Document généré le 18/08/2026 20:25

Cahiers de recherche sociologique

Quels enjeux pour un art et une culture populaires en France ?
Which Stakes for Popular Art and Culture in France ?
Que es lo que esta en juego en lo que hace a un arte y una cultura popular en Francia ?

Hugues Bazin, Naïm Bornaz et Mehdi Slimani

Numéro 49, hiver 2010

Dilemmes hip-hop

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1001414ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1001414ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (imprimé)
1923-5771 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Bazin, H., Bornaz, N. & Slimani, M. (2010). Quels enjeux pour un art et une culture populaires en France ? *Cahiers de recherche sociologique*, (49), 123–145. https://doi.org/10.7202/1001414ar

Résumé de l'article

Ce texte est le fruit d'un travail collaboratif où des acteurs-chercheurs développent leur capacité d'analyse à partir de leurs propres matériaux de vie. Le principe de la recherche-action est de répondre par l'expérimentation aux défis actuels d'une approche complexe des situations humaines tout en produisant de nouvelles connaissances. Ainsi nous n'exposons pas simplement dans ce texte des problématiques sur les enjeux d'un « art et d'une culture populaire », nous y apportons des éléments de réponse dans la manière même dont s'est élaboré ce travail. Nous avons essayé de systématiser cette approche au sein d'un « Laboratoire d'Innovation Sociale par la Recherche-Action ». Le LISRA est une plate-forme autonome et évolutive de travail coopératif et de mutualisation d'outils mis à la disposition des personnes désirant développer une démarche de recherche-action.

Tous droits réservés © Athéna éditions, 2010

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Quels enjeux pour un art et une culture populaires en France ?

Hugues Bazin, Naïm Bornaz, Mehdi Slimani

Le présent article est le fruit d'un travail collaboratif où des acteurs-chercheurs développent leur capacité d'analyse à partir de leurs propres matériaux de vie. Le principe de la recherche-action est de répondre par l'expérimentation aux défis actuels d'une approche complexe des situations humaines tout en produisant de nouvelles connaissances. Ainsi nous n'exposons pas simplement des problématiques sur les enjeux d'un « art et d'une culture populaire », nous y apportons des éléments de réponse dans la manière même dont s'est élaboré ce travail. Nous avons essayé de systématiser cette approche au sein d'un « Laboratoire d'Innovation Sociale par la Recherche-Action » (LISRA) qui est une plate-forme autonome et évolutive de travail coopératif et de mutualisation d'outils mis à la disposition des personnes désirant développer une démarche de recherche-action. C'est une architecture souple mais structurée qui s'est construite progressivement depuis le début des années 2000 dans des espaces de libres échanges (réseau « espaces populaires de création culturelle ») où chacun peut contribuer à titre individuel ou collectif aux échanges tout en préservant son autonomie selon le principe du don (plus on apporte, plus on est soutenu et reconnu), de la coopération (chacun peut travailler sur le projet de l'autre), et de la culture libre « open-source » (tout le monde peut récupérer la connaissance et les outils de développement de l'intelligence pour l'investir dans des initiatives

partageant une démarche similaire, mais personne ne peut en revendiquer la propriété exclusive).

Les « laboratoires sociaux » mettent en application ces principes d'un travail collectif en situation d'auto-réalisation et d'auto-expertise selon une double exigence : une exigence humaine en favorisant l'autoformation, la valorisation des parcours d'expérience, la validation des acquis, la construction d'une parole dans l'espace public ; une exigence scientifique par le suivi d'expérimentations, l'accompagnement dans des ateliers de recherche-action d'un travail réflexif et de problématisation, la publicisation de la connaissance dans des journées d'étude et des publications électroniques, etc.)[1].

Des acteurs hip-hop ont contribué initialement à la mise en place du réseau « espaces populaires » et de notre laboratoire social. Ce n'est pas un hasard si l'on considère que le hip-hop lui-même constitua à ses débuts un « laboratoire social[2] ». Assez logiquement, le LISRA questionne aujourd'hui le hip-hop en lui rappelant cette fonction d'articulation entre production de connaissance et transformation sociale.

Avec le recul d'un quart de siècle, est-ce que le hip-hop a su poser sa marque dans les sociétés contemporaines ? Dans la même période, les modes de vie, les rapports sociaux et les points d'équilibre de la planète ont été bouleversés. Le hip-hop a-t-il su garder une originalité et préserver les critères populaires de son émergence ? Trois de ces critères nous semblent importants à relever à propos des enjeux qu'a pu soulever le hip-hop.

Le premier concerne la capacité à s'organiser de manière autonome dans des cadres non institués de l'expérience selon des situations d'interactions collectives (« culture de rue »). Qu'en est-il de cette logique d'autoformation, de validation par les pairs, de structuration autogérée, d'économie de proximité, etc.

Le second critère d'une forme populaire s'appuie sur l'innovation comme mode de résolution des problèmes sociaux (création culturelle et esthétique). Cela se traduit en particulier dans les modes de récupération et de détournement des codes et normes langagiers, d'occupation de l'espace public, de transmission, etc.

1. Voir http://labo.recherche-action.fr.
2. En 1991, nous consacrions un des premiers dossiers en sciences sociales parus en France sur le hip-hop avec Georges Lapassade, sociologue auteur du *Rap* (avec P. Rousselot, *Le rap ou la Fureur de dire*, Paris, Loris Talmart, 1990). Il titrait un de ses articles : « Un laboratoire social : l'espace culturel hip-hop à l'université de Paris 8 » (*Paroles Et Pratiques Sociales,* n° 36 janvier/mars 91, édition de l'association PEPS).

Enfin, le troisième critère touche à la possibilité de se constituer comme acteur social, être révélateur politique direct ou indirect des tensions d'une société en mutation. Un indicateur qui rend perceptibles ces tensions existe lorsque les acteurs populaires sont pris alternativement comme bouc émissaire des problèmes sociaux et comme modèle dans la résolution de ces mêmes problèmes.

Inévitablement, des zones de friction se créent entre les procédures de contrôle et la manière de les déjouer, entre les formes culturelles émergentes et les formes académiques. Il ne s'agit pas d'opposer forme « émergente » des années 1980 et forme « mature » d'aujourd'hui, mais comprendre en quoi est-ce le principe même d'un mouvement culturel de provoquer des rapports conflictuels, sources de transformations. Le hip-hop a-t-il su ou pu gérer les tensions comme celles entre art populaire et art, création culturelle et média-culture, culture libre et industrie culturelle ?

Entre art populaire et art académique, quelle transmission culturelle ?

Selon les dénominations, le hip-hop est appelé art populaire ou encore art de la rue, mais en entrant dans la visibilité publique et le champ de reconnaissance institutionnelle, a-t-il modifié quelque chose au fonctionnement des institutions culturelles et à la façon de concevoir le rôle de l'art en France ?

La culture hip-hop fonctionne comme une culture à part entière, qui a recréé ses codes, ses normes et ses jugements de valeur. Dans toutes les expressions du mouvement, les acteurs sont de plus en plus nombreux à se professionnaliser dans leur discipline. Ils sont dès lors confrontés à une réalité économique, artistique et politique, qui est très différente de celle de la rue.

Cette insertion dans le paysage culturel français suggère l'évocation des rapports de cette culture émergente avec l'institution, et des heurts avec la culture légitime. Cette rencontre suppose des compromis et des concessions, qui façonnent, à différents degrés, les expressions hip-hop. Cela s'observe particulièrement sur les créations de danse « hip-hop » qui répondent plus ou moins aux codes de temps, d'espace et d'horizon artistique de la scène contemporaine. Le résultat semble s'éloigner toujours plus de ses formes premières d'expression : les *battles*, les passages de danse dans les rues ou dans les soirées. S'il y a incontestablement un hip-hop en voie de légitimation et de reconnaissance artistique et institutionnelle, avec cette année deux chorégraphes « hip-hop » nommés à des Centres chorégraphiques nationaux,

l'autre pan du hip-hop peine à être considéré, son expression étant qualifiée de « performance », exécutée par des « puristes ».

Cette rencontre suppose, en outre, un déplacement, un glissement, un aménagement dans l'espace établi de la culture dominante, qui accueille en son sein une culture dite « urbaine ». Quelle est la part de ce réaménagement dans le fonctionnement institutionnel ? On peut dire d'emblée qu'elle ne prend en compte qu'une partie des expressions hip-hop, celles qui se rapprochent le plus des codes de la culture légitime…

Cette institutionnalisation du hip-hop, et les concessions que consent à faire une culture populaire à une culture légitime, ne doivent pas être confondues avec le processus d'académisation d'une forme artistique. Nous posons l'hypothèse que c'est au contraire en maîtrisant ce processus académique qu'une culture populaire peut résister à son institutionnalisation et aménager un espace autonome d'expression.

Le passage d'une culture vivante à une culture transmise est celui qui se fait entre des expériences de groupes restreints *in vivo* (situation d'interactions, apprentissage par imitation et rites d'initiation) et une diffusion de masse par médium (écriture, supports audiovisuels) et codification technique dans des lieux spécialisés détachés de leur contexte (école, conservatoire).

Cette évolution classique d'une forme culturelle est perturbée par la fonction symbolique de l'art. En posant des ruptures avec l'académisme, en échappant un moment à toute codification et écriture, l'art réinsuffle du mouvement, provoque une réémergence.

Ainsi une tension se crée entre la fonction de la culture d'assurer sa propre préservation (formalisme, académisation) et la nécessité pour elle d'avoir toujours un sens actuel, répondre aux enjeux contemporains en étant réinterrogée et réappropriée par une nouvelle génération.

Art populaire et art académique peuvent alors être considérés comme les deux faces d'une même forme culturelle. Penser la relation de l'émergence à l'académisation non comme une contradiction mais comme une tension, permettrait de prendre un pouvoir sur ce processus plutôt que de le subir.

Le processus d'académisation se définit par la possibilité de transmettre selon une certaine codification une culture en dehors du contexte qui l'a vu naître. Par exemple, la musique et la danse jazz s'enseignent aujourd'hui dans des contextes et par des personnes souvent assez éloignés du cadre d'origine (ghetto noir américain, histoire de l'esclavage, culture club, etc.). Mais, paradoxalement, la perte de cette attache localisée permet la recontextualisation dans d'autres sphères d'expérience et ainsi une réappropriation

par une nouvelle génération qui en réactive l'esprit et la démarche. Cette (ré) génération est possible tant qu'existe un conflit dynamique entre la partie « morte » (performance où prime uniquement la virtuosité technique) et la partie « vivante » (fonction sociale de l'art de « faire œuvre » selon un art de vivre et un art du combat).

Certaines formes de danses dites de bal, de société ou de salon, réduites à des concours de danse, peuvent pourtant, comme le tango, se régénérer à la faveur de la création artistique ou d'une nouvelle conscience sociale. Ainsi, rien n'est jamais acquis dans un sens comme dans l'autre. La danse hip-hop est aujourd'hui dans ce débat entre « folklore technicisé » et grammaire toujours vivante. Parfois, dans les mouvements les plus codifiés se construit le sens d'une recherche. Ainsi, mouvement, tension et contraintes font partie de la même équation qui reste perpétuellement un équilibre à trouver.

Sans doute, les acteurs hip-hop en voie de professionnalisation ont-ils perçu et analysé cette académisation seulement en termes de stratégie institutionnelle tout en s'y opposant d'un point de vue idéologique. Nous venons de le remarquer pour la danse, dont la montée sur les scènes festivalières et l'alliance avec les théâtres contemporains n'assurent par obligatoirement une plus grande légitimité. Mais c'est vrai aussi dans le rap, par exemple lorsque certains passèrent de la scansion du « parlé sale » au slam correctement audible ou en instrumentant les formations musicales pour monter sur les scènes rock, ou encore en mélangeant les styles de leur répertoire. Nous pourrions émettre le même constat dans le monde du graffiti quand il se transforme en peinture muraliste selon les thématiques imposées des commandes publiques.

Cette vision stratégique selon laquelle il faudrait passer par l'institution pour être reconnu, tout en refusant le processus d'académisation, ne peut amener qu'à une impasse. Pris dans une double posture contradictoire entre la « rue et l'institution », le message hip-hop s'efface ou se brouille, tiraillé entre la revendication d'un mouvement vivant subversif et le besoin statutaire et économique d'une légitimation par le milieu institutionnel de l'art ou de la jeunesse.

Une analyse non plus stratégique, mais politique, permettrait de séparer académisation et institutionnalisation. Le hip-hop peut très bien rester une forme autonome établissant des partenariats sans s'épuiser dans une collaboration institutionnelle, et d'un autre côté assumer le processus selon lequel la forme académique n'est pas la fin d'une culture vivante mais sa transmutation universalisée, c'est-à-dire la possibilité pour chacun d'y accéder, de s'y reconnaître et de se l'approprier.

Une culture change inévitablement, et le postulat que la culture hip-hop pourrait être préservée en tant qu'isolat culturel, comme le serait une tribu éloignée, ne tient pas lors d'une confrontation à la réalité. Déjà parce que depuis la seconde moitié du XIXe siècle la cartographie du monde s'achève, la planète est « visitée », souvent de manière peu scrupuleuse et violente, il n'existe plus de monde inconnu à explorer. L'industrie culturelle au XXe siècle achève cette mondialisation et cette interconnexion des cultures. Malgré les mythes du retour à la terre-mère (« terra mater ») africaine, du rastafarisme jamaïcain à l'afrocentrisme nord-américain, retrouver les sources d'une culture « authentique » est impossible[3]. Sans oublier que les tentatives de préserver de force les traits culturels ont souvent servi à légitimer des systèmes politiques aux idéologies identitaires peu démocratiques.

Mais surtout, dès son origine, la culture hip-hop possède en elle-même une part d'universel facilitant très vite son évolution à une forme académique. Autrement dit, le hip-hop porte déjà les germes d'une culture mondiale, même si elle naît d'une manière très singulière dans les « 7 milles² » (11 km²) du Bronx à New York[4]. Les DJ's qui constituèrent sa force structurante sont des enfants de la mondialisation de la culture : brassage ethnique et innovation technique.

À ce titre, lorsqu'il arrive en France au tout début des années 1980, le hip-hop est déjà dans sa phase d'académisation, c'est ce qui a permis sa transmission et sa réappropriation, même si ce passage de relais ne prend évidemment pas les formes académiques traditionnelles entre « 4 murs » : terrains vagues, radios libres, soirées dans les clubs et blocks-parties sauvages, etc. Le fait qu'il soit une « culture de rue » ne s'oppose nullement à sa généralisation par codification.

D'une part, il prend à contre-pied l'enseignement conventionnel et ses codes établis : rapports hiérarchiques, transmission à sens unique, cours magistraux (en ce qui est de l'école) ; solfège, gammes et passages obligés (en ce qui est de l'apprentissage musical). Si le hip-hop est une école, elle a la particularité d'être une école sans professeurs et sans cours. En lieu de pro-

3. Pouvons-nous parler de survivance de traits culturels africains ou au contraire faut-il concevoir une nouvelle culture dont la référence africaine serait le moyen d'affirmer l'identité ? Ainsi le passage de la soumission esclavagiste « négro » à l'affirmation « black » correspond aux conditions de la lutte des années 1960-1970. La rupture de la pensée par les mots cherchera à s'incarner dans les actes et dans l'espace. Le hip-hop ne fait que poursuivre le mouvement en créant son propre vocabulaire esthétique.

4. Voir à ce propos l'excellent ouvrage préfacé par DJ Kool Herc : J. Chang, *Can't Stop Won't Stop : Une histoire de la génération hip-hop*, Paris, Alia. 2006 ; et dans la même veine sur le rôle de la culture DJ : S. H. Fernando Jr. [1992], *The new beats : Culture, musique et attitude du hip-hop*, Paris, L'éclat/Kargo, 2000 ; U. Poschardt, *DJ Culture*, Paris, Kargo, 2002.

fesseurs, il y a des « initiés », qui transmettent sans pour autant professer – ni nécessairement professionnaliser – et en guise de cours il y a des ateliers, où il n'est pas question de séparer théorie et pratique : on pratique en pensant à ce qu'on fait. L'un ne va pas sans l'autre. Et c'est là une différence remarquable d'avec les cours scolaires ou les cours de musique en conservatoire par exemple. Les initiés initient, les amateurs s'exercent, et – surtout – tous s'amusent (le fameux pilier « having fun » de la culture hip-hop). Ce qui est loin d'être le cas de l'école républicaine, où le « having fun », s'il a lieu, ne se passe qu'à la récréation. Et encore ! Si cette dernière se passe bien et en dépit du fait qu'elle soit toujours « trop courte ».

Dans le hip-hop, la transmission ne se fait pas du haut vers le bas, mais d'égal à égal – si ce n'est que celui qui a de l'expérience en fait profiter les autres –, et ce n'est pas par des cours magistraux qu'elle passe, mais par une forme d'ateliers où l'on observe, où l'on s'essaye, où l'on échange avec l'autre, et c'est ainsi qu'on apprend. En pratiquant. Il n'y a pas, comme ailleurs, de phase préparatoire théorique nous promettant à la réussite lors du passage à la pratique ; l'intérêt est ici justement d'associer théorie et pratique, de les imbriquer de telle sorte que l'une soit comprise dans l'autre, qu'elles se confondent au lieu de s'opposer. Aussi, l'autodidactisme a-t-il une place importante dans la formation du pratiquant d'une discipline hip-hop ; ce dernier apprend par lui-même avec l'autre, et non pas par l'autre malgré lui, comme à l'école. Il n'est pas passif dans son apprentissage, mais bien au contraire, il est l'acteur de cet apprentissage, créant par là une rupture avec les modes de transmission qui sont en application partout ailleurs, où l'élève pourrait être comparé à une éponge, qui, passive, se laisserait gorger du savoir que le maître y fait entrer. Ici, l'apprenti devient apprenant. Non seulement il prend part à ce qu'il apprend, mais il est seul artisan de son apprentissage.

Que chaque génération dans chaque pays réinvente sa culture et donc « son » hip-hop ne change rien au constat que la maîtrise du mouvement par ses acteurs ne peut venir de la préservation de traits culturels identitaires mais doit au contraire passer par la compréhension du processus universel d'académisation.

La forme académique est déjà dans sa forme émergente, cela veut dire que l'académisation n'empêche pas le mouvement. Rappelons-nous qu'à la fin des années 1980, lorsque les chercheurs commençaient à écrire sur ce mouvement, ce travail d'écriture suscitait débat aussi bien dans le milieu universitaire (épiphénomène ou mutation de société ?) que dans le milieu populaire (institutionnalisation du mouvement ?). La France portant une tradition

de l'écrit et l'écriture étant la langue de l'administration et du pouvoir, les acteurs hip-hop ressentaient la nécessité de passer par ce médium et savaient intuitivement que des écrits « sérieux » offriraient les armes d'une légitimation institutionnelle et ce fut le cas. D'un autre côté, les mêmes acteurs soupçonnaient que ces mots, une fois couchés sur le papier et publiés, ne figent le mouvement.

Effectivement, l'écrit est l'un des principaux vecteurs de l'académisation : il permet d'instaurer et de diffuser des modes de transmission et de validation. Si cette transmission ne s'est finalement pas si bien passée entre la génération des années 1980 et celle des années 2000, c'est sans doute parce que les acteurs à l'intérieur même du mouvement n'ont pas instauré leurs propres règles délaissant alors à l'institution le pouvoir d'en débattre de l'extérieur. C'est le cas pour le Diplôme d'État (DE) en danse, et plus généralement pour la transmission en ateliers, toutes disciplines confondues, qui s'est développée de manière plus ou moins confuse, voire anarchique, sur l'ensemble du territoire en l'espace de quelques années. Cela démontre que la liberté, la force d'un mouvement, passent par la maîtrise de sa forme académique. La rejeter conduit inévitablement à un rapport de dépendance vis-à-vis de ceux qui en maîtrisent les codes.

En ce sens, la conceptualisation ne représente pas une menace si elle est maîtrisée par les acteurs eux-mêmes. Elle permet de comprendre et de valoriser la complexité du hip-hop comme forme sociale et culturelle. C'est cette connaissance qui manque aujourd'hui à travers une sociologie de la forme[5].

Nous entendons par « forme » la manière dont nous percevons mentalement le monde à travers une expérience sensible et assemblons les éléments dans une totalité cohérente à nos yeux. Cette construction de la réalité nous aide à nous construire nous-mêmes. Ainsi, le hip-hop comme forme structurée provoque une expérience esthétique structurante pour les personnes qui en travaillent la matière.

5. Sur une sociologie et une psychologie de la forme (ou « Gestalt Theorie »), son caractère pluridisciplinaire : H. Focillon, *Vie des formes*, Paris, PUF (Quadrige), 1943 ; J. Gayon, « Les Figures de la forme », dans J.-J. (dir.), *Les figures de la forme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Conversciences », 1992 ; R. Ledrut [1984], *La forme et le sens dans la société*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. « Sociologie des formes » ; N. Marouf (Textes réunis par), *Pour une sociologie de la forme*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; É. Noël (entretiens réalisés par), *Les sciences de la forme aujourd'hui*, Paris, Seuil, coll. « Points Sciences », 1994 ; K. Wolgang, *Psychologie de la forme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1964.

Expérience esthétique et transformation sociale entre culture légitime et éducation populaire moderne ?

Même si le hip-hop n'a pas été décrit comme un mouvement en « isme » (impressionnisme, surréalisme, expressionnisme, etc.), c'est un mouvement culturel interdisciplinaire dont l'expérience esthétique a su provoquer un changement dans les attitudes, les regards, une prise de conscience.

Le hip-hop a su créer son propre vocabulaire, inventer son propre langage esthétique dans une double réappropriation/rupture pour y chercher son autonomie, du *wild style graffiti* au *scracth* du *djing*, en passant par le *break* du danseur, etc.

Parler de forme esthétique, culturelle et sociale, c'est dire qu'il ne peut se comprendre que dans une totalité. Ainsi, en 1982, le film *Wild-style* consacrait l'avènement de cet « art total » en refusant de séparer les disciplines hip-hop. Les protagonistes du film, également acteurs hip-hop, mêlaient dans leurs pratiques, mode de vie et art de vivre, expérience esthétique et transformation sociale.

La culture hip-hop se veut avant tout un moyen de diffusion de la connaissance, laquelle conduit immanquablement à l'émancipation de l'individu, cette dernière seule permettant qu'il y ait transformation sociale, et inversement – la transformation sociale visée à travers cette mission de diffusion de la connaissance favorisant à son tour l'émancipation individuelle, selon le principe du cercle vertueux.

Si la connaissance permet à l'individu d'entamer un processus de désaliénation, ce n'est pas parce qu'elle l'affranchit des contraintes sociales ou individuelles qui pèsent sur lui, mais parce qu'en lui faisant prendre conscience des mécanismes d'aliénation qui sont en œuvre, elle le pousse à vouloir les observer, les comprendre.

Dès lors, l'individu contraint entame un processus de libération, à travers une conduite en adéquation avec la connaissance qu'il a des déterminismes qui pèsent sur lui, il se libère non pas de ces derniers, mais justement du fait qui pèse sur lui. En d'autres termes, celui qui se croit ou se dit libre – parce qu'il ne sait pas ce qui le contraint à agir ou à penser comme il le fait – est le prototype même de l'individu aliéné (puisqu'il n'a pas même conscience de sa propre aliénation). En revanche, celui qui se sait contraint, et qui a connaissance des mécanismes qui le déterminent, est en situation d'agir, d'une part en adéquation avec les contraintes inhérentes à sa nature, d'autre part sur les processus aliénants, en agissant sur ce qui en est la cause,

plutôt qu'en pointant du doigt leurs conséquences – sans savoir ni ce qu'ils sont précisément ni par quoi ils sont causés.

Ainsi, on comprendra mieux l'importance du précepte hip-hop : « Le savoir est une arme ». Cela dit, le hip-hop n'a rien inventé, et en 1675 déjà, dans *L'Éthique*, Spinoza théorisait ces déterminismes et la nécessité que l'homme a de les connaître s'il veut se libérer.

Ce que le hip-hop a amené de nouveau, en revanche, ce sont des moyens de diffusion de la connaissance, tout à fait originaux, et révolutionnant respectivement l'esthétique des différents domaines engagés (danse, musique, peinture). L'indéniable apport en cette matière conduit à repenser les catégories de l'esthétique, de sorte que s'il y a connaissance sur le fond, il y a indubitablement naissance sur la forme. Le hip-hop, nouveau véhicule de la connaissance, est d'abord une naissance – précisément celle du véhicule d'un genre nouveau qu'il emporte.

On citera à ce sujet un second précepte hip-hop qui, en 1996, donna le titre au deuxième album de Fabe : « Le fond et la forme ». La phrase, bien que nominale, en dit long. Elle désigne l'impératif catégorique, à travers lequel la culture hip-hop proclame sa volonté de ne jamais privilégier l'un au détriment de l'autre (fond ou forme), sous peine, soit que le message ne passe plus (du fait d'une forme inadaptée), soit qu'il n'y ait plus de message (dans le cas d'un fond abandonné à d'autres formes telles que les livres). Pour autant, le débat n'a jamais cessé au sein du milieu rap par exemple, entre les partisans d'une forme au service du fond (donc secondaire), et les partisans du style, pour lesquels les jeux de mots et le flow priment sur tout le reste. On reprochera, à tort ou à raison, aux uns de n'être pas ou peu écoutés, du fait d'une forme rebutante, et aux autres de ne parler de rien. Évidemment, comme dans tout mouvement culturel, entre « la théorie » et « l'application », que Fabe mentionnait comme les deux phases d'un même processus, dans « Le rap et moi », chacun a fait sa « sauce », dosant chaque ingrédient selon son goût, et l'œuvre est parfois loin de l'adéquation et de l'équilibre revendiqués par les « anciens » en la matière.

Toutefois – et heureusement –, toute une partie de la scène rap, partie restée vivace, en France comme aux États-Unis, a toujours refusé de s'inscrire dans cette dichotomie du fond et de la forme d'une part, les considérant à la fois complémentaires et indissociables l'un de l'autre, et refusé de se dessaisir de la question de la critériologie esthétique d'autre part. Ces rappeurs, dans bien des cas, se penchèrent également sur la question de l'économie, mettant au point un circuit de production, de diffusion, et parfois même de distribution, totalement indépendant, court-circuitant par là même le sys-

tème de production de la « culture intensive », réévaluant jusqu'à la valeur de l'œuvre, prenant pour cela en compte une rétribution plus juste de l'artiste, et un prix de vente normal et abordable pour l'auditeur. Ainsi, la connaissance peut-elle circuler.

Le hip-hop a produit et continue de produire de la connaissance, mais peut-être est-ce encore davantage dans la façon de transmettre cette connaissance que dans la connaissance elle-même qu'il crée une révolution.

L'éducation populaire, qui se veut elle-même comme un complément, un apport par rapport à l'éducation nationale (puisque nulle part à l'école il n'est question d'éducation politique, les quelques heures consacrées à l'« éducation civique » donnant une idée de l'idée que s'en fait le ministère de l'Éducation nationale), a depuis longtemps vu ses Maisons se changer en plateformes d'activités à la demande, sur le principe d'un centre de loisirs s'adressant aussi aux adultes, qui, moyennant une certaine somme (dont hélas bien souvent le montant exagérément élevé procède au tri de ceux qui y viennent), occupent ces derniers à diverses activités, du théâtre à la musculation, en passant par la poterie, l'italien, la guitare et la danse de salon.

Outre les tarifs de ces activités, la question qui se pose est de savoir ce que ces pratiques, placées sous le signe du loisir, du passe-temps, ont à voir avec l'éducation populaire, autrement dit avec l'éducation politique des jeunes (ou moins jeunes) adultes, avec le développement du sens critique, avec la mise en débat de questions de société, de questions philosophiques, avec la transmission de savoirs de nature à permettre au « citoyen » d'exercer des jugements, de remettre en cause des choses, d'en construire d'autres, bref d'avoir une pensée politique.

La culture hip-hop ne vient pas se poser comme l'ultime avatar de la contestation à travers les formes artistiques, mais comme une véritable révolution à l'intérieur même des catégories permettant de penser l'esthétique dans l'art. Faire l'inventaire exhaustif des indices de cette révolution dans toutes les disciplines de la culture hip-hop serait bien trop long.

Le hip-hop exerce une pratique poétique fondée sur la transgression, à l'instar du rap qui déploie une esthétique de la violence, notamment en réaction à la violence environnementale dans laquelle vivent les minorités. Il valorise la performance qui, en plus d'être un objet technique de mesure de la virtuosité des pratiquants, se trouve être, dans le rap comme dans le jazz jadis, un objet poétique.

Quant à l'échantillonnage, que le DJ pratique à tour de bras ou de disque, il constitue un apport musical créatif majeur, mais dont la procédure même insupporte généralement les tenants de la culture dominante.

On comprendra alors que l'éducation populaire « traditionnelle » et le hip-hop ont pu si longtemps se côtoyer sans jamais vraiment se rencontrer[6]. La première, bien que parfois bienveillante, considère le second comme le produit d'une sous-culture. Constatons ce regard condescendant sur une frange de la population dont on avait perdu tout espoir qu'elle puisse avoir quoi que ce soit de « culturel ». Ne parle-t-on pas « d'injecter de la culture dans les quartiers populaires » comme s'ils en étaient dénués ? Ne dit-on pas à ces populations de « s'ouvrir à la culture » ? Difficile de ne pas voir des relents néocoloniaux où les traditions culturelles issues des pays d'origine sont considérées comme inadaptées à nos sociétés modernes et dont on préférerait de loin qu'elles soient oubliées en regard de la richesse qui caractérise « notre » culture (autrement dit, la culture légitime).

Cela ne manqua pas d'occasionner chez le personnel des MJC (Maisons des Jeunes et de la Culture) une attitude hautaine et prétentieuse, souvent dédaigneuse, au mieux intégratrice et paternaliste, et au pire relevant du rejet pur et simple ; et chez les acteurs hip-hop, une méfiance et une défiance croissantes à l'égard d'un milieu soi-disant « culturel », qui toujours les écoute sans jamais les entendre. C'est le mépris qui a rendu la rencontre impossible, car pour qu'il y ait rencontre, il doit y avoir considération. C'est ainsi le pied d'égalité sur lequel partent les deux corps qui se rencontrent qui rend la rencontre possible. Sans cela, il y a collision, il y a l'illusion d'une rencontre ; il y a instrumentalisation ou rejet, mais jamais rencontre.

6. Éducation ouvrière et Éducation populaire ne sont pas, et n'ont jamais été synonymes. Ces deux mouvements ont eu une évolution parallèle. C'est bien parce qu'un mouvement ouvrier est en train de manifester son existence qu'un mouvement d'Éducation populaire a vu le jour. Des acteurs en position médiane, entre la classe possédante et la classe ouvrière, vont jouer les médiateurs, « aller au peuple » pour se le concilier. Le qualificatif « populaire » associé à Éducation est lourd de connotation. L'éducation est censée contribuer à la paix sociale en évitant les conflits de classe. Ce combat pour l'Éducation, populaire en l'occurrence, est contemporain d'une mise à mal de la culture populaire (éléments tirés de G. Poujol, « Éducation populaire : une histoire française », *HERMES*, nº 42, 2005. Voir également pour une analyse critique : H. Bazin, « Les enfants non reconnus de l'éducation populaire » *Agora débats/jeunesses* nº 44, 2007) ; BESSE L. Besse, *Les MJC 1959-1981 : De l'été des blousons noirs à l'été des Minguettes* , Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2008) J. Bourrieau, *L'éducation populaire réinterrogée*, Paris, L'Harmattan, 2001 ; R. Durand, *Histoire des centres sociaux : Du voisinage à la citoyenneté*, Paris, Syros, coll. « Alternatives sociales », 1996 ; J.-M. Mignon, *Une histoire de l'éducation populaire*, Paris, La Découverte, coll. « Alternatives sociales », 2007 ; G. Poujol, *L'éducation populaire : histoires et pouvoirs*, Paris, Ed. Ouvrières, coll. « Politique sociale », 1981 ; M. Poyraz, *Espaces de proximité et animation socioculturelle : Pratiques des animateurs de quartier au croisement de multiples enjeux politiques et sociaux*, Paris, L`Harmattan, coll. « Travail du social, 2003.

Or, la culture légitime, ici incarnée par les institutions d'éducation populaire, n'a jamais fait que déconsidérer la culture hip-hop, parce qu'elle l'a jugée par la négative, en relevant tout ce qui lui manquait (pour pouvoir lui ressembler), et non tout ce qu'elle apportait (en tant qu'émergence culturelle à part entière, avec ses codes, sa poétique, ses traits esthétiques particuliers). À partir du moment où l'on décide de caractériser une culture par tout ce qui lui fait défaut (si tant est que ces choses lui fassent réellement défaut) plutôt que par ce qu'elle apporte, on peut parler de déconsidération. Car on refuse de prendre en considération qu'elle a ses traits esthétiques propres, et ne la juge qu'à travers nos catégories de perception habituelles, ce qui la discrédite systématiquement en tant que culture, puisqu'on n'apporte du crédit qu'à ce qu'on retrouve de notre propre culture en elle.

Aussi certaines structures de l'éducation populaire ont-elles cru bon de choisir entre deux alternatives : « leur donner une salle et les laisser faire ce qu'ils veulent ou les plier à [leur] fonctionnement : la carte d'adhérent, les règles, les horaires… ». Ce qui a eu pour effet, de la même façon que le mépris originel a rendu la rencontre impossible, de limiter leur parcours commun à une sorte d'instrumentalisation réciproque, où les MJC se servent des pratiques hip-hop comme faire-valoir de l'intérêt qu'elles (ne) portent (en fait pas) aux classes populaires et à ce qui en est issu, et où les rappeurs, par exemple, se servent des MJC comme simple outil au service d'une pratique où les outils sont rares et coûteux (répétitions, enregistrement de maquettes, animation d'ateliers rémunérateurs), sans plus de curiosité pour ce qui se cache derrière l'idée d'éducation populaire ayant donné naissance à ces lieux. L'un et l'autre ne sont donc que dans un rapport instrumental à l'autre, de sorte que s'il y a chemin commun, il n'y a pas pour autant rencontre, et que s'il y a intégration des pratiques, il n'y a pas nécessairement partage des cultures. Il n'y a, dans ce rendez-vous manqué, que co-errance, sans sens ni cohérence.

Ainsi, l'on constate qu'en même temps qu'il produit de la connaissance, le hip-hop produit une nouvelle façon de la produire, et de la transmettre, qui a de quoi faire trembler les conseils d'administration vieillissants des antiques Maisons de l'éducation populaire, engluées dans leurs conventions et leurs petites habitudes, et occupées par leur commerce d'activités florissant. Personne ne détient la clé de la transmission des savoirs, pas plus le hip-hop qu'autre chose ; simplement, en éducation comme ailleurs, il s'agit d'être inventif, réactif, créatif, avant que d'être récréatif (il est des cas – pas tous, loin de là – où le hip-hop fait les quatre). Et il s'agit d'être. Plutôt que d'avoir été.

Entre création culturelle et médiaculture : une pensée politique de la culture est-elle possible ?

Souvenons-nous des débats, dans les années 1980, lorsque le hip-hop n'était encore que sous sa forme juvénile insoumise à la loi du marché et de l'institution. Échappant pour quelque temps encore au système du vedettariat, les seules personnes reconnues l'étaient dans le milieu restreint et souterrain des pairs. Des débats faisaient rage sur la manière de garder cette culture autonome, autrement dit, maîtrisée et contrôlable uniquement par les acteurs eux-mêmes.

La grammaire culturelle originale du hip-hop a su rester vivante dans des espaces interstitiels de rencontres et d'échanges. Un renouvellement existe aujourd'hui d'une autre façon par la culture numérique. Ainsi Internet a-t-il permis paradoxalement une redynamisation, par exemple de la scène des *battles* de danse par la diffusion des vidéos.

Cependant une nouvelle zone de tension se dessine ici entre cette création culturelle et la médiaculture[7]. Elle désigne non seulement le caractère transnational inhérent à l'industrie culturelle par le biais de la médiation des supports de diffusion (disque, vidéo, etc.) mais aussi le processus autoréflexif par lequel, comme la réflexion d'un miroir, le hip-hop se regarde dans le regard de l'autre et construit un discours culturel avant même d'exister en tant que culture, mais par cette relation circulaire finit par provoquer un fait culturel bien réel en décrivant finalement le résultat de cette production interne à la description[8].

Ainsi, phénomène culturel et phénomène médiatique sont-ils aujourd'hui inséparables depuis plusieurs décennies. La relation s'est resserrée dans le temps et démultipliée dans l'espace grâce à Internet et aux nouvelles technologies qui occupent de manière circulaire tous les canaux de communication à l'instar des « buzz », qui mélangent savamment marketing, histoires inventées et faits réels. Les populations adolescentes publicisent leur vie privée par le biais des réseaux sociaux au point que la réalité n'apparaît réelle qu'une fois médiatisée.

La machine industrielle a par ailleurs mis au point un arsenal de diffusion asservissant tout à la fois contenu et contenant à ses propres critères

7. Voir également : E. Maigret, E. Macé, *Penser les médiacultures : Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, coll. « Médiacultures », 2005.
8. Sur la construction de la culture hip-hop sous le prime médiatique ou institutionnel : G. Lapassade, « Le hip-hop dans la société médiatique », *Paroles Et Pratiques Sociales*, n° 36, janvier/mars 1991 ; V. Milliot, « The "French Touch" : le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain », *Anthropologie et Sociétés*, vol 30, n° 2, 2006.

censés anticiper les attentes d'un auditoire potentiel. Cela n'a rien de très surprenant, et paraît même plutôt cohérent de la part d'entreprises commerciales dont l'unique but est le profit. Ce qui, en revanche, pourrait davantage surprendre – du moins si l'on se souvient de l'intensité, pour ne pas dire de la férocité, avec laquelle les revendications du mouvement hip-hop furent énoncées –, c'est le manque de ferveur et d'énergie avec lequel les artistes ont défendu les valeurs qui étaient leurs – lorsqu'ils les ont défendues ! –, notamment au moment des transactions (non point seulement commerciales, mais également morales et culturelles) avec les majors compagnies.

La plupart ont ainsi abandonné à d'autres le soin d'en juger (quel fond, quelle forme, quelle cohérence ?), et de déterminer les critères selon lesquels on jugera l'œuvre musicale relative au domaine hip-hop – ce qui est plus grave encore. En somme, c'est le manque d'intérêt des rappeurs pour ces préoccupations qui a permis à des radios commerciales de s'en saisir, et de s'ériger en « juge des affaires rapologiques ».

Mais si la médiaculture paraît hégémonique, cela reste une forme de la culture, qui pourrait entrer en tension avec d'autres formes si les acteurs opéraient une distinction entre ce qui est de l'ordre de la « culture » (travail d'émancipation, de conscientisation, de transformation) et ce qui est de l'ordre du « culturel » (mise en scène événementielle de la culture, industrie culturelle, instrumentation de la culture pour la promotion des territoires, etc.).

Sinon comment définir ce qu'est être « hip-hop » autant que « rock », « techno », « reggae », « Word », etc. ; autant d'étiquettes et sous-étiquettes esthétiques qui valsent au rythme médiatique ? Ceux qui dans le rap se réclament « conscients » ne sont finalement pas moins dans la médiaculture que ceux qui se prétendent *gangsta*. À ce titre, l'affirmation d'un hip-hop *underground* n'a pas plus d'authenticité qu'un hip-hop « bling-bling ».

Un rappeur de la nouvelle scène new-yorkaise définissait ainsi ceux qui se revendiquent de l'*underground* selon trois familles : ceux qui n'ont pas réussi à percer, ceux qui sont dans la course perpétuelle à l'originalité, ceux qui ont su rester « authentiques ».

Sans juger de la sincérité de ces propos, comment définir l'authenticité en dehors du système circulaire qui la définit, à moins de se couper de toutes formes de communication et donc tous rapports avec l'espace public contemporain. Or, le hip-hop est une forme universelle interculturelle et hybride interdépendante de l'espace public mondialisé.

Dans un autre domaine, lors des émeutes urbaines qui se propagèrent sur tout le territoire français en novembre 2005[9], il devenait difficile de séparer les acteurs événementiels de la construction médiatique des événements attisant par exemple la rivalité inter-quartiers dans les incendies de voitures. Pourtant, l'origine de cet emballement est un fait bien réel, comme d'ailleurs pour la plupart des émeutes dans les banlieues françaises, la mort de deux adolescents fuyant un contrôle de police[10]. Ce caractère factuel s'appuie toujours lui aussi sur des conditions bien réelles de la discrimination ethnique, de la ségrégation sociale et économique, de la relégation territoriale. Les jeunes émeutiers sont devenus acteurs sous le prisme de l'autoréflexion médiatique, mais en subissent les contre-effets par la construction négative de leur identité les destituant finalement de leur rôle d'acteurs, c'est-à-dire de leur capacité à promouvoir le sens de leurs actes en tant qu'agents de transformation historique.

Le hip-hop s'est heurté à la même difficulté de se constituer comme acteur historique, alors qu'au début des années 1980, même s'il ne pouvait se réduire à une appartenance territoriale ou sociale, il s'appuyait également sur des conditions sociales bien réelles. Et s'il s'adresse à tout le monde, son origine sociale (minorités raciales des ghettos américains comme français) et sa raison même d'exister (à caractère fortement revendicatif) font qu'il parle en premier lieu aux classes populaires, dans le sens où elles se sentent concernées par le message véhiculé.

Il a au moins cela de politique qu'il prend position, c'est-à-dire qu'il prend de l'espace, il prend une position dans l'espace d'où il interpelle ceux qui l'occupent ou le traversent. Il investit (hélas le verbe est à conjuguer plus au passé simple qu'au présent) l'espace public, où il se met en jeu. Il s'y

9. Pendant trois semaines, les banlieues françaises furent confrontées à des scènes d'émeutes qui se concentrèrent dans les quartiers les plus défavorisés. Fait exceptionnel en « temps de paix », l'état d'urgence fut déclaré le 8 novembre 2005. Environ dix mille voitures furent incendiées durant cette période ainsi que des bâtiments publics.

10. Le jeudi 28 octobre 2005 à Clichy-sous-Bois (banlieue parisienne), Zyad Benna et Bouna Traoré, jeunes enfants français d'ouvriers immigrés, sont morts électrocutés en se réfugiant dans un transformateur électrique. Le soir même, les premiers affrontements avec les forces de l'ordre ont lieu et se propagent les jours suivants de quartiers en villes. Face aux formes de désinformation discréditant les protagonistes du drame (manipulations islamistes, caïds de l'économie souterraine, etc.), un jeune créateur réalise un petit clip « The French Democracy » à l'intention des médias étrangers afin d'établir une autre perception de l'enchaînement des faits (www.youtube.com/watch?c=stu31sz5ivk). Ce simple témoignage d'un amateur de jeu vidéo concentre rapidement l'attention de la blogosphère internationale, le *Washington Post* parle d'« un film inspiré par des événements réels qui ont mené aux émeutes ». Cet exemple montre également comment, sans aucun moyen, un simple citoyen peut retourner un médium à des fins d'une « fiction pédagogique » selon les termes de l'auteur, racontant les expériences d'un jeune précaire, d'un diplômé et d'un dealer, excédés par leur situation sociale.

transmet de manière ludique, mais sans demander d'autorisation (il prend possession de l'espace), et sans y adopter de posture figée (il transforme l'espace). Le hip-hop n'a pas besoin de se donner en spectacle lorsqu'il est dans l'espace public : il suffit qu'il y soit et qu'il se donne à voir, pour susciter des réactions, des questionnements, pour faire débat, bref pour créer une situation tout à fait hors du commun. En cela, on ne peut que regretter aujourd'hui la disparition d'espaces comme le terrain vague de La Chapelle à Paris, qui, entre 1985 et 1986, fut investi par des graffeurs, DJ's, breakeurs, et rappeurs. Ou du moins regrette-t-on l'absence de ce genre d'appropriations de l'espace par la culture aujourd'hui, qui ne se rend quelque part que quand on l'y invite et n'y fait que ce qu'on attend qu'elle y fasse.

Ces années 1980 correspondaient à l'arrivée dans l'espace public d'une génération multiculturelle d'acteurs. Ils participaient à une création originale en ne se reconnaissant ni dans une culture française figée ni dans une culture d'origine passée, obligés, comme aux premiers temps des accords du blues et des veillées dansées, de bricoler avec les éléments du présent d'une autre culture. Le système des plantations esclavagistes a laissé la place aux ghettos sociaux urbains, mais apparaît toujours la nécessité d'un vivre ensemble dans la manière d'envisager un avenir commun. Cette recherche d'une communauté de destin se proposait d'allier la citoyenneté formelle du fronton des mairies (« liberté, égalité, fraternité ») à une citoyenneté incarnée permettant aux couches issues du monde ouvrier et de l'immigration d'accéder à l'ascension sociale. Un des slogans des « marches pour l'égalité », qui mobilisèrent des dizaines de milliers de jeunes, était « La France est comme une mobylette, elle marche au mélange ».

Un quart de siècle plus tard, la mobylette est tombée en panne faute de mélange si l'on considère que les « minorités visibles » ne sont pas représentées dans les corps de décision, alors que le pays débat de son « identité nationale », visiblement incapable de redéfinir son contrat citoyen. Les politiques ne semblent pouvoir départager la réalité de son miroir : « Qu'est-ce que la France ? »

Face à l'absence de débats publics impliquant les principaux concernés, la tradition populaire du défi et de l'appel-réponse instaure un contre-public, une manière de renvoyer l'image à l'envoyeur en détournant en particulier les petites phrases des politiques. Les plus célèbres ont nourri les textes des chansons, clips et films populaires : « La France qui se lève tôt », « travailler

plus pour gagner plus », « la France on l'aime ou on la quitte », « nettoyer les cités au karcher »[11], le « bruit et les odeurs » (des voisins immigrés)[12].

Le rap excelle dans ce détournement, et garde toute sa force subversive lorsqu'il ne se laisse pas enfermer dans un rôle de porte-parole identitaire. Le pouvoir le lui rend bien, puisqu'il s'est vite vu accablé de procès, et cela dès son arrivée dans la sphère médiatique, au milieu des années 1990.

Pas une année sans qu'un groupe ne défraie la chronique judiciaire. Certains, comme le groupe La rumeur, subissent un acharnement judiciaire inégalé pour un groupe musical. Cinq comparutions, un procès de sept ans mis en œuvre par un certain ministre de l'Intérieur devenu depuis président de la République pour une simple affaire relevant du droit de la presse (texte publié dans un fanzine sur les bavures policières et les conditions de vie dans les cités[13]). Les rappeurs ne se privent pas en retour de construire une parole contre-publique aux débats sur l'identité : « Je suis qu'un passeport sous scellé/voilà mon seul rapport à la citoyenneté. »

Les avocats ne manquent pas non plus de rappeler la « jurisprudence Baudelaire » : le célèbre poète accusé d'outrage aux bonnes mœurs en 1857 est aujourd'hui récité dans toutes les écoles.

Le rap, par un subtil mélange, articule la technicité d'une écriture pointilleuse à la spontanéité du langage oral ; il fait un usage quasi systématique de l'agonistique, il « fait du conflit théâtralisé, de la rivalité mise en scène,

11. Phrases attribuées à Nicolas Sarkozy durant la période électorale précédant son élection à qui est reprochée sa stratégie politique fondée sur la division plus que sur le rassemblement entre les « bons » et les « mauvais » Français. Celle sur « nettoyer les cités au karcher » prononcée à la Courneuve près de Paris, en juin 2005, contre les « délinquants et trafiquants » alors qu'il était encore ministre de l'Intérieur a été vécue comme une stigmatisation supplémentaire par les jeunes habitants des banlieues populaires. En octobre 2005, à Argenteuil dans une autre cité populaire, il récidive : « Vous avez assez de cette bande de racailles… on va vous en débarrasser. » Les jeunes présents ne manquent pas de l'insulter copieusement. Quelques jours plus tard éclatent des émeutes qui vont embraser la France. Sans établir une relation directe de cause à effet, il lui fut reproché de mettre de l'huile sur le feu.

12. Titre célèbre d'une chanson du groupe toulousain Zebda, cette phrase prononcée par l'ancien président de la République Jacques Chirac en juin 1991, alors maire de Paris, lors d'un dîner-débat sur la supposée nuisance des voisins immigrés est devenue depuis 20 ans l'archétype à connotations racistes de l'instrumentalisation politique de l'immigration.

13. « Les rapports du ministère de l'Intérieur ne feront jamais état des centaines de nos frères abattus par les forces de police sans qu'aucun des assassins n'ait été inquiété. » Selon Hamé, du groupe La Rumeur, ce texte voulait « dénoncer les insécurités qui frappent les populations les plus fragiles, le chômage, l'alcool, l'échec scolaire… Les humiliations policières ne sont qu'une insécurité supplémentaire. » L'historien Maurice Rafjus, cité à la barre par la défense, a souligné que « 175 décès des suites d'une intervention policière étaient survenus entre 1977 et 2002 ». Parmi ces décès, « on trouve une majorité de jeunes d'origine maghrébine », a-t-il relevé.

de l'insulte rituelle, un élément majeur de sa poétique[14] », il fait de l'affrontement un objet stimulant positivement la créativité, bref, il fait du conflit un élément de sa poétique ; il voue un culte à la transgression, ainsi qu'à ceux qui la pratiquent, tueurs, maquereaux et autres gangsters ; il arbore fréquemment des propos crus, souvent obscènes, parfois misogynes.

Certains élus politiques font pression auprès des programmateurs de festival pour empêcher la montée sur scène de rappeurs politiquement incorrects, comme Orelsan, accusé de machisme[15]. Et des ligues vertueuses manifestent à l'entrée des salles. Quinze ans plus tôt, « Nique Ta Mère », le fameux groupe plus connu sous le nom d'NTM, était déjà accusé de porter un nom attentant aux valeurs de la famille.

L'exemple du rap est symptomatique de quelque chose de plus général à la culture hip-hop : l'inadéquation entre les traits caractéristiques de l'esthétique et de la poétique de cette culture par rapport à la conception esthétique régissant la culture « légitime ». Ce qui explique qu'il y a rejet culturel alors même qu'il y a apport esthétique majeur, et ce, dans tous les domaines de pratique.

Outre le déphasage culturel entre les modes d'expression populaire, la tentative de museler l'expression par la judiciarisation ou la fermeture des scènes est un indicateur de la santé démocratique d'un pays. C'est au contraire l'ouverture d'un espace public qui pourrait dégager des modes de résolution des conflits, c'est-à-dire un espace où soient mises en débat raisonné des problématiques transversales.

Dans la catégorie des délits d'intention basés sur la logique du soupçon, une nouvelle loi poursuit la dangerosité des rassemblements de jeunes, alors qu'il existait déjà un délit pour l'attroupement dans les halls d'immeubles. Sans évoquer le fait qu'Internet soit de plus en plus contrôlé, nous ne pouvons que constater aujourd'hui un mode de résolution politique qui, au lieu de miser sur des réponses alternatives émergeant d'espace hybride entre espace public et espace privé, s'appuie sur la fermeture des espaces avec un

14. C. Bethune, *Le rap. Une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, coll. « Mutation », 1999. Sur le rap français : T. Blondeau, F. Hanak, *Combat Rap (T2) : 20 Ans de rap en France*, Bordeaux, Le Castor Astral, coll. « Castor Music », 2008 ; M. Boucher, *Rap expression des lascars : Significations et enjeux du rap dans la société française*, Paris, L`Harmattan, 1998 ; S. Molinero, *Publics du rap : enquête sociologique*, Paris : L'Harmattan, coll. Musiques et Champ social, 2009 ; A. Pecqueux, *Voix du rap : Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, coll. « Anthropologie du Monde Occidental », 2007.

15. Des membres du gouvernement, en avril 2009, veulent faire retirer (sans succès) des plates-formes de partage de vidéos, pour « apologie ou incitation aux crimes sexistes », un clip qui date de trois ans où le rappeur met en scène sur le ton de la provocation et de l'autodérision la déprime pathétique d'un petit ami trompé.

abaissement du seuil de ce qui est supportable ou non en matière de libertés publiques ou de pratiques autonomes.

Le hip-hop n'est pas le seul mouvement visé, les « rave partys » ont eu droit aussi à des lois tellement contraignantes sur le plan sécuritaire que les rassemblements officiels deviennent quasi impossibles.

Quant au graffiti, c'est sans doute l'une des plus anciennes pratiques confrontées à cette alliance objective entre sécurisation de l'espace et marchandisation de l'espace rendant inacceptable une expression gratuite lorsque ville « propre » se confond avec ville « consommable ».

Inversement, les vertus pédagogiques du hip-hop sont montrées en exemple par les élus politiques aussi bien progressistes que conservateurs. De nombreux ateliers artistiques sont mis en place dans les structures de proximité. Cela traduit, d'une autre manière, l'absence de réponse politique, et l'on assiste à une instrumentalisation de « l'art contre l'exclusion sociale ». Cette co-construction avec les pouvoirs publics comme palliatifs aux déficiences de l'État, comme nous le disions à propos des mouvements d'éducation populaire, sous couvert de reconnaissance institutionnelle, rompt le lien de ces mouvements avec les caractéristiques populaires décrites en introduction (organisation informelle, innovation sociale, construction d'acteurs sociohistoriques…).

Entre labellisation et institutionnalisation, comment revenir à une expérimentation populaire ?

Le label « cultures urbaines » semble propre à la France et correspond à la nécessité pour les institutions de créer une ligne de financement en catégorisant les projets. Mais « cultures urbaines » ne définit ni un objet sociologique ni une problématique politique.

La question est alors de savoir si les acteurs, une fois labellisés « cultures urbaines », préservent leur autonomie d'acteurs et leurs capacités de transformation sociale. La réponse s'avère hélas négative, si nous procédons à la comparaison avec les autres mouvements déjà labellisés, comme le mouvement rock avec le label « musiques actuelles », ou le théâtre de rue avec le label « arts de la rue ».

L'énoncé « cultures urbaines », à partir des années 1990, est venu incarner le double signe de la reconnaissance et de l'aliénation. Reconnaissance, effectivement, puisque l'énoncé a permis d'instaurer une ligne de financement clairement identifiable et une communication médiatique efficace. Aliénation, car les conditions d'exploitation de l'énoncé ne sont pas maîtrisées

par les principaux intéressés : plus ils l'utilisent stratégiquement, moins cette notion possède une portée stratégique.

Le label permet de regrouper les acteurs en corporation, et de favoriser à ce titre une pratique de lobbying auprès des pouvoirs publics. Ils peuvent alors communiquer sur leurs projets et aller défendre des budgets auprès des institutions compétentes[16].

L'effet indésirable est la séparation entre culture populaire et culture légitime, culture mineure et culture majeure. Le ministère de la Culture y tient une place prépondérante en tant que garant d'une politique de « démocratisation culturelle », issue de son fondateur Malraux qui, dans les années 1960, instaura un soutien pour la création et l'accès direct aux œuvres.

À la décharge du hip-hop, rappelons ainsi cette particularité française d'une légitimation culturelle par apposition à un label disciplinaire. Ce dispositif unique favorisera indirectement la valorisation et une certaine notabilité pour des arts populaires.

D'un autre côté, le label induit une définition verticale de ce qui est ou non « culture », selon des critères d'excellence. La réduction de la culture à une discipline artistique et de la discipline à une pratique professionnelle conduit inévitablement à une sectorisation et une spécialisation.

Pour des mouvements comme le hip-hop, par essence interdisciplinaires, séparer « amateurs » et « professionnels » réduit le jeu de pratiques culturelles alternatives et d'interfaces où les protagonistes puissent prendre position dans l'espace public. Si nous enlevons aux acteurs leur capacité de transformation, leur reconnaissance se confond à une assimilation sous une étiquette.

Ainsi, il existe une attitude paradoxale des acteurs vis-à-vis de l'institution. D'un côté, ils éprouvent une méfiance de principe à l'égard de l'institution de par leur position sociale, et de par le rapport conflictuel qu'ils y ont en conséquence dans quelque domaine que ce soit. D'un autre côté, ils aspirent à l'indépendance, tout en cherchant la reconnaissance (notamment de leurs pairs, mais pas seulement), reconnaissance qui bien souvent passe par une reconnaissance institutionnelle en premier lieu.

Cela a pour effet de les positionner en tant que demandeurs face à l'institution. Ils en attendent la reconnaissance de leurs pratiques culturelles, tout en en refusant l'intégration de leur culture. Ce qui n'est pas en soi contra-

16. Pour des éléments s complémentaires sur le rapport des acteurs hip-hop avec les institutions et les politiques publiques : S. Faure, M.-C. Garcia, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute, 2005 ; L. Lafargue de Grangeneuve, *Politique du hip-hop : Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Socio-logiques », 2008 ; Mouvements (n° 11), *Hip-hop : Les pratiques, le marché, la politique*, Paris, La Découverte, 2000.

dictoire. En revanche, ceux dont la pratique est reconnue par l'institution perdent du même coup la reconnaissance de leurs pairs, qui les traitent de « vendus » (lesquels pairs sauteront bien souvent quelques années plus tard sur une occasion similaire de voir leur pratique s'institutionnaliser).

Et ceux dont l'institution ne reconnaît pas la pratique blâment cette dernière de son manque d'ouverture, se posant en victimes permanentes. C'est plutôt là que réside le paradoxe. D'un côté, on demande à l'institution de reconnaître la pratique, sans quoi on lui reproche de la déconsidérer, de la mépriser, mais si par malheur elle la reconnaît, alors on lui reproche de vouloir la contraindre, l'enfermer dans ses normes.

Encore une fois, on peut facilement comprendre que les artistes cherchent à garder une relative indépendance dans leur pratique, tout en ne renonçant pas à la quête de la reconnaissance ; ce qui apparaît comme davantage contradictoire, c'est d'attendre d'une institution avec laquelle on entre systématiquement en conflit au travers même de la pratique artistique – de sorte qu'on pourrait également citer comme trait caractéristique de la poétique rap son rapport conflictuel aux institutions, et à l'institution en général – qu'elle reconnaisse la pratique qui lui fait violence – non pas qu'il ne faille pas lui faire violence. Mais une émergence culturelle quelle qu'elle soit, à partir du moment où son apport poétique coïncide avec la volonté d'innovation sociale ou de transformation sociale, n'est-elle pas vouée à entrer en conflit avec les institutions sociales qu'elle remet en cause, et par conséquent à entretenir avec elles une relation complexe, et souvent paradoxale ?

D'un côté, la labellisation n'a pas vraiment aidé les acteurs hip-hop à trouver de nouvelles façons de se regrouper et de s'organiser, ni même de faire entendre une parole audible. On veut bien des acteurs et artistes hip-hop pour animer des ateliers, des fêtes de quartiers, remplir les salles de théâtre ou des scènes musicales, mais à quels moments pèsent-ils sur les décisions politiques, à quels moments sont-ils consultés pour intervenir sur les projets de développement culturel des collectivités locales ?

D'un autre côté, la fabrique de populations « à problèmes » par les politiques publiques, en les désignant comme groupe cible (particulièrement les jeunes, les habitants des quartiers populaires, les minorités visibles, les immigrés), évoque le paternalisme autoritaire envers les classes dangereuses, celle du XIX^{e} siècle où il fallait « fixer » les populations ouvrières pour s'assurer de leur participation au processus de production. Cette collaboration forcée composait paradoxalement un moyen de confrontation possible sur les lieux de travail, où les ouvriers pouvaient se constituer comme acteurs sociaux pour que les mouvements trouvent un débouché politique.

Si les populations « à risque » sont fixées aujourd'hui, c'est au contraire pour les laisser à l'écart de la mondialisation et, faute d'espace commun de confrontation, ces dernières ne peuvent pas se construire comme acteurs politiques en s'opposant aux technologies de contrôle[17].

Le hip-hop a été un expérimentateur populaire en provoquant des interfaces de rencontre et de confrontation. Il lui appartient de ne pas se laisser déposséder de ce sens populaire. Il a été de fait un laboratoire social dans ses années d'émergence, si l'on entend par là un mode d'implication en situation dont les protagonistes ne sont pas objets mais sujets de leurs recherches et développent leurs propres capacités d'expertise à partir de leur contexte de vie.

Or, la correspondance entre forme sociale et forme culturelle n'a pas été suffisamment mise en valeur. Il y avait pourtant une originalité de ces espaces d'expérience qui aurait pu servir de modèle dans les processus de mise en forme (création), de mise en lien (transmission), de mise en scène (représentation) et de mise en sens (diffusion).

Le propre du hip-hop est d'avoir abordé ces processus globalement alors que chacun de ces espaces d'expérience est habituellement assigné à une fonction et à un lieu institutionnel. Que se passerait-il si les acteurs populaires refusaient une division du travail de la culture entre culture verticale (les lieux patrimoniaux, les prérogatives régaliennes du ministère de la Culture) et culture horizontale (culture de proximité, culture numérique, action socioculturelle, etc.) ?

Sans doute, en tant que force instituante, pourrait-il replacer ce travail de la culture au centre des enjeux politique au lieu d'être considéré comme marginal dans la résolution des problèmes. C'est ainsi que pourrait se définir par exemple une « culture libre », inspirée sur le plan économique du modèle coopératif « open-source » comme culture de résistance aux assignations et récupération du marché (standardisation) et de l'institution (instrumentalisation).

17. La mise en procès régulière des textes explicites des rappeurs n'est pas sans rappeler la censure de la littérature de colportage au XIX[e] siècle. En 1852, le ministère de la Police générale crée une commission d'examen des livres de colportage, car il faut alors surveiller le contenu des ouvrages diffusés en vérifiant qu'ils n'étaient pas « contraire à l'ordre moral et à la religion ». Après les émeutes ouvrières de juin 1848 et avant la Commune de 1871, il s'agissait d'exorciser le danger révolutionnaire en écartant le peuple des « mauvaises lectures » au profit d'une relecture par la culture légitime de ce que veut dire « populaire », celle d'un populisme de bon aloi associant le populaire au naturel, au vrai ou naïf ou spontané, à l'enfance. Sous l'autorité d'une élite savante le populaire n'est assimilable culturellement qu'une fois extirpé de son contexte sous les traits d'un folklore rassurant. (Étude du colportage cité par M. De Certeau, « La beauté du mort », dans *La culture au pluriel*, Paris, Christian Bourgeois, 1974.)