

ATELIERS ARTISTIQUES

LA SOCIALISATION DE L'ART, LES ATELIERS-RÉSIDENCES

Pour citer cet article

BAZIN H. [1998], « La socialisation de l'art, les ateliers-résidences », in PEPS n°56/57, association Paroles Et Pratiques Sociales, pp.74-83

Notes de la rédaction

Les éléments de cet article sont puisés dans notre cycle de recherche sur les ateliers d'artistes en résidence dans les quartiers populaires.

Résumé

Notre démarche pourrait reprendre la question suivante : comment appréhender la réalité sociale et culturelle à travers la présence et l'intervention d'artistes dans les quartiers « populaires ». Sur un plan plus opérationnel, cette recherche peut contribuer à « modéliser » l'expérience de l'atelier-résidence et mieux préciser les conditions de sa réussite à travers les enjeux qu'il soulève.

Nous décrivons dans cet article deux éléments méthodologiques contribuant à la réalisation de ce projet : la problématique de la relation entre art et social et le modèle type idéal (ou objet d'étude) de l'atelier-résidence artistique.

Table des matières

LA RELATION DE L'ART AU SOCIAL

L'ATELIER RÉSIDENCE

La pluralité des perspectives, la confrontation des regards et des approches permettent d'apporter un éclairage différent sur chacun des aspects de la vie.

Nous abordons ici un champ de recherche en construction qui implique le croisement des domaines et des démarches scientifiques où une *pensée en mouvement* ne s'inscrit pas dans un mouvement de pensée spécifique¹.

Le mouvement dont nous parlons est à la fois celui d'un aller-retour entre le recueil de matériaux et la mise en forme de ces matériaux, mais aussi entre la mise en correspondance des formes et processus réels et ceux de la pensée.

D'une autre manière, nous pourrions dire que la réflexivité traduit cette capacité de décrire l'atelier résidence en tant que forme interstitielle tout en reconnaissant la nécessité d'un espace interstitiel de la pensée pour le décrire.

Est en jeu la capacité de voir et comprendre en dehors du champ institué de la pratique et de la connaissance. C'est un travail sur le sens dans sa dimension polysémique. Le *sens* est à la fois ce qui décrit la compréhension, la sensation et la direction. Dans cette dialectique, le chercheur n'avance pas uniquement intellectuellement, concrètement ou sensiblement mais touche à ces trois champs.

C'est une alchimie dont le parfait dosage est perpétuellement soumis à caution. L'important est d'en avoir conscience et de ne pas évacuer la part du sensible dans l'intelligible ou de l'intuition dans la compréhension.

LA RELATION DE L'ART AU SOCIAL

L'angle artistique qui oriente tout au long notre démarche n'est pas pris fortuitement et cela pour deux raisons. D'une part, parce que le rôle et la place de l'artiste sont interrogés de manière intensive en ce moment. C'est un indicateur des politiques culturelles et de la prise en compte des formes culturelles. D'autre part, parce que l'art peut faciliter une compréhension de la réalité sociale.

Reprenant à notre compte la fameuse phrase de Klee : « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »², une forme artistique, par sa dimension symbolique, est remarquable dans sa capacité à offrir des *correspondances* avec des formes culturelles et sociales. Bref, à renvoyer à l'ensemble des dimensions de la vie.

Sur ce plan la recherche s'apparente à la démarche artistique en contribuant à la visibilité de ces phénomènes. Nous ne travaillons pas dans l'abstraction, sur des abstractions mais sur des faits concrets, la vie sociale, en cherchant à poser un regard différent.

Dans le débat sur le rôle de l'artiste dans la société deux modèles récurrents semblent délimiter le champ de cette relation : *l'art pour l'art* et *l'art utilitaire*. À travers les époques le rapport entre art et société semble osciller entre ces deux pôles. Ce rapport constitue en cela un précieux modèle d'analyse.

L'art pour l'art défend l'idée que l'art possède en lui-même sa propre justification et légitimité, inutile de chercher ailleurs un sens à son expression. Dans cette absolue autonomie, l'art se dégage donc de toute implication et obligation vis-à-vis de la société. La liberté de l'artiste est souveraine et ne peut se soumettre à l'autorité du souverain ou d'un ordre social.

L'art utilitaire renvoie au contraire l'idée non seulement que l'art a une implication sociale mais que l'artiste a un devoir moral vis-à-vis de la société. L'artiste se doit d'éclairer ses contemporains sur le monde et d'inculquer par le beau des valeurs. L'esthétique n'est pas un travail de la forme pour la forme mais constitue un outil.

En dessinant ces deux pôles nous comprenons que le rôle et la place de l'art changent suivant les changements de la société. Un artiste ou un courant artistique peut très bien aller de l'un à l'autre suivant qu'il s'oppose à l'évolution sociale ou au contraire l'approuve. Ce fut le cas par exemple des romantiques et parnassiens, fervents défenseurs de l'art pour l'art contre l'ordre bourgeois naissant qui s'affirmait dans une certaine propension au kitsch et à la possession matérielle. Certains artistes n'hésitèrent pourtant pas à abandonner cette position de rupture pour un engagement social quand souffla l'esprit révolutionnaire de 1848. De même d'autres s'engagèrent pour des raisons inverses défendant un ordre mis à mal par la montée en puissance du prolétariat.

Nous voyons qu'il serait simpliste de ranger l'argument de l'art utilitaire du côté d'une vision progressiste et celui de l'art pour l'art dans le camp du conservatisme. L'art en lui-même n'est ni progressiste ni conservateur, c'est son rapport évolutif à la société qui précise le champ dans lequel il se place.

Tout pouvoir se méfier de l'artiste tout en espérant mettre à profit sa force esthétique. Il serait logique qu'il préférât l'art utilitaire au service d'un ordre moral ou révolutionnaire, bourgeois ou prolétaire. Mais si l'artiste rentrait totalement dans cette logique il perdrait la force pour laquelle il fut convoité. Le pouvoir doit se résoudre à lui laisser une certaine marge de liberté toujours difficile à contrôler. L'espace de cette « liberté surveillée » est le baromètre de la santé démocratique d'une société.

Il serait également simpliste de penser que l'art pour l'art est au service de la rupture et l'art utilitaire au service du lien social. Les amoureux de la rupture ne sont pas toujours les plus âpres défenseurs de la liberté et d'une véritable autonomie de l'art. L'art de la rupture peut instituer son propre conformisme quand l'institution en tire une légitimité. Alors que l'art utilitaire peut devenir subversif si par jeu de détournement il réussit à se dégager de l'emprise du pouvoir. Mais inversement, l'instrumentalisme qui considère l'art comme outil destiné à l'action peut servir les causes les plus insupportables.

Ainsi les critiques actuelles contre l'art contemporain s'expriment au nom de deux courants diamétralement opposés, progressistes ou fascisants. Le premier défend une dimension contestataire dont le sens se serait perdu dans une sacralisation de l'artiste par le monde de l'art, le second veut rendre utile l'artiste qui se doit être au service du « peuple » et participer à la restauration des valeurs « dégradées » du travail, de la famille et de la patrie.

De même, cherchons à dépasser la dichotomie selon laquelle l'art pour l'art se complairait uniquement dans l'esthétisme de sa forme et que l'art utilitaire serait seul à posséder un sens. Si l'art devient totalement utilitaire il oublie un sens que seule une rupture peut raviver. Mais si la rupture devient esthétique et l'esthétique de la rupture le blason d'une caste méprisant la vie sociale alors l'autonomie de l'art ne broie que du néant...

Aucune des deux positions dans leur forme exacerbée n'est défendable. L'intérêt est de comprendre la relation entre les deux dans un équilibre tendu et les correspondances qu'entretient ce rapport avec la société civile, l'industrie culturelle et les institutions du monde de l'art.

Nous pourrions alors présenter l'idée d'une part, d'une *socialisation de l'art* qui ne tomberait pas

dans l'extrême de la raison utilitaire et d'autre part, un *décalage* provoqué par l'art qui ne se complairait pas dans le nihilisme de l'art pour l'art.

La socialisation de l'art ne répond donc pas à la question « comment l'art peut insérer les gens dans la vie », mais « comment les gens peuvent insérer l'art dans la vie ».

L'idéal ici serait de rompre avec l'art de la rupture par un engagement social qui se dégagerait d'une pensée utilitariste en provoquant des ruptures de l'art. L'artiste ne serait ni engagé, ni dégage, ni utile, ni autonome.

La répartition politique du champ des compétences permet difficilement de dépasser cette dichotomie. Des ministères aux élus locaux, la Culture se doit de prendre en charge l'art comme finalité, la Jeunesse l'art comme modalité.

En l'absence d'une acception politique de la socialisation de l'art, deux dérives apparemment opposées s'instaurent. L'une est de laisser cette tâche à l'industrie culturelle, c'est-à-dire à l'économie libérale, sinon ultra-libérale. L'autre est de s'arc-bouter sur l'exception culturelle, pour un interventionnisme étatique contre la mondialisation du marché.

Enfin de compte, ni les lois du marché, ni les pratiques des institutions ne sont véritablement interrogées. Dans les deux cas est nié, parfois avec un certain mépris, un mouvement de socialisation de l'art autour de formes d'émergence culturelle.

Ainsi le hip-hop comme forme d'émergence artistique et culturelle reste très attaché à une dimension sociale dont il est issu. Mais également la maturation de la forme artistique dessine des parcours originaux qui transcendent, comme tout parcours artistique, un cadre d'appartenance.

Une double « reconnaissance » institutionnelle va influencer ce développement. Celle du monde social (institutions sociales ou éducatives) d'une part, du monde de l'art (institutions et organisations culturelles, lieu de diffusion) d'autre part. Cependant, qu'en est-il de la reconnaissance du hip-hop comme forme globale où la dimension artistique, culturelle et sociale s'interfèrent mutuellement dans un jeu de forces contradictoires et dynamiques ?

D'un côté, le monde social voudra bien reconnaître le caractère utilitaire de l'art hip-hop comme outil d'éducation et d'insertion mais estimera qu'il n'est pas de sa compétence d'accompagner une dynamique artistique dont il contestera souvent la valeur et la portée. D'un autre côté, le monde de l'art s'intéressera à un nouvel esthétisme à condition qu'il se détache de toute appartenance culturelle dont la reconnaissance renforcerait selon lui l'idée de « ghetto »³.

Les événements sous label « hip-hop » sont bien souvent à cette croisée paradoxale qui n'offre ni une reconnaissance de la force esthétique en tant que forme artistique, ni la reconnaissance de la force sociale en tant que forme culturelle. Une véritable reconnaissance impliquerait pour les artistes la possibilité d'intégrer comme n'importe quel autre mouvement artistique les scènes des grands festivals, et pour les acteurs du mouvement culturel de s'organiser de manière autonome avec les codes et la valeur propre à ce mouvement sans le contrôle de l'institution.

La correspondance entre dimensions artistiques et sociales dégage-t-elle une force subversive pour qu'il soit si difficile de la reconnaître ? S'il existe une force esthétique, c'est justement parce qu'elle est intimement liée à un sens social, et s'il existe une force sociale, c'est parce qu'elle s'organise autour de pôles esthétiques. Il existe une problématique de la réciprocité où la vie pour l'art appelle l'art pour la vie. Il s'agit de penser l'art au quotidien comme une pratique et la pratique comme un art de faire où vivre un art est aussi un art de vivre.

Si cela reste effectivement idéal, cette proposition nous offre maintenant des pistes pour aborder la place des ateliers-résidences d'artistes hip-hop dans les quartiers populaires.

Nous pensons effectivement que certaines conditions sont favorables à la rencontre entre l'art et le social. Nous ne pouvons échapper à une vision dichotomique et accéder à la compréhension d'un jeu de correspondances, une problématique de la réciprocité, la visibilité des formes en émergence que dans un certain type d'espace interstitiel qui se loge en creux des formes instituées dans les espaces libres de la société. Est-ce que l'atelier-résidence peut représenter l'un de ces espaces ?

L'ATELIER RÉSIDENCE

L'idéal type de l'atelier-résidence n'est pas une grille préconçue que nous avons appliquée à une réalité, il est né d'un processus d'émergence à la fois pensé et réel.

Un modèle type idéal, n'est ni une simple vision de l'esprit, ni une réalité concrètement visible. C'est une construction permettant de penser la réalité et de vérifier l'accomplissement de processus. En d'autres termes, nous proposons de décrire ce qui n'est pas (ou n'est pas vraiment) pour mieux

préciser ce qui est et envisager ce qui pourrait être.

C'est dans ce sens que nous employons le terme *atelier résidence*. Il permet d'une part, d'*individualiser* une situation, c'est-à-dire de la distinguer d'une autre et ainsi cerner un objet d'étude, d'autre part, comprendre cette situation dans une *totalité* qui fait sens.

La définition que nous utiliserons pour notre travail est la suivante :

L'atelier résidence consiste en une présence prolongée⁴ dans un lieu d'un artiste ou une compagnie artistique pour accomplir un travail de création tout en prenant en compte l'environnement social de ce lieu⁵.

La dimension artistique suit le parcours d'un artiste ou d'une compagnie professionnelle qui développe un *cycle* de travail pour lequel l'atelier résidence représente une étape, un élément. La cohérence du projet artistique ne s'inscrit pas dans un temps et un lieu unique mais décrit ce cheminement. L'atelier se conçoit sous l'égide d'une *direction* artistique qui n'est pas uniquement celle prise par l'artiste dans l'animation de l'atelier mais qui indique également le *sens* que revêt pour l'artiste le lien entre l'atelier et la résidence dans l'accomplissement d'une *œuvre*.

La dimension sociale englobe une *situation*, un *réseau relationnel*, un *cadre d'expérience*. L'espace ne se limite pas aux bornes d'une géographie urbaine et sociale. Tissu vivant, forme en gestation, il croise les fils d'une *mémoire* et d'une *attente*.

L'atelier résidence se déroule ainsi dans un *continuum* synchronique et diachronique.

— Synchronique, entre dimensions artistiques et sociales, le continuum s'inscrit dans un espace/temps précis, le temps que nous vivons, le lieu où nous travaillons. Il dresse les contours d'une *situation*⁶.

— Diachronique, entre passé et avenir, le continuum s'inscrit dans le prolongement de *carrières*⁷, dépasse l'opposition entre passion et raison, loisir et profession.

L'atelier-résidence se place ainsi au centre de la relation entre art et social et nous organisons notre travail selon la proposition ci-dessous dont nous soulignons les concepts principaux :

Le décalage provoqué par l'art crée les conditions d'une rencontre sociale inédite organisée autour de pratiques sociales complètes. Mais également il interroge les processus artistiques légitimés par les lieux culturels (mode de création, diffusion, transmission, sensibilisation). Autrement dit, cette rencontre bouscule le monde social et le monde de l'art en ouvrant un espace interstitiel. Cet espace rend possible un jeu de correspondances entre art et social et par-là même visible des formes d'émergence dont le sens est traduisible.

En vérifiant les conditions de venue d'un atelier-résidence, nous nous apercevons que celles-ci doivent se placer au creux d'une double cohérence.

À l'artiste la cohérence d'une vision et d'un projet artistique propre à sa démarche, aux opérateurs et acteurs locaux la cohérence d'une vision et d'un projet de développement culturel et social. L'atelier résidence se situe, en tant que jeu de correspondances et espace interstitiel à l'intersection de ces deux cohérences.

D'un côté, l'ouverture d'un espace précaire, incertain éclairant des formes en émergence, laissant deviner des processus immergés. De l'autre, le souci d'accompagner cette émergence, de prendre en compte cet espace interstitiel dans la durée d'une politique culturelle et sociale (éducation populaire, sensibilisation, soutien à la création et à la professionnalisation, réflexion sur la dimension de lieu culturel, etc.).

Si apparemment une contradiction est ici mise à jour entre rupture artistique et mise en lien socioculturel, nous savons qu'il s'agit plus d'un équilibre à tenir qu'une équation à résoudre. Car sa résolution nous emmènerait inévitablement vers l'un ou l'autre versant : l'art pour l'art ou l'art utilitaire.

La seule excellence artistique transforme l'atelier en une pépinière d'artistes. Sous l'effet de serre, quelques jeunes pousses pourront s'épanouir dans le monde des arts et du spectacle, beaucoup d'autres cultiveront l'amertume sans que change leur environnement.

De même l'unique exigence sociale réduit le cadre d'expérience à un apprentissage, satisfaction d'une « redynamisation » réussie, comme les stages du même nom à seule fin d'insertion, dans quoi et pourquoi ?, oubliant sur la route de l'utilité si droitement et doctement tracée, les questions, la part d'imaginaire et d'imprévu d'une rencontre artistique.

Ce n'est donc pas une contradiction qu'il est souhaitable de réduire. Au contraire elle avive une tension, met en mouvement.

Le décalage, détachement d'un contexte, offre l'opportunité d'une préhension différente de la réalité, d'un regard extérieur du dedans, d'une mise en lien symbolique. Et, sur l'autre plan, la mise en lien sociale et culturelle ne s'exempte pas d'une prise de risque, d'une mise en sens de conflits. En d'autres termes, le décalage peut produire un lien et la mise en lien des ruptures.

Contradiction donc, où il nous faut distinguer dans l'articulation entre deux pôles, la possibilité de la vivre. L'idéal type de l'atelier résidence tel que nous l'avons construit peut nous y aider tout en sachant que, par définition, le cadre idéal qu'il dessine ne s'ajustera jamais totalement à la réalité mais nous permettra déjà de mieux décrire cette réalité.

Pour les acteurs concernés, artistiques, opérateurs, animateurs, l'exigence ne s'exerce pas séparément, sociale d'un côté, artistique de l'autre mais sur les correspondances entre les deux.

Cette correspondance où nous chercherons à aborder la dimension sociale d'un point de vue artistique et la dimension artistique d'un point de vue social constitue un principe de base de notre méthodologie.

Un atelier résidence est unique parce qu'il est une mise en œuvre plus ou moins accentuée d'une vision et d'une direction artistique (appartenance à une situation donnée). Mais cette mise en œuvre met en lumière des processus et des enjeux qui ne sont pas propres à une situation particulière (forme globale).

Des faits deviennent alors comparables à partir du moment où le sens qui leur est attaché dépasse le contexte local où ces faits s'inscrivent, c'est-à-dire où l'articulation de ces faits peut être *comprise* par d'autres personnes plongées dans une situation différente.

Dans cette perspective nous travaillons avec plusieurs sites développant des ateliers-résidences (principalement les régions de Lens, Strasbourg et Toulon).

Établir des généralisations empiriques, c'est concevoir le principe selon lequel il existe une probabilité pour que des processus identiques conduisent à des situations similaires. Nous parlons alors de *modélisation* ou encore de *formalisation*.

Une modélisation permet de distinguer l'expérimentation de l'expérimentateur. En évitant une trop grande personnalisation, elle renvoie à une responsabilité collectivement partagée. Autrement dit, elle interroge inévitablement la dimension politique quant à la cohérence et la pérennité d'un projet.

Une modélisation permet également la diffusion de l'expérience, soit la possibilité d'une appropriation de cette expérience par d'autres. Cependant, catégoriser d'emblée l'espace interstitiel présent dans l'atelier-résidence serait nous enlever la compréhension des processus qui assistent à l'émergence des formes.

Un modèle est un patron qui fournit une aide pour travailler la matière première d'une forme mais il trouve sa pertinence avant tout en procurant un cadre de compréhension. Ce qui est important, c'est de comprendre l'articulation entre les éléments qui assistent à la genèse de formes, non de cloner les formes elles-mêmes. Le risque serait qu'une modélisation de l'intervention artistique dans les quartiers participe à la montée d'un double conformisme.

Un conformisme du « haut » qui se prévaut de l'« excellence artistique ». Il tend à proposer des actions à caractère événementiel, parrainées par des artistes reconnus par le monde de l'art, légitimés par l'idéologie de la « démocratie culturelle », de la « médiation culturelle » et de « l'appropriation de la Culture par les populations défavorisées ». Ces actions imposent un certain modèle de l'atelier-résidence où il s'agit moins de mettre en visibilité des processus menant à l'émergence d'une forme (correspondance) que d'éclairer l'action de la puissance publique (communication).

Un conformisme du « bas » qui adopte le discours de l'insertion, de l'intégration selon une vision dualiste de la société (inclusion/exclusion). Il tend à développer des initiatives dans les quartiers sans véritables soucis d'une exigence artistique. Il cherche à légitimer le travail des structures socioculturelles. Il s'agit moins de reconnaître l'émergence comme moyen d'interroger et renouveler les pratiques sociales et culturelles que d'utiliser la forme comme instrument de « réduction de la fracture sociale ».

La compréhension des formes nous pousse à repenser notre manière de voir la réalité et n'est pas sans influence sur nos pratiques individuelles ou professionnelles. L'espace interstitiel de l'atelier-résidence éclaire des formes en *émergence* s'insinuant entre les formes classiques. Il met en place des processus sous un *mode d'expérimentation* touchant toutes les personnes concernées (artistes,

participants, opérateurs culturels et sociaux, travailleurs sociaux).

Autrement dit, c'est dans une *totalité* et non séparément qu'il s'agit de vérifier le lien entre art et social. La correspondance n'est pas une relation de coordination joignant deux sphères différentes mais la pensée d'une unité composée de strates différentes (physiques, sociales, symboliques) qui s'enchevêtrent.

Notes de base de page numériques:

1 Voir bibliographie : BECKER, DE CERTEAU, GOFFMAN, MAUSS, QUERE, SCHUTZ, SIMMEL, etc.

2 Klee P., *Théorie de l'art moderne*, Credo du Créateur, Gonthier.

3 Un artiste « reconnu » par le monde de l'art et intervenant dans les quartiers, parlera même de « culture canine » pour stigmatiser la pratique du graffiti et des tags qui selon lui est de l'ordre d'un marquage du territoire.

4 L'atelier résidence peut s'effectuer en un seul temps fort de quelques semaines ou encore s'étaler par périodes sur plusieurs mois. Cependant, la durée courte ou longue de la résidence ne constitue pas en soi la garantie d'une cohérence qui se place avant tout dans l'articulation d'un projet artistique et social, la qualité et la pertinence de l'espace ainsi ouvert.

5 Le lieu qualifie donc à la fois les espaces précis où se déroulent l'atelier et la résidence, mais également l'espace décrit par le réseau relationnel où se jouent des processus artistiques et sociaux. Ils ne coïncident pas aux limites d'un quartier ou même d'une ville.

6 Nous appelons *situation* un système symbolique (lien entre sens et signe) dans un espace-temps donné. Il se concrétise par un jeu d'interactions qui *fait sens* pour les individus concernés, où existe une conscience du rapport à autrui. Ces interactions peuvent être mentales ou expressives. Ce système de communication ne se situe pas uniquement sur le plan des relations interindividuelles, il possède une dimension sociale. Il renvoie effectivement à la position de chacun dans un ensemble dynamique, une totalité sociale. En d'autres termes, la situation permet une diffusion du sens qui dépasse la sphère individuelle. C'est ce sens partagé qui donne à une situation son unité.

7 Le terme *carrière* ne se résume ni à un parcours professionnel, ni à une vision stratégique ou utilitariste (carriérisme). Il englobe l'ensemble des éléments de la vie d'un individu évoluant en interaction avec d'autres dans des *situations* changeantes. Ce parcours suit rarement aujourd'hui la linéarité d'une trajectoire qui serait jalonnée d'une série de statuts et d'emplois clairement définis. Le parcours décrit plus une série de tentatives et d'expérimentations contribuant à construire son propre cadre d'expérience. La carrière décrit donc pour l'individu la possibilité de concevoir son existence comme une totalité où chacune de ses expériences prend un sens.