à une mise en équation d'une situation sociale. Si la communication rend légitime le statut et le rôle du médiateur, de l'interprète, du traducteur, la correspondance ne les attend pas, elle les devance en posant la question du *sens* accordé à des formes.

Pour ces raisons, nous nous attachons aux modes de *création*, de *transmission*, de *diffusion* et de *sensibilisation* propres aux formes artistiques, en particulier l'art de la *rue* appelée *hip-hop*. Nous chercherons le lien entre ces processus et l'évolution d'une forme sociale et le sens que peuvent revêtir dans ce cadre les résidences d'artistes.

Les concepts de *formes* (forme sociale, culturelle, artistique), d'*espaces* (lieu, interstice), de

processus (relation, expérimentation, mobilité, économique du don, démarche entrepreneuriale) nous permettent de joindre la sphère individuelle et la sphère sociale. Plusieurs clefs d'entrée sont ainsi à notre disposition.

Nous travaillons plus sur la substance sociale (rapport entre les personnes) que sur le substrat matériel (rapport au sol). L'approche territoriale (l'assignation d'une certaine vision sociale à un espace géographique) et l'approche culturaliste ne peuvent nous suffire comme mode explicatif pour décoder la complexité des formes : sa structure, son mode d'organisation, comme l'imaginaire qu'elle développe.

La notion d'*espace interstitiel* traduit ce point de vue. L'espace dont nous parlons n'est pas un « entre-deux ». Il n'est pas entre le « dehors » et le « dedans », l'exclusion et l'inclusion, la marginalité et l'intégration, la périphérie et le centre ¹⁰.

Il est partout et en tout temps, ici et maintenant. Ce n'est pas une société parallèle et donc non plus une « contre-société » ou un « contre-projet ». Il habite les failles, les espaces non dévolus de la société. Il en constitue l'enveloppe intérieure, la « pâte feuilletée ». Il n'est pas parallèle mais transversal. Tige souterraine sans racine, il instruit une culture *rhizome* ¹¹.

La *rue* est pour nous la *forme* que prend cet espace interstitiel. En d'autres termes, dire la rue prend un double sens. C'est à la fois une démarche épistémologique (sociologie du quotidien) et un concept (espaces interstitiels).

La rue, c'est d'abord là que loge l'homme ordinaire, celui que l'on vient interviewer pour « sonder l'opinion » de la « société profonde ». Nous sommes donc à la fois dans l'ordre de la superficialité (ce qui se voit, l'homme qui se déplace dans la rue la plus proche) et dans l'ordre de la profondeur (on devine qu'ici réside la réalité des choses cachées, le socle d'autre chose). L'homme de la rue, c'est donc l'homme sans qualité, qui n'émerge pas du lot, pourtant indispensable pour comprendre un *ensemble*.

La *rue* c'est aussi l'interstice, ce qui se tisse entre les formes et en souligne la rondeur et la consistance, le creux du plein, le délié de la ligne, la fissure du mur. On ne peut pas imaginer une ville sans rues, non seulement parce qu'elles sont indispensables à la circulation mais aussi parce que sans elles nous ne pourrions distinguer les bâtiments, un style architectural. Ce « vide », ce « courant d'air », partout et en tout moment instruit une fonction essentielle. Il nous révèle des *formes*, il nous « dit » que du sens existe sur la superficialité des choses. La rue est ce qui enveloppe la ville de l'intérieur, sa peau striée, pliée, zébrée. Un synonyme d'espace interstitiel serait donc le *pli*.

Entre les deux acceptions du mot *rue*, l'*ordinaire* et l'*interstice*, nous voyons naître une *correspondance* dont le propre est de rendre compatibles des éléments irréductibles en les intégrant dans un monde commun. La *forme* est ce qui *relie* la surface et la profondeur, le visible et l'invisible, le banal et l'exceptionnel, l'inconsistance et le sens, le sensible et la structure...

C'est le travail sur cette correspondance, qui articule notre méthodologie. Les notions de *nomadisme*, de *réseaux*, de *création culturelle*, de *cadre d'expérience*, de *lieux* et d'*événements* peuvent nous aider à appréhender cet autre champ des relations humaines.

En cherchant des concepts opérationnels pour comprendre ces processus nous en venons à souligner plus une mutation profonde qu'une simple crise passagère. La question de la fonction sociale de l'art à travers une forme supporte cet objectif de décryptage.

LA FONCTION SOCIALE DE L'ART

Pour reformuler la question simplement, nous partons de l'art pour expliquer le social et non du social pour expliquer l'art. Paradoxalement nous nous détachons du social pour mieux y revenir.

Un angle de vue n'est donc jamais neutre. Suivant le point à partir duquel nous regardons un objet, des *perspectives* différentes s'en dégagent. Pris sous l'angle artistique, nous sommes amenés à considérer les processus en termes de *mutations* et à interroger autrement les concepts de socialisation, de développement culturel, d'intégration, utilisés classiquement si nous étions partis d'un point de vue social.

Nous parlons bien pourtant de la même chose, des processus de socialisation, d'individuation, de mobilité sociale, de professionnalisation... mais nous voyons que suivant le point de vue adopté, le champ de perspective ne possède pas la même ouverture.

Les arts de la *rue* ne sont pas la stricte reproduction de la réalité mais dévoilent une part d'imaginaire. Si la forme hip-hop est une réponse à la désagrégation des cadres sociaux et à la déshumanisation des êtres, particulièrement accentuée dans les grandes métropoles, elle est aussi

artistique par la correspondance avec un ailleurs possible. Elle est une culture en attente d'avenir où l'art y remplit une *fonction sociale*.

Nous aborderons cette fonction sociale de l'art par la notion de *relation esthétique*. Ce rapport sensible au monde nous permet de faire le lien entre les signifiés (l'acquisition du sens) et les signifiants (visibilité formelle). Dans l'absolu, suivant l'analyse des sociétés primitives (ce que Duvignaud appelle « esthétique de la communication absolue »), « les signifiés, suggérés par le 'créateur', sont immédiatement investis d'une signification et deviennent des signifiants pour le groupe lui-même qui les reçoit et les enregistre »¹².

C'est justement parce qu'il existe rarement une telle fusion que l'art existe à l'articulation du signifié et du signifiant. Bien souvent le signifiant est "en attente" de signifié. Ce serait même un des caractères principaux de notre époque où le contenant prime sur le contenu. La forme hip-hop apporte ici un réceptacle d'où peut émerger la conscience d'une forme sociale et culturelle. La perspective de cette forme en devenir appelle à transformer l'*horizon d'attente* (Ricoeur¹³) et briser les *énoncés* (Foucault¹⁴), en somme les systèmes mentaux représentatifs d'une époque par lesquels nous sommes entraînés à voir ou ne pas voir la réalité, à nous représenter le monde et agir en conséquence.

Ainsi, à l'articulation de la forme et du sens se loge l'expression artistique et dans la conscience de l'écart entre ce qui *est* et *devrait être*, s'instruisent des valeurs (modèles à réaliser).

Dans cette prise de conscience même, se renouvelle un horizon d'attente, naît cette culture en attente d'avenir, la *culture hip-hop*. C'est à la fois une conscience de soi (affirmation de son individualité) et une conscience collective (voir plus loin la notion de « mouvement »). Elle part du pressentiment qu'une alternative est possible. Face à la dégradation ou la disparition de modèles, une autre culture pourrait prendre place qui existe principalement à l'état de signifiant en attente de dévoilement. Dans cette projection existe donc une vision messianique. C'est aussi en cela qu'elle est une culture de résistance bâtie sur la conscience d'une domination au sens large (dépossession de soi). La forme totalitaire de la domination s'instaure quand l'individu est enfermé de l'intérieur et quand le *dominant* apparaît comme celui qui « représente les normes, les mythes et les pouvoirs de l'extérieur »¹⁵.

En cela un texte, un son, une image, une peinture, une chorégraphie qui exprime la violence n'est pas un appel à la violence mais paradoxalement un dépassement de celle-ci.

Les violences émeutières qui enflamment périodiquement depuis une quinzaine d'années les quartiers (« populaires », « sensibles », « défavorisés », etc.)¹⁶ ne sont pas le fruit d'une acquisition d'un sens mais l'éclairage cru de son absence. L'expression hip-hop souligne en creux cette absence et par là même offre la possibilité de projeter du sens.

Ici, l'art de la *rue* crée du *lien* en proposant un réceptacle au sens. Une *correspondance* s'établit entre l'espace social et l'expérience esthétique, entre les représentations et les styles artistiques. Ce qui confirme pour nous la primauté du jugement esthétique dans la chaîne qui lie l'expérience individuelle à une communauté d'expérience (dont le sens est partagé). Une autre manière de décrire la fonction sociale de la *forme*, ce que d'aucuns appelleront "lien social" et "socialisation", que nous reprendrons sous les termes de *réseaux* et de *pratique sociale complète*. Cet échange généralisé de la substance sociale génère des relations inédites. Des liens s'instaurent entre aspect collectif et individuel dans un cadre commun d'expérience.

La relation esthétique à une forme artistique permet d'aborder à travers des éléments (d'une discipline) le sentiment d'une totalité sans que ces éléments constituent en eux-mêmes cette totalité. Ce sont des "électrons immédiatement communicables représentant la rencontre plus ou moins spontanée de symbolisés en quête de symbolisation, lesquels ne peuvent réaliser cette synthèse que par l'adhésion affective et présente de tous les participants"¹⁷.

Prenons l'exemple d'une phase de break-dance (nous aurions pu citer également le lettrage d'un graff, le lyric d'un rap...) qui est constituée d'un ensemble de pas de danse à la fois codifiés et personnalisés. La critique artistique y verra peut-être une chorégraphie répétitive sans « créativité » alors que d'autres y trouveront les éléments d'expression d'une *totalité* à réaliser, une *manière d'être au monde*.

La forme représente une matrice de possibilités réalisées ou non, l'ordre symbolique d'une correspondance. Elle n'est pas dénuée de sens, elle est en attente d'un sens que lui procure le lien avec la texture sociale.

Le hip-hop construit son vocabulaire en travaillant sur la matière. L'absence de cadre préétabli est compensée par la codification des gestes. Le travail sur la matière s'opère par segmentation, c'est le processus d'agencement des segments qui caractérise la forme. Nous pourrions évoquer un art de

déconstruction/reconstruction : emprunts collage, réappropriation, transformation, rupture renversement. Cette indétermination ne caractérise pas l'incapacité à construire une œuvre mais la position de considérer toute œuvre comme un *échafaudage*.

Il existe donc une *fragilité* dans la construction de la forme caractérisée par un perpétuel inachèvement, une incertitude par rapport au temps. L'accession à un certain *mode d'être* prime sur l'accomplissement d'une *œuvre finie*. C'est une œuvre fugitive, effaçable, menacée...

À côté du « sentiment durable de l'éphémère ¹⁸ », d'autres éléments comme le *rythme* composent ce mode d'être. Il y a quelque chose de l'ordre du souffle, au sens physique, le souffle de la colère qui inspire le rythme. « Le rythme n'est pas un procédé formel mais l'inscription d'un sujet dans un discours » ¹⁹.

Autre dimension, la relation réciproque du *don* qui lie l'affirmation de la subjectivité individuelle et l'importance de l'expérience collective. Ce qui permet dans l'anonymat, « l'établissement, le maintien, le réconfort d'un lien ou d'une synthèse sociale » ²⁰, où l'important n'est pas la chose donnée mais la relation qu'elle permet d'instaurer, et la forme d'éclairer.

Tous ces éléments alimentent l'émotion dégagée dans la réception de la forme artistique. Ils contribuent au désir de tendre vers un accomplissement possible. Cette attente d'émotions nouvelles développe la vie psychique propre à la relation esthétique. Toute émotion est contagieuse, elle se communique, se répand, se diffuse et cet échange constitue le message de la forme. Dans cette tension vers une correspondance se forment une activité critique, des valeurs, un imaginaire.

C'est donc l'accomplissement de la forme qu'il faut prendre en compte dans sa relation avec la sphère sociale et culturelle, non ce qui serait « artistiquement recevable ». Autrement dit, l'aura esthétique touche toutes les sphères de la vie, elle ne se cantonne pas à la simple relation à l'« œuvre d'art bouleversante ».

Résumer l'art à quelques œuvres qui dégageraient son essence comme le voudrait une tradition philosophique limite notre expérience esthétique. Ce cloisonnement étanche entre l'art et la vie ne nous permet pas de saisir un *continuum*, celui d'un processus qui ne prend par l'œuvre comme finalité mais l'expérience du *voyage* qui l'y mène.

En supposant que ce ne soit pas uniquement l'œuvre mais également le voyage qui soit « beau », nous nous éloignons ici d'une certaine "idée du beau" que cache la vieille et toujours prédominante conception de l'art pour l'art. Bastide nous rappelle en cela que « l'art n'a pas son but en lui-même ; il ne cherche pas qu'à plaire ; auquel cas il ne retiendrait pas le sociologue. Il est une catégorie sociale, chargée d'unifier les désirs des hommes » ²¹.

Il n'y a pas de « nouveauté » dans les « œuvres de création » sans des *désirs* en marche, la volonté subversive d'établir de nouvelles correspondances. La matière est déjà présente dans les aspirations collectives. L'expression artistique en lui donnant forme, rend visible cette aspiration commune, plus précisément, elle rend possible l'unification de ces aspirations.

Le processus qui mène à l'édification de la forme artistique de la *rue* est subversif, parce qu'il détourne les normes établies, échappe à une transmission instituée, n'instaure pas un « gouvernement des vivants par les morts ». Mais il est aussi conformiste parce que des éléments codifiés, ritualisés, cherchent à répondre aux attentes d'un « public » sans rechercher une originalité particulière.

Il n'existe donc pas de codes préétablis susceptibles de catégoriser l'œuvre. Il n'est fait appel à aucun critère immuable ni ordre de la nature mais bien à une construction permanente. La compréhension de l'œuvre comme processus ²², nous incite à aborder différemment les catégories du "monde de l'art" ²³ et ses composantes empiriques (production, marché, corporation, enseignement académique...) à travers lesquelles est jugée la *valeur* de l'œuvre.

Le jugement de la valeur ne procède pas d'un principe transcendant mais d'une adhésion collective où se jouent des interactions et une relation esthétique. Aussi nous nous intéressons plus aux formes de relations qui s'instaurent à travers et autour de la production d'une œuvre qu'à la finitude de l'œuvre.

Nous pouvons l'appréhender à travers des *événements* et des *lieux*, des points de jonction d'un *réseau*. Ce qui nous conduit à concevoir le hip-hop comme une *culture des rencontres artistiques* et à nous intéresser aux ateliers résidences et au cadre associatif qui les accompagne comme des espaces-temps privilégiés.

ATELIERS D'ARTISTES EN RÉSIDENCE

Nous suivons le parcours d'artistes et leurs interventions sur différents sites en France. Il s'agit principalement de compagnies de danse, de rappeurs et de D.J.'s. invités à s'installer dans un lieu précis en accueillant des stagiaires d'une région. L'atelier résidence peut se dérouler sur des temps forts de regroupements ou tout au long de l'année. Il peut correspondre à un désir de perfectionnement d'une discipline artistique où participer au développement d'une œuvre de création.

Notre recherche s'appuie sur des initiatives qui partent de l'exigence d'un travail sur une forme artistique, tout en respectant l'espace interstitiel propre à une configuration culturelle de la *rue*.

C'est un espace d'élaboration pour les artistes, d'apprentissage pour les stagiaires, de représentation à destination du public... À travers le travail sur une forme, l'atelier d'artiste en résidence regroupe les processus de création, transmission, diffusion artistique envisagés comme un tout indissociable même si nous les distinguons pour la commodité de notre travail.

Les ateliers d'artistes en résidence représentent des lieux de confrontation des pratiques et des mouvances artistiques et permettent de préciser nos interrogations sur la fonction sociale de l'art.

Ils participent rarement à des initiatives stabilisées dans une forme instituée mais à une effervescence artistique et culturelle aux multiples facettes dont le développement évolue sans cesse.

La dimension de la création s'incarne par la présence du « maître-artiste » issu de l'école de la *rue*. La relation esthétique éclaire cette figure artistique autour de laquelle s'échange une substance sociale.

Il est maître d'un vocabulaire spécifique élaboré le long d'un parcours atypique. Il est celui qui possède un capital symbolique, c'est-à-dire une capacité à interroger notre rapport aux signes. Au règne du cliché parodique du métissage à l'« united color of beneton », dans un monde qui communique sans correspondre²⁴, submergé par l'utilisation mercantile des signifiants, l'artiste répond en dressant des ponts, une concordance entre une forme signifiante et le sens d'une époque.

Il est celui qui est présent au monde, ni « réactionnaire », ni « avant-gardiste », ni nostalgique, ni innovant, ni en retard, ni en avance mais à l'heure. S'il est le passeur de frontière, il est aussi celui par qui le conflit arrive. S'il y a audace, elle se situe là. Il propose une pause, mais ce *break* est aussi une cassure, la mise en relief d'une brisure. Le milieu du pont est le point limite d'une rupture entre le passé et l'avenir, entre les formes typiques du classicisme et de la contemporanéité. L'espace sensible qu'il ouvre est tout autant une *médiation* qu'une *tension* exacerbée des forces sociales en présence.

Les deux dimensions ne sont ni incompatibles, ni contradictoires, elles sont inséparables. On ne peut parler de médiation sans tension, de pont sans rupture. Les formes se rappellent à l'existence et appellent à la résistance dans une confrontation salvatrice face aux promoteurs immobiliers de la culture qui voudraient ne voir dans les « quartiers » qu'un terrain vague à construire.

Des constructions existent. Elles ressemblent à des échafaudages bricolés avec des matériaux de fortune et la fortune de l'artiste est de travailler sur ces matériaux instables. À ce titre les ateliers d'artistes ne « créent » rien de nouveau qui n'existe déjà. Ils déplient ce qui est contracté, contrarié. Ils éclairent la face cachée du travail sur la forme artistique (processus). Ils mettent en forme (*création*), en lien (*transmission*), en scène (*diffusion*), en sens (*sensibilisation*) une expression devenant artistique dans sa relation sensible et symbolique avec une forme culturelle et sociale. Une manière de dire que l'originalité ne réside pas dans le contenu mais dans les processus en jeu.

Cette constatation bat en brèche le mythe du « Créateur » officialisé, estampillé comme un objet d'art, illuminant la grisaille quotidienne. C'est vision romantique de l'artiste investi de la haute mission de sauver le monde par la beauté, la nouveauté, la modernité (particulièrement le « bas monde des quartiers défavorisés ») est en définitive une manière assez méprisante de considérer la réalité sociale comme un no man's land qu'il faut conquérir au non des valeurs universelles. Cet « universalisme qui s'adresse à tout le monde mais ne parle à personne »²⁵ balaie d'un trait toute velléité existentielle d'une forme sociale et culturelle autonome. Cette assimilation sans compréhension de la forme ingérée ressemble fort à une situation néocoloniale. Faute de puissance militaire ou économique, l'art serait ici le fer de lance de cette fameuse « grandeur perdue » où un ordre politico-culturel régénéré, débarrassé de ses impuretés, s'emploierait à reprendre l'« œuvre civilisatrice » du « peuple élu »²⁶.

L'œuvre dont nous parlons est tout autre. « C'est chercher à offrir de nouvelles existences pour les vivre soi-même, c'est musicaliser, [chorégrapheur, peintre...]»²⁷ le monde qu'on a élu et dans lequel on résiste. Composer c'est une certaine idée de la résistance »²⁸.

Franchissant la ligne de démarcation dressée entre l'artiste et son public, à l'opposé de l'Artiste qui poserait son « A » majuscule dans une solitude confortable, nous parlons d'une expérience collective. Sans pour autant verser dans l'anonymat populaire, l'expérience artistique dans ces différents stades est partagée tout en aménageant une place de choix à l'imagination individuelle et à la personnalité de chacun.

L'atelier d'artiste en résidence est une mise en œuvre qui comme toute œuvre relie une *idée*, un *projet* (travail sur l'espace/temps), une *technique* (travail sur la matière), une *cohérence* (travail sur l'écriture) et la capacité de *transcender* tous ces éléments, dépasser une connaissance rationnelle. C'est l'incertitude, l'inachèvement propre aux processus en jeu.

Comment définir cette forme lorsque nous parlons des arts de la *rue* ? En quoi les ateliers d'artistes en résidence nous éclairent sur cette forme ? Pour nous aider à la décrire, nous utiliserons deux formes type-idéal²⁹ constituées par la forme « classique » et la forme « contemporaine ».

La forme classique se caractérise par un schéma prédéfini dans lequel s'inscrit le travail de création. Le cadre prédéterminé est conçu a priori avant l'écriture. Cette contrainte n'est pas obligatoirement une négation de la création, elle oblige à trouver sa propre voie, construire un espace dans le respect des frontières imposées. L'individualité s'efface devant le code, la personnalité est nivelée au profit de la confirmation d'un ordre social (conformisme du folklore) ou d'un ordre religieux (perfection qui transcende la personne). Le risque est évidemment une sclérose où l'invention devient l'ombre de la règle.

La forme contemporaine remet en cause les limites inhérentes aux acquis d'une tradition. Elle se construit en opposition à une codification rigide. En cherchant son propre langage, elle s'appuie sur l'affirmation de la subjectivité, quelque chose qui soit propre à l'individu. Par là, elle remet en cause l'ordre établi et son système de régulation. En s'affranchissant de la tutelle religieuse et politique, elle pose la nécessité d'une rupture susceptible d'accompagner les mutations d'une époque, de provoquer des transformations sociales. Mais le risque en abandonnant tout langage référentiel à une esthétique partagée est de rompre également avec le public qui ne se reconnaît plus et ne se repère plus face à la perpétuelle redéfinition d'un langage propre à chaque œuvre et chaque artiste. La rupture dans l'art finit par devenir un « art de la rupture » sans attache sociale, sans portée politique, finalement récupéré par les institutions et producteur d'un nouveau conformisme où l'innovation est labélisée³⁰.

Les deux formes, contemporaine et classique, possèdent des lignes de force et des lignes de fuites. Leurs descriptions nous sont utiles pour cerner les enjeux autour de la forme des arts de la *rue*.

La déclinaison d'une forme typique dans la réalité d'une époque peut être variée. Ainsi nous ne pouvons pas réduire la forme classique à la « fonction sociale de l'art » et la forme contemporaine à « l'art pour l'art ». De même, une forme classique peut porter en germe une révolution tandis qu'une forme contemporaine induire un conservatisme.

L'art de la *rue* peut apparaître plus proche de la forme classique que de la forme contemporaine. En effet, il réintroduit une codification des gestes, un sens à la fonction sociale de l'art, une contrainte normative. Mais cette cohérence esthétique s'ouvre à plusieurs lectures.

La réponse à l'attente d'un public qui avait boudé l'art ou ne s'y était jamais intéressé ne veut pas dire lui obéir de manière servile. La recomposition de ce lien qu'avait rompu un art adressé à des initiés renvoie à des exigences de part et d'autre. La restauration d'une force esthétique dans la capacité à symboliser des attentes, à fédérer les espérances, à rassembler les désirs n'empêche pas la possibilité à la forme de se dépasser elle-même.

Le rapport de l'artiste au public n'est pas absent d'une provocation susceptible de faire évoluer ce rapport, d'emmener le public vers de nouveaux horizons et d'engager l'artiste vers des apports différents dans son travail sur le langage et les matériaux.

L'art de la *rue* renouvelle ainsi un regard sur la modernité tout en restaurant des modes de régulation.

Entre forme rétrograde et forme progressiste, il est une *forme rhizome* qui pioche dans la tradition tout en développant une culture de l'interface.

Entre canonisation de l'artiste et canonisation de l'œuvre, cette forme est moderne par l'affirmation de la subjective et traditionnelle par la forte prégnance de la dimension sociale.

La part de la subjectivité reste importante tout en laissant une place significative à une forme collective. La symbolisation d'une expérience singulière n'est pas contrariée par la relation avec une actualité sociale profonde. Entre le statut du sacré et la désacralisation de l'art, la forme induit le retour à une dimension religieuse ou spirituelle sans tomber dans la perfection et la transcendance

du rituel classique. L'œuvre reste une expérience vécue, individuelle et collective en perpétuellement révolution.

Entre normalisation et subversion, institutionnalisation et rupture, elle garde du contemporain la préservation de la liberté d'exprimer des expériences révélatrices, aiguës, vitales et parfois difficilement acceptables. Elle préserve cette dimension subversive et transformatrice dans l'opposition à des codes culturels dominants, l'affirmation d'une autonomie.

Cependant la rupture n'est pas une fin en soi mais s'intègre à un processus. On ne peut pas assigner un but à un processus. Un processus ne possède ni finalité, ni mémoire pas plus que l'eau qui coule en torrent se charge de la mémoire des paysages et s'inflige comme objectif de se déverser à la mer. Nous parlons de quelque chose d'autre qui échappe au raisonnement opératoire. L'absence de but prédéterminé, de fin assignée rend la forme plus difficilement récupérable par l'institution, intégrable dans la rationalité d'un fonctionnement, neutralisable par la reconnaissance du monde de l'art. Cela ne veut pas dire qu'elle n'échappe pas à ces risques, comme l'imposition d'un label qui accrédiaterait l'authenticité « populaire » à l'instar du label « innovation » pour le contemporain.

Le propre de la forme des arts de la *rue*, la forme hip-hop principalement, est de lier et de jouer sur les contraires entre une dimension primitive et moderne, classique et contemporaine qui est le propre de l'indétermination de notre époque.

D'un côté, la capacité à travailler sur les éléments premiers et les forces vitales, à réactiver des mythes et un imaginaire, à reconstituer autour de foyers un mode d'agrégation initiatique, à tisser un lien intime avec la sphère sociale ; de l'autre, la capacité à épouser les aspirations et les modes de vie (individualité, subjectivité), à modeler le rapport au temps (inachèvement, morcellement) et à l'espace (réseau, mobilité).

Cette définition de la forme reste à étayer, nous posons ici simplement un repère. Avant tout il s'agit de comprendre les processus qui assistent à son développement.

La question n'est alors plus de savoir si le hip-hop *est* de l'art mais *quand* la forme devient-elle artistique en considérant un continuum entre forme sociale, culturelle et artistique.

Nous pouvons discerner plusieurs éléments participant à la définition d'une forme artistique :

- La *genèse* : ce qui assiste à la *création* de la forme, ce qui éclaire les lignes de sa *structure*.
- Le *sens* : ce qui met en œuvre le lien entre *signifiant* et *signifié*, les éléments symboliques permettant une *transmission* de la forme.
- La *direction* : ce qui rend possible la relation entre *intention* (artistique) et *réception* (publique), c'est-à-dire la *diffusion* de la forme.

L'ensemble de ces composantes contribue à la définition d'une forme artistique. En cela il existe une forme, une esthétique, un univers « hip-hop » au-delà de la diversité de ses styles et disciplines (plastique, musique, danse, parole...).

L'atelier d'artiste en résidence est au creux de cette maturation de la forme. Il représente à la fois un indicateur puissant du développement du mouvement actuel et la "boîte noire" ouvrant l'accès à une compréhension du travail sur la forme artistique.

Il dévoile un jeu de relations triangulaires :

- Entre les espaces sociaux : le quartier (vie quotidienne), le studio (atelier), la scène (représentation publique).
- Entre les espaces symboliques : l'œuvre, l'artiste, le public.
- Entre les espaces formels : processus de création, de transmission, de diffusion de la forme artistique.

Nous pouvons alors dessiner des *correspondances* entre ces différents plans ou espaces qui posent autant de *lieux-repères* :

- Repère dans l'*espace* urbain comme point de rencontres et d'échanges entre le quartier, le studio et la scène. C'est un lieu d'élaboration pour les artistes (création), d'apprentissage pour les stagiaires (transmission), de représentation à destination du public (diffusion).
- Repère dans le *temps* : À la fois lieu d'acquisition, de maîtrise et de représentation d'une discipline artistique, ils balisent ainsi des itinéraires individuels et collectifs, dessinent les marches d'un cheminement, d'une prise de conscience.

- Repère dans une *praxis* comme lieu d'élaboration d'un cadre d'expérience et de redéfinition du champ des pratiques professionnelles. Ils ouvrent la possibilité d'un lieu ressource sinon de ressourcement pour les participants, les opérateurs artistiques, les structures socioculturelles de proximité, les collectivités locales, les institutions publiques...

En cela l'atelier d'artiste en résidence constitue un *espace interstitiel* « passeur de frontière », rebelle à la catégorisation, propice au mélange et aux rencontres. Il contribue à faire tomber les barrières qui confinent les individus dans une vision unidimensionnelle.

D'une certaine façon les ateliers résidences instruisent les espaces du quartier, du studio, de la scène comme mode d'expérimentation échappant plus ou moins aux formes instituées et cassant ainsi les assignations exogènes attribuées à ce type d'espaces (exemple banlieue = mal-être).

En interrogeant la notion d'*espace public*, le travail de création culturelle et artistique se singularise par cette tentative unique pour les individus d'être « co-producteur » de l'espace, ne laissant le soin ni aux formes dominantes, ni aux institutions, de définir sa réalisation.

La question alors n'est pas la construction de « nouveaux » espaces mais la prise en compte des modes d'appropriation d'espaces existants sous une forme interstitielle.

En partant du travail sur la forme artistique, ces espaces et les trajectoires qui s'y développent deviennent accessibles. Ce qui "se passe" constitue la *boîte noire* des ateliers d'artistes en résidence et l'étude de la forme à travers la fonction sociale de l'art son « ouvre-boîtes ». L'ouverture par le monde sensible, c'est-à-dire par l'émotion dégagee par la réception de la forme artistique nous permet d'accéder à une vision intelligente qui tenterait de démêler les fils de la création : imaginer les éléments qui participent aux processus de création, transmission, diffusion artistique.

Une autre manière de dire, serait d'évoquer un lieu d'interactions fondamentales permettant de rendre compte de la complexité des phénomènes en jeu. La boîte noire, c'est aussi la boîte à outils du compagnon. S'y trouvent tous les éléments pour accomplir une œuvre, œuvre artistique mais aussi œuvre sur soi-même, de soi-même, enfin œuvre collective qui s'inscrit dans la conscience d'un mouvement.

La transmission s'apparente plus à un lien dynamique entre les participants qu'à un enseignement, un jeu d'interrelations entre codes artistiques et codes culturels où se construit un cadre commun d'expérience³¹.

Certes, le passage par l'acquisition de techniques de base (échauffement pour la danse, assistance de l'ordinateur pour la musique, maniement de la bombe pour le graff, maniement du micro et placement de la voie pour le rap) est incontournable. Il en est de même pour les premiers éléments de maîtrise de la discipline artistique (principale phase de pas de danse, harmonie des couleurs pour le graff, maîtrise du *flow*³² et codes syntaxiques pour le rap, etc.).

Cependant, une fois ces bases acquises, très rapidement est fait appel à la responsabilité individuelle, la difficile liberté de mener soi-même une recherche. Quasi immédiatement sont sollicités la subjectivité et l'imaginaire. Autrement dit, une relation réciproque s'établit entre le travail de création et celui de transmission où la transmission ne s'inscrit pas dans une tradition artistique (institution) mais dans un cadre à construire (espaces de création culturelle).

Ce qui est notoire, c'est que les contraintes acceptées seraient refusées dans un autre cadre parce qu'ici le cadre fait sens et dresse des perspectives. En tant qu'espaces de création et espaces interstitiels, les ateliers-résidences créent du sens. En posant un cadre de référence (codes, valeurs, messages...), en développant des processus (création, transmission, diffusion d'une forme artistique) ils donnent sens à des pratiques. Au-delà de la forme des ateliers, des styles et des disciplines enseignées, la contribution à ce travail artistique dans un temps et un espace donnés constitue pour les jeunes une expérience initiatique, esthétique, relationnelle. Elle participe à une expérimentation dans un cheminement individuel et collectif où l'atelier propose un contexte émotionnel producteur de sens.

S'il y a des *maîtres de cérémonie* (M.C.), il n'y a pas de professeurs dans le sens classique du terme. Au départ autodidactes, ils n'ont pas appris les codes techniques dans un conservatoire bien qu'ils aient pu ensuite s'inscrire dans des formations plus instituées. Même si l'atelier-résidence propose aujourd'hui un cadre plus formalisé, la transmission n'est pas comparable pour l'instant à celle d'une école classique.

Le M.C. est respecté pour sa maîtrise (cohérence existentielle entre une forme artistique et forme sociale) et non simplement parce qu'il saurait plus et mieux. Il diffuse en cela une aura susceptible de catalyser les énergies sans jouer sur son pouvoir d'influence (préservation de la liberté individuelle).

Parler de mise en lien dynamique au lieu d'enseignement signifie que la transmission s'appuie sur la réciprocité du *don* où la notoriété est basée sur celui qui donne plus que sur celui qui a. Ceci ouvre la voie à des mises en relation inédites et un échange généralisé, entre les classes d'âges par exemple où le plus jeune peut "apprendre" au plus âgé et est respecté dans son environnement pour cela.

Cette dynamique participe à la restauration de la *confiance*, au fait que l'on puisse compter sur les autres mais aussi sur soi. La confiance est aussi une manière de parer à la fragilité existentielle. Si tout le monde est censé recevoir une « confiance de base », certains en sont exclus.

Ce qui nous conduit à l'idée de *responsabilité* qui adjoint à la rationalité une exigence morale, une liberté de penser. Dans l'accession de l'existence à une réalité sociale l'action prend alors une consistance et une autonomie.

La notion de *dignité* allie l'identité personnelle à celle des autres sur un principe d'égalité. Elle accorde une valeur égale à ces différentes façons d'être. Ainsi peut s'ouvrir un champ d'expériences dans un échange réciproque. L'horizon moral ne peut être qu'un horizon partagé.

Parmi les autres valeurs partagées autour du pôle création-transmission, citons également la notion d'*authenticité* qui correspond à un idéal moral, « une image de ce que serait une existence meilleure ou plus élevée, où meilleure et plus élevée ne se définissent pas en fonction de nos désirs ou de nos besoins, mais par rapport à un idéal auquel nous devrions aspirer »³³. L'authenticité implique donc constamment à la fois une fidélité envers son originalité ou sa spécificité et une sincérité envers soi-même. Seul l'individu est capable de se définir ainsi et ne confère à personne l'autorité de lui attribuer une identité. Nous avons déjà souligné que la liberté dans cette auto-réalisation amène à s'engager dans un processus continu d'innovation.

Dans cette mise en lien la notion de *défi* employée parfois ne s'interprète pas comme l'exacerbation de l'esprit de compétition mais comme une faculté de lier les contraintes et de les dépasser, dépassement de soi réinvesti dans une dynamique collective. C'est par exemple la fonction du *free-style*, moment de respiration (dans un atelier ou sur la scène d'un spectacle) où chacun peut exprimer sa personnalité à travers des figures libres au sein du groupe qui fait cercle. C'est également dans ce sens qu'il faut entendre la notion de *performance* artistique : « parce que l'intention de mener à bien le projet, de réaliser le résultat projeté voit le jour »³⁴.

DÉVELOPPEMENT D'UN « ART DE LA RUE »

En restaurant des valeurs humaines fondamentales³⁵, en créant des liens et des émotions autour de rencontres festives et d'expressions artistiques le hip-hop pose un cadre d'expérience où chacun est entrepreneur de sa propre vie. Cette dimension entrepreneuriale acquiert un poids économique quand les acteurs de ce mouvement se professionnalisent dans les métiers des arts et du spectacle.

Nous pourrions préciser alors l'idée de *mouvement* comme la capacité des formes à se renouveler et à évoluer. Chaque individu aspire à devenir un pôle de références (nœud d'un réseau) par l'accomplissement d'un art de vivre et la maîtrise d'un travail sur une forme artistique. Cette formation est un cycle, ou plutôt des cycles de la vie qui appellent à la rencontre des autres, des « maîtres » (artistes reconnus dans le mouvement) qui « ont donné leur vie » pour œuvrer à l'expression de leur art.

Le fil historique de la construction des groupes croise d'autres trajectoires pour former une trame historique, celle d'un *réseau* d'appartenance. Les parcours expérientiels mettent en lumière des lieux, des événements, des rencontres singulières avec des artistes, qui balisent un cheminement individuel et collectif. Les cheminements en se croisant tissent la trame d'un réseau où se déplacent des *nomades*. Le nomade s'affranchit des déterminations sociales en portant en lui ses « racines portatives », ses « racines rhizome »³⁶ qui « naviguent » comme des ancres flottantes sur la surface des rapports culturels. L'expérience indéterminée du voyage échappe à l'assignation territoriale et culturelle. On n'appartient pas seulement à un quartier, une région, un style de vie ou un style artistique.

La notion de réseau implique des « points de chute », des points de rencontres privilégiés entre les individus, points nodaux temporels, géographiques, symboliques. John Barnes définit le réseau comme « un ensemble de points reliés par des lignes, chaque point représentant une personne ou un groupe, et les lignes indiquant les interactions entre ces personnes ou ces groupes »³⁷.

Retenons qu'il y a absence d'un centre particulier mais présence de multiples centralités (rôle du maître-artiste, de l'événement artistique). L'expression artistique éclaire ces lieux. Tous ces espaces ont pour points communs de proposer à travers l'art, des repères, des balises dans les parcours individuels et collectifs.

À travers l'art, la construction de valeurs, la recherche de nouvelles idées, le débat d'opinion, le but de tout échange est de propager une variété d'éléments, de modifier des méthodes, des concepts, des goûts et des comportements. Une expérience individuelle remarquable (rencontres artistiques) n'est pas gardée pour soi mais réinvestie au sein d'un cadre collectif. Le support de l'échange est la relation esthétique.

Le maillage en réseau n'est pas le propre du hip-hop mais la densité des relations y est particulièrement élevée. D'autre part, les « êtres-lieux » (personnes et lieux) se situant aux points de rencontres ne jouent pas simplement le rôle de relais (transmission, diffusion d'une forme), ils sont chargés d'un fort capital symbolique.

La mobilité dans le réseau est sans emprise de sédentarité, elle ne se réfère pas à un territoire précis mais décrit par le maillage des parcours des espaces propres. Ils représentent autant de lieux référentiels temporaires.

Les réseaux sont plus denses dans les grandes villes et cette condition favorable d'inscription n'est pas sans incidence sur les modes de vie et les représentations. Le hip-hop en tant que forme complète (artistique, culturelle et sociale) se nourrira inévitablement de cette atmosphère contextuelle.

Mais les concentrations urbaines ou la concentration des problèmes sociaux ne sont pas des conditions suffisantes pour comprendre son développement. Comment expliquer sinon que cette forme se diffuse également dans des agglomérations modestes voir petites, ou encore que la pratique de telle discipline comme le rap soit plus étendue dans telle ville alors que la danse connaît une progression plus forte dans telle autre ?

Le hip-hop est une culture de la *rue*. Les expressions artistiques en constituent le cadre et le repère visible. Ce cadre est différent suivant les contextes dans lesquels ils se construisent. Ainsi, le hip-hop est né aux États-Unis, issu des ghettos new-yorkais dans les années 70, mais le hip-hop français s'en distinguera par un croisement différent des cultures et des démarches artistiques.

Pour le mouvement hip-hop, le début des années 1980 correspondait à une période d'effervescence. On ne parlait ni d'association, ni de professionnalisation mais du simple plaisir de vivre des moments forts dans des groupes restreints autour de lieux et d'événements semi-clandestins.

L'arrivée à partir de 1990 sur les scènes publiques de la forme artistique et son insertion pour une partie dans l'industrie culturelle contribua à la vulgarisation d'un mode de vie.

D'un autre côté cette massification contribua à la conscience de l'influence non marginale jouée par cette forme culturelle. Elle poussa à une prise de responsabilité qui n'est pas incompatible avec l'esprit et les valeurs qui animèrent le mouvement à ses débuts. Une nouvelle génération d'acteurs est amenée à devenir des « cadres » de ce mouvement.

Un indicateur depuis quelques années est le développement d'une relation esthétique, un rapport culturel différent au travail à travers la mise en place d'ateliers résidences et l'émergence d'une nouvelle génération d'associations créés par des artistes et des acteurs du mouvement hip-hop.

Cette tendance reprend sur un mode opérationnel les processus de *création*, *transmission* et *diffusion* de la forme artistique auquel nous pourrions ajouter celui de *sensibilisation* :

- Démarche pour l'ouverture de lieu de travail et de répétition.
- Proposition d'intervention en atelier résidence regroupant les différentes disciplines (rap, graff, danse) et englobant si possible un projet de création.
- Mise en place d'une structure d'accompagnement à la production (management).
- Création ou participation à des événements publics.

Sans poser des conclusions hâtives, nous pouvons cependant émettre quelques indications quant à la teneur de ce mouvement :

- Il s'intègre moins dans l'esprit d'une politique étatique de développement social que dans celui d'espaces interstitiels. Il joue sur le soutien de différents secteurs institutionnels (culture, jeunesse, éducation populaire, etc.) ou d'initiatives publiques (contrat État-ville, projet culturel des quartiers...).
- Il se construit autour du noyau de l'expression artistique et s'inscrit plus sur un versant culturel que social. S'il comporte une dimension éducative et même morale (valeurs), celle-ci est inséparable des modes de transmission artistique.

- Il est orienté vers une optique de professionnalisation (production artistique, métier du spectacle, communication et management), non d'animation en direction d'un « public cible ».
- Il dépasse une logique d'action territoriale (le quartier) pour se développer autour d'un travail en réseau d'étendue régionale, voir nationale et internationale (l'aspect européen est de plus en plus présent) suivant assez logiquement le mode de diffusion artistique.
- Il possède en germe une dimension politique susceptible de renouveler les formes de mobilisation et de luttes. Certaines premières initiatives bien que modestes et parcellaires sont cependant à prendre en compte (prise de position publique, opposition à certaines lois jugées injustes, mobilisation contre le Front National et autour des élections...).

C'est toujours la forme artistique qui pose des jalons tout au long de cette évolution et constitue le repère dans l'orientation du mouvement. Ce qui reste inchangé depuis l'origine, c'est le rôle fondateur et initiateur occupé par des *maîtres-artistes* et des *lieux événementiels* (ou *espaces de création culturelle*).

Aujourd'hui, bien que les artistes préservent toujours des rapports privilégiés avec la *rue* (valeur symbolique), nous voyons en modifier sa signification (conscience) avec la création d'espaces interstitiels qui dépassent le cadre du paysage urbain.

Ce qui évolue, c'est la position sociale des acteurs de ce mouvement (mobilité sociale ascendante dans le cadre d'une professionnalisation) et la visibilité sociale des lieux (influence sur le « développement culturel » provoquant des enjeux institutionnels).

Aussi, lorsque nous évoquons la "fonction sociale de l'art", il ne s'agit pas ici d'aborder une nouvelle forme de travail social où un contingent d'artistes missionnaires investirait les "quartiers défavorisés" pour résoudre les problèmes sociaux.

Nous prenons les ateliers d'artistes en résidence, non comme un mode opératoire (intervention exogène) mais comme développement d'un processus propre à une forme artistique, culturelle et sociale. En d'autres termes, la forme « arts de la rue » apparaît comme une forme choisie, non assignée.

La forme hip-hop entre forme artistique et forme culturelle se distingue par cette liberté qui est le propre des artistes qui se sont construits à partir d'espace interstitiel, utilisant les matériaux de la vie. Cette forme peut être considérée comme un indicateur des mutations actuelles qui ne touchent pas seulement les « jeunes défavorisés » mais tous ceux qui cherchent à donner sens à leur vie.

« L'art contre l'exclusion sociale » ? Face à la déstructuration du « lien social » dans un tissu industriel, fragilisé et en mutation, la culture apparaît comme moyen supplémentaire pour donner sens à la vie, comme lieu de circulation de la parole et d'espérance. Mais si nous devons « introduire du lien social », ce n'est peut-être pas entre des « exclus » et des « inclus » mais dans la participation collective d'une redéfinition de l'expérience et d'un cadre commun de vie. Il serait bon de s'interroger sur le sens de cette « médiation », entre qui et qui ou entre quoi et quoi ?

Nous connaissons les profonds changements mondiaux opérés depuis la fin des années 1970. Si nous nous attachons à la forme hip-hop et la décrivons comme mouvement artistique, c'est parce que nous pensons qu'elle appartient à cette famille de mouvements qui s'inscrit invariablement dans une phase de changement de la structure sociale.

D'autres mouvements y répondront sur un pôle opposé à la création culturelle, par une réification culturelle (intégrisme, obscurantisme, fascisme...). Le développement du hip-hop et du Front National dans la même période au début des années 1980 n'est pas en cela le fruit du hasard. Ils ne sont pas simplement des enfants de la "crise", terme générique bien limité qui ne permet pas de comprendre les enjeux que ces mouvements éclairent et auxquels ils apportent des réponses radicalement différentes.

Ces périodes de mutation sont terres de contrastes où la condamnation à la liberté par la désorganisation des cadres sociaux (extrême liberté) peut conduire à l'annihilation de la subjective (extrême servitude). Mais également où la conscience de la servitude (aliénation et domination culturelle) peut contribuer à l'innovation. Une liberté se cherche dans l'alternative fondamentale entre la violence et l'affirmation d'une positivité, entre la destruction et la création, entre l'attitude de soumission et l'esprit de résistance.

C'est ici que nous voyons la marque de fabrique de « l'école de la rue ». Replacer l'art dans la "cité" dans le sens politique (forum au « centre » de la vie dans une relation directe avec le citoyen) et dans le sens urbanistique (dans les quartiers) n'est pas sans poser un certain nombre d'enjeux.

La prise en compte de la relation entre une forme artistique de la *rue* et les politiques institutionnelles, des modes d'approches et des répercussions de l'action dans les quartiers, exigent

de dépasser les représentations propagées par les notions d'« exclusion », de « fracture », de « dualisation »... Ce qui nous laisserait la liberté intellectuelle pour comprendre en quoi ces espaces (lieux, événements, expérience, etc.) contribuent à faire émerger des problèmes publics.

De la même manière nous paraît-il intéressant d'interroger les notions de développement, d'éducation, de médiation, de projet, de direction artistique... D'autre part, le cadre non institué ou plus précisément interstitiel de ces espaces provoque de multiples interrogations par rapport au mode d'intervention des professionnels du champ socioculturel et artistique.

Bien souvent nous sommes dans « l'angle mort de la connaissance » pour ce champ de l'expérience humaine qui touche au travail sur une forme artistique (la *boîte noire*) et ses répercussions dans le domaine social (sa forme).

Il serait utile d'établir de nouvelles conditions et possibilités d'échanges, de paroles, de débats. Les questions posées n'appellent pas obligatoirement une réponse mais un dialogue. Le chercheur n'a pas à apporter de solutions « clefs en main » mais peut formuler les questions d'une autre manière. Toutes personnes en recherche devraient se sentir proches de ce mode de création...

Notes de base de page numériques:

-
- 1 TODOROV T., *L'homme dépaycé*, Seuil, 1996, p.169.
 - 2 Le projet de recherche est décrit dans l'article *Art créateur de nouveaux espaces*, in PEPS no 52/53, Ed. de l'association Paroles Et Pratiques Sociales, 1996, pp. 85-99. Le présent article ne se conçoit pas comme un rapport intermédiaire de la recherche. Il pose quelques jalons en précisant des outils conceptuels (qui mériteraient de bien plus amples développements).
 - 3 « Le populisme, méconnaissance chaleureuse des privations et des exclusions auxquelles cette connaissance d'inspiration touristique fait en toute naïveté injure lorsqu'elle en fait solennellement hommage à l'identité culturelle des dominés [...] À l'inverse, le misérabilisme produit d'une théorie totalitaire de la dépossession qui croit avoir rendu suffisamment justice aux dominés lorsqu'elle a rendu compte de leur différence en décomptant d'un air navré toutes les différences comme autant de manque, méconnaît avec une impeccabilité un rien paternaliste, l'altérité culturelle par quoi une culture dominée échappe toujours, sur un terrain ou sur un autre, à la domination d'une culture légitime » PASSERON J-C, *Le raisonnement sociologique*, Nathan, 1991 pp. 255-256.
 - 4 GRAFMEYER Y., JOSEPH I., (présentation et Trad.), *L'école de Chicago*, Aubier, Champ Urbain, 1979, p.31.
 - 5 Sur les confusions autour du mot banlieue voir VIEILLARD-BARON H., *Les banlieues françaises, ou le ghetto impossible*, L'aube, 1994. — *Les Banlieues*, Flammarion, 1996, coll. Dominos.
 - 6 CONCHE M., *Le fondement de la morale*, Eds de Mégare, 1990.
 - 7 DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien*, Gallimard, 1990.
 - 8 « La beauté du mort est d'autant plus émouvante et célébrée qu'on l'enferme mieux au tombeau », GIARD L, introduction De CERTEAU M, op. cit., pVII.
 - 9 DE CERTEAU M., op. cit., p.11.
 - 10 « Les sociétés modernes se rêvent bâties à partir d'un centre autour duquel se déploieraient les multiples cercles concentriques de la surface sociale ». ANQUETIL G., « En marge », in *Qu'est-ce que la culture française, essais réunis par Jean-paul Aron, Denoël/Gonthier*, 1975, p.114.
 - 11 « Principe de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixe un point, un ordre ». DELEUZE G., GUATTARI F., *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie (2)*, Ed de Minuit, 1980, p.13.
 - 12 DUVIGNAUD J., *Sociologie de l'art*, PUF, Le sociologue, p.73.
 - 13 RICOEUR P., *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Points Essais, Paris, 1983.
 - 14 FOUCAULT M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.
 - 15 CASTEL R., « Institutions totales et configurations ponctuelles », in *Erving Goffman, Façon de parler*, Éditions de Minuit, Le sens commun, Paris, 1987, p.34.
 - 16 Voir BACHMANN C. - LEGUENNEC N., *Violences urbaines, Ascension et chute des classes moyennes à travers 50 ans de politiques de la ville*, Albin Michel, Paris, 1996.
 - 17 Duvignaud, op. cit. p.106.
 - 18 « J'ai fini par acquérir durablement le sentiment de l'éphémère », ROSTAND J., *Pensées d'un biologiste*, Stock, 1995 Coll.. Essai.
 - 19 JACONO J-M., « Le rap français : inventions musicales et enjeux sociaux d'une création populaire » in *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Mardaga, 1996, p.54.
 - 20 HAESLER A., « La preuve par le don » in M.A.U.S.S., *Ce que donner veut dire. Don et intérêt*, La Découverte, textes à l'appui, Paris, 1993, p.181.
 - 21 BASTIDE R., *Art et société*, L'Harmattan, Logiques sociales, 1971 (nouvelle édition corrigée 1997), p.27
 - 22 « l'art est essentiellement un procès plus qu'un objet fini ». SHUSTERMAN R., *L'art à l'état vif, la pensée pragmatique et l'esthétique populaire*, Éditions de Minuit, Le sens commun, 1992.Shusterman 1992 p.192
 - 23 BECKER H.S., *Les mondes de l'art*, Flammarion 1982.

24 Le slogan publicitaire a la couleur d'un énoncé politique à moins que cela soit le contraire. Il est vrai, le politique a appris depuis à « communiquer », au point de confondre action politique et communication. La ronde discursive sur « l'humanitaire » et la « génération morale » en sont des exemples instructifs. Dans ce renversement des valeurs, la politique s'exerce à un symbolisme sans équivalence tandis que l'artiste est sommé de résoudre les problèmes politiques.

25 ANQUETIL G, op. cit., p116.

26 Voir FUMAROLI M., *L'État culturel. Essai sur une religion moderne.*, Ed. de Fallois, 1992.

27 Rajouter par nous.

28 HAÏM P., « Les enjeux du compositeur », in *L'art est-il une connaissance*, (textes réunis par DROIT R.-P.), Le Monde éditions, 1993, p.112.

29 Nous entendons par forme type-idéal, des tendances formelles repérables et classables qui s'inscrivent dans les grands tournants des mouvements artistiques et qui nous permettent d'établir un travail comparatif avec les formes actuelles.

30 Voir à ce propos : ROCHLITZ R., *Subversion et subvention, Art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, Nrf essais, Paris, 1994.

31 Voir les travaux de GOFFMAN.

32 "flow of words" : littéralement "mouvement des mots".

33 TAYLOR C., *Multiculturalism and the Politics of Recognition*, trad de l'américain par Denis-Armand Canal : Multiculturalisme, Différence et démocratie, Aubier, Paris, 1992, p.24.

34 SCHUTZ A., *Collected papers*, Trad. Anne Noschis-Gilliéron : Le chercheur et le quotidien, Phénoménologie des sciences sociales, Meridiens Klincksieck, Société, Paris, 1971.

35 Confiance, responsabilité, dignité, authenticité...

36 Voir supra note n° 11.

37 BARNES J., « Class and Committees in a Norwegian Island Parish », in *Human Relation*, n°7,1954, cité par CALVET L.-J., *Les voix de la ville, Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Payot, Essais, Paris, 1994, p.31.