

CULTURES POPULAIRES

UN TÉMOIN DANS LA VILLE

Ou la place des acteurs populaires dans une refondation du rôle de la culture

Pour citer cet article

BAZIN H. [2007], « Un témoin dans la ville. Ou la place des acteurs populaires dans une refondation du rôle de la culture », document électronique www.recherche-action.fr

Notes de la rédaction

Intervention à la « journée-rencontres : Quelle place pour les cultures urbaines et du monde », 10 janvier 2007, CCO Jean-Pierre Lachaize , Villeurbanne

Résumé

Le passage de témoin signifie que l'on transmet non pas simplement une histoire, mais un mouvement, une énergie. Cette mise en mouvement se traduit en particulier dans la conscience d'être acteurs, où non seulement l'on se forme et l'on se construit par soi-même, mais également l'on prend conscience d'appartenir à une histoire collective avec une capacité de transformer la société et d'en orienter son destin historique. C'est à cette nouvelle génération de produire des valeurs, et construire des cadres d'engagement dans lesquels elle se retrouve

Table des matières

Puisque c'est à titre de témoin que je suis sollicité, avec le recul d'un quart de siècle, nous pouvons voir comment ont été traitées les formes d'émergences culturelles populaires, donc depuis le début des années 80, comme le cas des cultures dites « urbaines ».

Cela tombe bien puisque cette rencontre, même si ce n'était pas son objectif premier, constitue à travers un état des lieux le passage symbolique du témoin d'une génération à l'autre. Justement entre la génération des années 80 et celle des années 2000.

Un passage de témoin ne signifie pas seulement la transmission d'une mémoire d'une génération à l'autre même si cela est important. C'est important de dire qu'une culture n'est jamais seulement « émergente », elle est toujours née de quelque part, elle prend son sens dans une histoire. En cela les cultures dites « urbaines » ou « du monde » appartiennent à un patrimoine culturel commun, même si elles ne se situent pas entre les murs du musée, de l'académie ou des sites historiques. Ce sont comme le qualifie aujourd'hui l'UNESCO des « chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité » dont la transmission en tant que « savoir-faire des trésors vivants » mérite d'être soutenu. Dit plus simplement, le hip-hop par exemple appartient au patrimoine historique de la ville, il participe au développement de la culture et mérite à ce titre de figurer comme composante du projet culturel même si cela ne passe pas toujours par des lieux, des diplômes, des formes de validation et de reconnaissance classiques.

Des intervenants encadrants artistiques comme Giacomo Spica ont rappelé ce passé de lutte, d'incompréhension, de rapport de force qui est le propre de toute culture de résistance face à la culture académique patrimoniale classique. Comme aussi sur les cultures traditionnelles où Robert Caro précise à juste titre que tradition et modernité ne sont pas opposables, mais forment un couple de forces entrant en synergie.

Nous parlons d'acteurs populaires pour qualifier ce champ de conscience et d'expérience. De même, le terme cultures populaires nous semble préférable à l'addition de pratiques et d'esthétiques : cultures urbaines, culture du monde, etc. Alors, pourquoi ne pas inclure dans ce cas les cultures de la glisse, les cultures électroniques, la culture techno et des free-party, les arts de la rue, la culture des squats et des milieux alternatifs ? Nous pourrions ainsi allonger la liste sans arriver à définir des enjeux et finalement ne pas arriver à savoir ce que nous voulons et pouvons transmettre dans ce passage de témoin.

D'ailleurs, de « vieux » termes comme « action culturelle », « éducation populaire », « développement culturel » n'ont quasiment pas été cités. Visiblement, ils ne semblent plus

représenter des enjeux centraux structurant les rapports sociaux et ce destin historique. Est-ce des termes appartenant définitivement au passé ? Faut-il les réactiver ou en inventer de nouveaux ?

En cela les « cultures urbaines » n'ont pas constitué un substitut, car elles n'ont jamais été définies comme le processus d'un travail de la culture propre aux acteurs populaires et donc en capacité de poser des enjeux politiques en s'inscrivant dans un rapport social. C'est plus prosaïquement un label de financement. En effet, face à la nécessité de prendre en compte de nouvelles pratiques, il fallait bien créer une nouvelle ligne de subventionnement.

C'est là le problème, ne pas reconnaître l'acteur derrière le patricien, c'est-à-dire ne voir que la partie émergée de l'iceberg, cette partie visible de la culture qui se réduirait qu'à des pratiques, mais pas tout ce qu'une culture peut transformer en termes de développement. C'est le constat récurant posé tout au long de cette journée. Il y a bien une reconnaissance à travers ce label « cultures urbaines » mais, les mots ont été dits, sans « légitimité » et sans « crédibilité ». Être reconnu dans le premier sens du terme, indique que l'on met une forme dans une catégorie, cela ne veut pas dire que l'on connaît le processus qui la structure.

— C'est le premier constat que l'on peut faire, la distorsion entre la capacité d'influence esthétique, les enjeux symboliques, le poids économique autour de ces formes culturelles et l'impossibilité de peser sur les choix politiques.

Être légitime, être crédible, ce n'est pas simplement être reconnu comme « hip-hoppeur » sur un plateau de télévision, c'est vous accorder le pouvoir de dire et de faire les choses. Un danseur peut faire autre chose qu'une performance, un encadrant artistique autre chose qu'une transmission technique, un responsable associatif autre chose que pondre des projets les uns après les autres. Tous, peuvent avoir une pensée, une visée, en matière de politique culturelle et être force de proposition sur un projet culturel d'agglomération, le rapport à la ville et l'urbanité, pour ne citer que cet exemple.

— C'est ici le deuxième constat que nous pourrions faire : la distorsion entre les champs de compétences dégagés par ces cultures et la très grande difficulté de les prendre en compte, de les évaluer et de les valider. C'est frappant lorsque nous rencontrons ces acteurs et qu'ils nous déroulent leur parcours d'expérience, c'est la richesse, la profondeur, la diversité de ces expériences et de l'autre côté la pauvreté des types de reconnaissances, l'absence de correspondance entre leur statut professionnel effectif et la réalité de leur engagement.

D'ailleurs, les acteurs populaires n'en ont parfois pas conscience eux-mêmes, car le jugement extérieur considère comme une « faiblesse » ce qui est en réalité une force. L'émancipation passe nécessairement par ce renversement des perspectives. Par exemple, la faculté de posséder de multiples casquettes, de jouer sur plusieurs identités socioprofessionnelles, d'acquérir des compétences transversales, d'être capable de créer des alternatives en situation sans cadre préétabli, de comprendre avec justesse les enjeux, de s'autoformer avec les moyens à disposition, etc.

— Cela amène à un troisième constat qui marque un tournant mal négocié entre les années 90 et 2000, la prise en compte des parcours d'expérience dans l'articulation entre amateurs et professionnels. Car s'il y a bien une marque de fabrique propre aux formes culturelles populaires, c'est de ne pas dissocier engagement amateur et professionnel. La plupart des acteurs évoquent un rapport au travail et une passion, il n'y a pas à ce niveau de différence dans l'exigence portée à l'engagement. D'ailleurs, la réalité dite « amateurs » est souvent plus foisonnante et captivante que le formatage qu'induit bien souvent le passage dans les circuits de diffusion professionnels. Nous connaissons la coupure historique entre le ministère de la Culture et celui de Jeunesse et Sports, le premier s'occupant de la partie professionnelle et artistique selon des critères d'excellence, le second la partie amateur et socioculturelle, des termes souvent minorés et dévalorisés. Cela rend difficile depuis longtemps toute logique cohérente d'accompagnement, car il devient impossible de qualifier le travail qui se situe justement à l'articulation entre la dimension amateur et professionnelle, socioculturelle et artistique. Ce qui constitue d'une certaine manière la « marque de fabrique » de cette nouvelle génération d'acteurs populaires.

— Cela conduit à un quatrième constat, l'absence de lieux culturels susceptibles de traduire ce champ d'expérience. C'est une demande qui apparaît de plus en plus forte et des initiatives sont en train d'éclorre dans différentes régions. C'est-à-dire des lieux réfléchis en termes d'espaces, non pas simplement des murs dans lesquels se déroulent des activités. Les générations précédentes ont bien compris que les moyens et la légitimité passaient aussi par des lieux, les danseurs contemporains avec les scènes nationales, la génération rock avec les scènes des musiques actuelles, etc. Mais, le risque de réfléchir en termes d'activités, qu'il s'agisse d'une logique de création ou de diffusion, c'est qu'une esthétique chasse l'autre au même titre qu'un projet chasse l'autre.

Nous parlons d'espaces intermédiaires ou d'espaces populaires de création culturelle pour essayer

de préciser la constitution de lieux à partir de situations évolutives dans un autre rapport à l'espace public. Ce serait des lieux où l'on pourrait expérimenter avec les moyens de résister à une pression sociale et économique qui oriente tout de suite la production selon certains schémas. Donc un lieu où l'on puisse se « poser » dans un parcours d'expérience, aussi un espace relais territorial agissant comme tremplin où l'on puisse rebondir dans une mobilité sur le territoire. Avouons qu'en France il n'existe pas vraiment d'alternative entre la friche culturelle instituée et le squat informel totalement autogéré. C'est donc à cette nouvelle génération de créer ses propres lieux.

— Cela renvoie évidemment à un cinquième constat, le peu d'avancée en matière d'alternatives économiques, c'est-à-dire une économie plurielle entre privé et public, solidaire et marchand. Mais cela questionne également les modes de soutien aux projets innovateurs et la mise en place de nouveaux critères d'évaluation. Enfin, cela touche à la question du statut d'un travail d'intérêt général pour la culture qui ne bénéficie pas de financement de droit commun, cela a été évoqué. Autrement dit, comment définir un service public de la culture et préciser ce que l'on entend par « projet culturel ».

— Comment les acteurs populaires peuvent-ils finalement intervenir dans les politiques culturelles comme partenaires à part entière de la scène régionale ? Car c'est à cette échelle, la région, (englobant les collectivités locales) que se situe la pertinence des logiques de développement et à une autre échelle, comment les régions sont en relation. Cette inter-régionalité concerne principalement l'Europe, mais peut s'appliquer à des domaines plus vastes. Il est nécessaire pour cela de sortir de la terminologie des cultures urbaines qui renvoie à des territoires parfois fantasmatiques ou folkloriques comme « l'exotisme des banlieues ».

Il est d'ailleurs intéressant dans les séminaires européens de s'apercevoir, combien cette terminologie est franco-française et, nous le disons plus haut, déterminée par nos rapports très spécifiques avec les institutions nationales. Il est par contre un point sur lequel nous pourrions tous nous retrouver jusqu'aux contours de la méditerranée, c'est sur l'appartenance moderne au monde d'une jeunesse populaire, entre autres à travers les critères que nous avons esquissés dans cet exposé. Nous pourrions résumer par une manière d'envisager le rapport de l'individu au collectif, du particulier à l'universel, de la citoyenneté formelle et de l'appartenance culturelle, du centre à la périphérie, de l'entreprise solidaire à l'économie de marché, du projet au processus...

— Puisque nous partons d'un état des lieux régional, nous ne saurions conclure nos propos sans évoquer l'importance du rôle joué par la production de connaissance. Cette production est plus que déficiente sur les mouvements culturels populaires. Nous parlions de culture de résistance et de rapport de domination, cela passe inévitablement par la connaissance, la nécessité de s'approprier les mots pour définir ce que l'on est et ce que l'on fait, de construire une parole crédible sur son expérience face aux interlocuteurs et plus généralement, permettre à tous, aussi ceux qui n'ont pas vécu pas la même expérience d'apprendre sur eux-mêmes et les enjeux de société.

C'est le dernier constat et le plus grand défi sans doute pour les prochaines années sinon les prochaines décennies. Même si la mutualisation des ressources est toujours utile, il ne s'agit pas simplement de créer des « pôles de ressources régionaux » comme il en existe pour les musiques actuelles ou encore des « observatoires » qui au demeurant n'observent que ce que l'on veut bien voir, mais partir des parcours d'expérience et des espaces qu'ils créent. C'est une connaissance de l'intérieur que nous essayons de développer par exemple à travers le réseau inter-régional « espaces populaires de création culturelle » qui met en relation des collectifs régionaux en recherche-action (plus de précision sur <http://reseau.recherche-action.fr> et www.recherche-action.fr).

Cela constitue aussi un bon terrain pour expérimenter de nouvelles formes d'organisation alternatives aux classiques fédérations associatives. La culture est un processus vivant ! Une nouvelle génération nous le rappelle, espérons qu'elle n'essuie pas les mêmes embûches que la génération précédente et profite de son expérience.