

DE L'AUTRE CÔTÉ DE L'EAU

BORDEAUX - ANNÉE 1999

Rapport 1 : Émergences culturelles et formes populaires

Rapport 2 : Pérennité et Expérimentation

Rapport 3 : Médiation de la forme et médiation de l'œuvre

Rapports réalisés

PAR *HUGUES BAZIN*, CHERCHEUR EN SCIENCES SOCIALES,
À l'occasion de l'étude des actions culturelles
menées par l'association *Musiques de Nuit*
en convention avec la *préfecture de région aquitaine – S.G.A.R.*

RECHERCHE EN SCIENCES SOCIALES

www.recherche-action.fr

Hugues BAZIN
5 rue du Guichet -BP 67
92114 CLICHY cedex

Tél : 01 47 30 00 83
Fax : 01 47 30 36 21
bazin@recherche-action.fr

SOMMAIRE

<i>RAPPORT DE SYNTHÈSE PROBLÉMATIQUE ET RÉSUMÉ</i>	5
<i>Problématique</i>	6
Être dans le mouvement de l'expérience	6
<i>Résumé</i>	9
Rapport N°1	9
Rapport n°2	13
Rapport N°3	16
Plan détaillé	22
<i>Note méthodologique</i>	24
Nature de l'action	24
Principes de recherche	24
Concepts opératoires	25
Quelques pistes	26
<i>RAPPORT 1 : ÉMERGENCES CULTURELLES ET FORMES POPULAIRES</i>	29
<i>Sommaire</i>	31
<i>Avant propos</i>	33
<i>Pensées Carnavalesques</i>	35
<i>Visibilité d'une forme populaire</i>	39
Émergence	39
L'autre coté de l'eau	40
Espaces non attribués	41
<i>Chemins d'artistes</i>	44
Contenu, contenant... Container	44
Parcours autodidactes	46
<i>Continuum de l'Atelier-résidence</i>	56
Reprendre la rue	57
Projet esthétique et sensibilisation	58
Amateurs et professionnels	59
<i>Principe de résidence</i>	61
Nature de l'activité artistique et sociale	61
Commande et liberté	64
Cadre résidentiel et cadre événementiel	65
Relais	66
Public captif, public actif	68
<i>L'univers de l'atelier</i>	71

La réciprocité du don	71
Le rapport au travail	79
La scène de l'atelier	83
<i>Work in progress</i>	87
Expérimentation pour les participants	87
Expérimentation pour les artistes	89
Le bas et le haut	90
<i>Rencontres artistiques</i>	93
Poids des formes et choc des esthétiques	93
Rencontres et Interdisciplinarité	96
<i>Nouveaux référentiels</i>	100
Référentiel populaire	100
Référentiel artistique	103
<i>Lieu culturel</i>	107
<i>Pour conclure</i>	111
RAPPORT 2 : PÉRENNITÉ ET EXPÉRIMENTATION.....	29
<i>Sommaire</i>	114
<i>La cohérence d'un projet global</i>	116
plan historique : entre courants esthétiques	116
Le plan des processus : entre arts et social	117
Le plan géo-institutionnel : les lieux et les publics	122
<i>nouveaux référentiels</i>	125
De la difficulté à maintenir une cohérence	125
L'expérimentation	131
<i>En guise de Conclusion</i>	139
RAPPORT 3 : MÉDIATION DE LA FORME ET MÉDIATION DE L'ŒUVRE.....	114
<i>Sommaire</i>	141
<i>Introduction</i>	143
<i>médiation de La forme</i>	144
Sensibilisation	144
Transmission	156
Création	164
Diffusion	169
<i>Médiation de l'œuvre</i>	177
Formation	179
Production	191
Réception	202
<i>Pôle de ressources</i>	209
Problématisation des situations	210

Ouverture de situations et nouveaux territoires	220
Continuité et globalité d'un travail sur les formes populaires	238
<i>conclusion</i>	252

***RAPPORT
DE
SYNTHÈSE
PROBLÉMATIQUE ET
RÉSUMÉ***

PROBLÉMATIQUE

Dans le cadre de l'évaluation des activités de *Musiques de Nuit*, chacun des trois rapports (*De l'autre côté de l'eau*) rédigés en 1999 ont été conçus indépendamment (voir *Résumé*) comme entité cohérente. Pour chacun, nous sommes partis d'un point de vue (artistes, opérateur, structures de proximité) à travers les différentes situations créées par Musiques de Nuit (Carnaval et Quartiers Musiques, Workshops, Concerts, ateliers-résidences et festival des *Hauts de Garonne*, etc.).

Si ces rapports peuvent très bien se lire séparément, ce document de synthèse a pour objectif de mettre en visibilité la problématique commune qui les traverse et les réunit dans une proposition de recherche.

C'est dans l'articulation de ces deux dimensions, évaluation et recherche et la rencontre entre un opérateur et un chercheur, que se situe peut-être l'originalité de la démarche (voir *Note méthodologique*). C'est sa richesse mais aussi sa difficulté, car nous sommes sur des terrains qui restent à défricher.

D'un côté, un opérateur, *Musiques de Nuit*, ouvrant depuis une décennie des espaces de travail, de mise en visibilité et de production à partir d'outils comme les ateliers-résidences artistiques dans les quartiers populaires.

De l'autre, une démarche portée par un chercheur indépendant qui s'inscrit dans la durée et essaie d'établir une correspondance entre les formes populaires et les émergences culturelles.

Derrière le caractère particulier de cette rencontre, est posée la tentative de décrire la réalité contemporaine à la charnière d'une dimension artistique et sociale. Travailler sur cette articulation renvoie à la dimension du politique, la cohérence ou l'incohérence à laquelle sont confrontés aussi bien le chercheur que l'opérateur dans le domaine de l'action publique.

Être dans le mouvement de l'expérience

Musiques de Nuit appartient à la catégorie d'opérateur qui ne travaille pas uniquement en termes de produit fini mais de processus. C'est rejoindre la pensée pragmatique, telle la philosophie esthétique de SHUSTERMAN¹, qui ne peut aborder la réalité autrement que dans le mouvement de l'expérience.

Pas plus que l'expérience, aucune idée n'est acquise et définitive. Il s'agit de réinterroger aussi bien les concepts que les outils. Pragmatisme et expérimentation pourraient représenter une base de rencontre entre opérateur et chercheur. Ils se rejoignent également quand il s'agit de faire le constat actuel du blocage géopolitique et géoinstitutionnel dans la prise en compte et l'accompagnement des formes et des émergences populaires.

Depuis la coupure historique entre Culture et Éducation populaire, les initiatives au nom de la démocratie culturelle d'un côté, de la politique de la ville de l'autre, n'ont pu

¹ L'art comme expérience : « l'essence et la valeur de l'art ne résident pas dans les seuls objets d'art mais dans la dynamique et le développement d'une expérience active au travers de laquelle ils sont à la fois créés et perçus. » SHUSTERMAN R., *L'art à l'état vif, La pensée pragmatique et l'esthétique populaire*, Éd de Minuit, 1992, p.48

trouver une articulation que seule semble combler aujourd'hui l'industrie culturelle ou l'instrumentation sociale.

Pour retrouver le sens d'une articulation cohérente entre ce que nous appelons une *médiation de la forme* et une *médiation de l'œuvre* (voir *Résumé* et *Méthodologie*), il nous faudrait aujourd'hui repartir de l'idée même de processus avant toutes définitions préétablies.

En effet, si nous partons d'un point de vue esthétique pour catégoriser les formes, selon les cas, on les appellera « musique actuelle, musique du monde, hip-hop, etc. ». Nous rencontrons très vite les limites de ces a priori lorsqu'il s'agit de rendre compte de la complexité de la réalité. Lorsque C^{ie} *Christian Vieussens* est en résidence avec des musiciens sénégalais, cette rencontre entre jazz gascon et percussions mandingues appartient-elle à la catégorie « traditionnel », « actuel », « world », etc ? Ou est-ce le principe de création et de diffusion qu'il est important de saisir à travers l'outil de la résidence ?

Si nous partons d'une approche en termes de territoire telle que la définit le découpage institutionnel ou politique, nous tombons également dans une impasse. L'intitulé *De l'autre côté de l'eau*, fil conducteur de nos différents rapports, aimerait dépasser la simple affirmation identitaire d'une rive de la Garonne contre l'autre. Nous sommes encore bien loin de comprendre comment émergent et se diffusent les formes populaires, quels espaces partagés pourraient définir l'exercice d'une urbanité citoyenne, quelle mobilité dessinerait ce nouveau territoire des relations humaines.

De même nous sommes vite limités, si nous partons d'une approche en termes de lieu consacré (« scène des musiques actuelles », « scène nationale », etc.) pour caractériser le cadre de travail. Quand *Ethnic Heritage Ensemble*, à la croisée du free jazz et des racines africaines, anime dans une école de musique un atelier et propose un concert unique avec un public venant à la fois des quartiers et du centre-ville bordelais, sommes-nous dans une formation académique, un apprentissage autodidacte, une production individuelle, collective ? Ou n'est-il pas plus important de saisir les processus de transmission et de création à travers l'outil du workshop ?

Enfin, si nous partons des outils eux-mêmes (ateliers-résidences, workshop, ateliers de sensibilisation, arbres à palabres, etc.), nous ne sommes pas plus informés. La manière dont ils sont utilisés et la conception globale dans laquelle ils s'inscrivent sont tout aussi déterminantes. A l'instar des formes esthétiques, du territoire ou des lieux labélisés, les outils ne sont pas plus garants de la cohérence d'un développement culturel dans l'accompagnement des émergences populaires.

Il s'agit aujourd'hui de réinterroger ces notions de forme, de territoire, de lieu et d'outil comme si elles étaient a priori des coquilles vides pour lesquelles il serait nécessaire d'insuffler de nouveau un sens et un contenu.

C'est ce que nous apprend un travail sur les formes populaires : nous ne pouvons comprendre ces éléments que dans la totalité d'une situation. Cela veut dire également que les réponses ne se trouvent pas en dehors des situations que créent un certain nombre de processus, que la connaissance est une production en situation.

Qu'il s'agisse des processus élémentaires issus d'un travail sur les formes (sensibilisation, transmission, création, diffusion), des processus secondaires issus d'une mise en œuvre (formation, production, réception), des processus fondamentaux définissant une pratique sociale complète (individuation, intégration, socialisation,

professionnalisation), nous ne pouvons les appréhender qu'en relation les uns avec les autres, en synergie.

Or, tout dans les modalités de décision et de financement, hiérarchiques et verticaux nous pousse à séparer ces processus en autant d'actions, de lieux, de territoires, de formes, d'outils et de projets spécifiques.

C'est le constat que fait également *Musiques de Nuit*, le renouvellement d'année en année d'événements comme le festival des *Hauts de Garonne* n'offre pas une meilleure garantie à une cohérence et une dynamique de développement.

Les outils ne peuvent plus être appliqués tels quels comme une idée ancienne qui a fait ses preuves. Ces outils doivent retrouver leur caractère expérimental où l'hypothèse et la vérification ne sont pas simplement une méthodologie de chercheur mais un plan d'action.

C'est alors en situation comme celle de l'atelier-résidence, des arbres à palabres, des workshops que nous pouvons comprendre ce qui se passe et échafauder des éléments de réponses.

Il est difficile de financer directement des processus, il est possible de soutenir les situations qui les mettent en visibilité en déléguant à un champ de compétence la capacité de mettre en œuvre un travail transversal. Ce que nous appelons un *pôle de ressources*. On l'aura compris, il ne s'agit pas simplement de définir d'autres modalités de soutien de la puissance publique, mais refonder une manière de travailler à l'articulation du social et de l'artistique en interrogeant la mission de service public et d'intérêt général.

L'intérêt du travail de *Musiques de Nuit*, c'est qu'il se trouve au point de jonction entre différents lieux sociaux et culturels, formes esthétiques et artistiques, territoires symboliques et administratifs.

Les actions mises en place nous incitent à mettre en place des correspondances, des médiations, des référentiels qui répondent à la réalité d'aujourd'hui.

RÉSUMÉ

Nous aimerions participer à l'ouverture d'un champ prospectif, la construction d'espaces susceptibles de favoriser une pensée en mouvement. En cela, ce document se conçoit non comme un produit « prêt à consommer » mais comme outil de travail sollicitant des interactions et des analyses.

Un cadre général oriente ce mouvement, un fil conducteur torsade deux éléments l'un autour de l'autre :

- L'objet de l'étude qui porte sur les **activités de développement culturel et artistique menées pas *Musiques de Nuit*** sur l'agglomération bordelaise.
- La problématique de recherche qui touche à la **relation entre art et social dans la compréhension des formes populaires et leur mise en visibilité**, c'est-à-dire leurs émergences.

Il ne s'agit pas simplement de préciser l'objet d'une évaluation mais la manière dont nous pouvons aujourd'hui construire un jugement ou une appréciation. Bref, il s'agit ici de comprendre comment s'élaborent de nouveaux *référentiels* susceptibles d'accorder un jugement sur la réalité.

Rapport N°1

Formes populaires et émergences culturelles — *Carnaval, mars 99* —

INTRODUCTION

Pensées carnavalesques

Entre rappel des origines et portée messianique, le carnaval historiquement est une liberté instituée mi-païenne mi-religieuse. Alliance des contraires, désordre et ordre, libération et soumission, communion et différenciation, règle et dérèglement, renversement du monde et inscription dans le temps de la tradition.

Parade urbaine

Derrière le label « parade urbaine » se cachent des réalités bien différentes. Simple mode impulsée par l'industrie culturelle, opération de communication de la puissance publique à la recherche du chaînon manquant avec la rue, scénographie exotique des banlieues par des artistes en mal de reconnaissance... ou mise en visibilité d'une aspiration citoyenne profonde, revendication d'un droit à la culture, expressions d'un nouveau rapport du particulier à l'universel dans la rencontre plurielle des formes et des esthétiques ?

VISIBILITÉ D'UNE FORME POPULAIRE

Forme

Une manière de caractériser une forme populaire est de la comprendre comme une totalité sans séparation entre dimension artistique et sociale, processus et esthétique. C'est un mode de structuration des individus et des rapports sociaux qui dégage sur sa surface une esthétique. La forme est donc une manière de lier l'apparence de la surface et la profondeur des processus.

L'autre côté de l'eau Entre exigence artistique et un engagement social, l'intervention des artistes dans les ateliers de préparation du carnaval provoque une mise en visibilité du « peuple de l'autre rive ».

Effervescence et émergence Bien souvent la forme populaire est abordée et réduite à des tendances esthétiques et des mouvements d'effervescence. Dans son émergence, nous nous apercevons que l'esthétique n'est que la partie visible de l'iceberg. Et c'est l'articulation entre ce qui se voit et ce qui ne se voit pas qui donne du sens au mouvement de la forme.

Espaces non attribués Les fêtes déambulatoires et leur préparation nous rappellent peut-être que la rue est la première scène d'un spectacle où il n'y a pas de différenciation entre population et « public » et de distanciation entre population et scène artistique.

CHEMINS D'ARTISTES

Art populaire Art populaire, art de la rue, peu importe le qualificatif, en proposant à des artistes d'investir des ateliers, l'événement du carnaval met en lumière des parcours à la croisée d'une forme populaire et de mouvances stylistiques. La richesse d'un cheminement mêlant un apprentissage autodidacte marque des origines populaires et une recherche plurielle d'expérimentation propre à la modernité.

Rapport au travail Ce qui est décrit dans le croisement de ces parcours artistiques est aussi un rapport différent au travail dépassant la séparation classique entre artiste et artisan pour dessiner les contours d'un rapport autre. Un travail libéré qui pourrait inspirer d'autres modèles en dehors de la sphère artistique.

CONTINUUM DE L'ATELIER-RÉSIDENCE

Totalité Le principe d'atelier-résidence en quartier populaire propose de réintroduire cette participation dans une totalité qui fait sens où l'exigence artistique est aussi un engagement social à travers une histoire de rencontre entre des individus et des cheminements.

Cadre primaire et secondaire Un continuum pourrait s'instaurer entre le cadre de la rue, cadre primaire où s'exercent les processus sociaux fondamentaux et le cadre secondaire de l'atelier-résidence, lieu d'une rencontre privilégiée avec des artistes. Le besoin premier (cadre primaire) de rassurance et de structuration, rôle de la forme culturelle en tant que forme populaire, peut coexister avec le rôle de l'artiste qui est de pousser, d'aller plus loin, de prendre des risques, de dire « c'est possible ».

PRINCIPE DE RÉSIDENCE

Résidence La résidence dans « atelier-résidence » ne représente pas la dimension artistique alors que l'atelier en serait son vis-à-vis social. La résidence est tout simplement le lieu du travail, qu'il s'agisse d'un travail de transmission et de production ou un travail sur la continuité d'une œuvre. Ce lieu n'est pas simplement physique et il est aussi symbolique. Il constitue une zone d'influence, une aura, une atmosphère esthétique.

Nature de l'activité C'est dans cet équilibre entre art et social, création et transmission que l'artiste peut gérer la liberté de son cheminement. Pour les artistes il est important de pouvoir défendre une cohérence de travail. Ce qui permet de dépasser la dichotomie classique dans laquelle est placé souvent le domaine artistique : l'art pour l'art ou art social ?

Public captif, public actif Beaucoup de questions se posent. : la cohérence dans laquelle s'insère l'intervention artistique, l'avant et l'après dans la continuité du projet ; la connaissance et la compréhension du travail comme travail sur une forme artistique sur laquelle peut s'instaurer une ouverture, une relation pédagogique ; la sensibilisation et l'entrée des participants non en tant que public captif mais public actif (démarche autonome), l'espace dans lequel s'inscrit l'atelier suivant qu'il est assigné à un territoire ou non, consacré à une fonction précise ou non.

L'UNIVERS DE L'ATELIER

Réciprocité du don Un des principes de l'atelier-résidence s'appuie sur une liberté et une capacité d'adaptation réciproques. Nous parlons bien d'une histoire de rencontre, non d'une transmission des savoirs à sens unique. La relation de réciprocité entre artistes et participants n'est pas une simple relation d'échanges mais s'apparente plus à la relation de *don*. Cette notion dévoile une forme fondamentale de l'échange général.

Cadre Le principe de l'atelier-résidence implique que l'on ne peut pas définir ce qui s'y déroule en partant d'un cadre extérieur mais de l'intérieur même de la situation qu'il provoque. Cette situation serait de l'ordre d'une création sociale et d'un travail artistique. L'atelier n'est ni une école de loisir, ni un centre de formation, à la fois une sensibilisation au travail, à l'art au service de la vie, de la découverte en fait d'un mouvement ou d'un processus.

Réciprocité Cet espace particulier représente l'occasion de tisser des relations inédites, à la fois cadrées selon un minimum de règles de conduite portées par l'exigence du travail mais aussi la plus libre et ouverte possible afin de favoriser une rencontre.

Matière Le travail en atelier est celui sur une matière qui se transforme (prend forme). Il exige une technique, des règles, des compétences, des savoirs, une énergie, une intention, une direction. L'acquisition de cette maîtrise implique en amont une transmission et une initiation. Nous pourrions alors proposer l'atelier comme *le lieu du travail où la matière se transforme sous les mains expertes du maître ou d'individus accédant à une maîtrise*.

Rue, atelier, scène L'atelier-résidence se place ainsi au centre d'un espace triangulaire dessiné par les trois pôles de la rue, de l'atelier et de la scène : à la fois espace de vie, espace de travail et espace de représentation. Dans le même temps il nous apprend que la vie est une mise en scène, et la scène une manière différente d'imaginer sa vie, que l'art ne peut être séparé de cette vie qui met en mouvement les formes.

WORK IN PROGRESS

Évaluation Que peut-on évaluer à la sortie des ateliers-résidences ? Certes il y a une production, un produit fini consécutif à l'événement, le carnaval. En posant un repère, cette visibilité de la production est importante aussi bien pour les participants des ateliers que pour les artistes.

Correspondance C'est un défi à relever pour les artistes dans le maintien d'une double exigence : à la fois transmettre avec un souci pédagogique mais aussi maintenir une cohérence dans un parcours artistique sans laquelle cette transmission n'aurait pas de sens ; à la fois prendre en compte l'environnement social tout en maintenant dans le travail un haut niveau d'exigence professionnelle.

***Le bas
et le haut***

C'est un continuum dépassant le clivage entre amateur et professionnel où se crée une dynamique de formation et d'expérimentation. La richesse de l'atelier est de travailler dans ce continuum, seule manière à notre sens de dépasser cette contradiction entre la volonté de tirer l'environnement social vers la haut et l'inévitable sélection qu'implique l'exigence du travail. Comment à la fois prendre en compte un ensemble, ne pas décrocher de la base tout en cherchant la qualité et l'excellence ?

***Responsabilité
et visibilité***

Il est alors de la responsabilité des acteurs œuvrant dans leur champ de compétence social ou artistique d'accompagner cette évolution. Encore faut-il les voir et les reconnaître. Le carnaval a représenté pour une part l'immense scène d'une mise en visibilité du travail en atelier-résidence mais est-ce suffisant ? Il n'est pas sûr que tous les processus sous-jacents à ce travail soient reconnus, car la plupart n'apparaissent pas dans un cadre événement mais dans la durée du développement d'une forme.

RENCONTRES ARTISTIQUES

Liberté

Un espace de liberté échappant aux différentes pressions serait nécessaire pour que les artistes puissent jouer pleinement leur rôle, produire de l'ouverture et emmener les publics vers d'autres horizons.

***Poids des
formes***

Lors du carnaval, à côté des formations musicales, du théâtre et cirque de rue, des défilés costumiers issus des ateliers, la décoration plastique des chars par les artistes (fresques et sculptures), deux parades ont marqué leur passage aussi bien en terme de présence que de public : la parade hip-hop et la parade techno. La mise en confrontation positive des esthétiques permet de prévenir les risques de folklorisation, de marchandisation et plus généralement de rigidification d'une forme, bref, le conformisme.

Défilé

La diversité et l'ouverture esthétiques qui a caractérisé le carnaval a-t-il permis une rencontre entre les publics et une confrontation entre les formes sachant qu'une juxtaposition est inhérente au principe du défilé. Il y a d'ailleurs cette ambiguïté de la définition même du défilé où la population est spectatrice sur le trottoir d'un spectacle qui lui est proposé dans la rue. Une contradiction avec la notion de fête populaire, le sentiment d'unité collective qui voudrait briser toutes séparations entre acteurs-publics-populations.

NOUVEAUX RÉFÉRENTIELS

Forme de vie

La forme populaire correspond à une certaine manière pour la vie d'exister. Elle se révèle dans cette capacité à unir dans une totalité, dans un même mouvement, différents aspects de la vie et ainsi transcender les barrières habituelles posées entre art, culture et social. Action artistique et développement culturel sont donc étroitement mêlés dans des espaces de rencontre ou de vie

Urbanité

La double exigence populaire et artistique posée en particulier par le travail en atelier-résidence dessine un espace moins « urbain » pas son appartenance territoriale que par sa capacité à créer de la ville, à urbaniser l'espace.

Repères

L'atelier-résidence constitue en cela un laboratoire naturel de ce que pourrait être un autre rapport au travail, comme confrontation à une matière, exigence méthodologique, accomplissement collectif et développement d'un parcours

autodidacte. Les artistes posent en cela un précieux repère dans leur rapport au métissage et à la frontière, entre l'ancrage des origines et la mobilité du voyage, entre un rapport premier au travail et la maturation d'un projet artistique.

LIEU CULTUREL

- Durée** Un lieu peut offrir pour l'opérateur une base cohérente dans la durée pour souder entre elles des opérations à caractère événementiel et ainsi offrir un pôle de mobilisation pour d'autres types de manifestations.
- Ressources** Il peut être dans ce sens un lieu ressource, à la fois trace historique du développement des formes populaires, vitrine d'une expérimentation artistique et pôle de réflexions et de formations pour les acteurs culturels et sociaux.
- Référentiel** Mais encore faut-il créer des espaces où le croisement des regards et des compétences soit possible. La manière hiérarchique et catégorielle dont est découpée la ville permet rarement de mettre en synergie les actions et les réflexions.

CONCLUSION

- Label populaire** La particularité du carnaval de Bordeaux est peut-être de n'être ni vraiment institué, ni totalement débridé. Vouloir faire de l'atelier-résidence le ferment d'une liesse populaire serait altérer ses principes et réduire sa portée à une animation. La démultiplication des lieux d'intervention artistique ne garantit pas un label « populaire » à la manifestation, sauf si l'on estime, à l'instar de l'industrie culturelle, que populaire veut dire toucher le plus grand nombre de consommateurs ou produire le plus d'effet médiatique. Les exigences induites par l'atelier-résidence impliquent au contraire un resserrement quantitatif et le rapport au temps d'un cheminement qui se calcule en années.
- Label artistique** A l'inverse vouloir faire d'une effervescence publique le fil conducteur d'un projet esthétique artistique serait restreindre le référentiel du monde de l'art, la surface d'une déambulation.
- Mouvement des formes** Ici, l'atelier-résidence peut jouer un rôle dans une mise en visibilité des processus en travaillant sur la matière des formes et le rythme de leur vie. L'art n'est ni populaire, ni élitiste, mais ce cheminement si singulier des artistes issus des milieux populaires porte en germe cette rencontre possible avec ce mouvement des formes dont la force esthétique réunit les masses. En cela, l'atelier-résidence peut contribuer au développement des formes. Leurs caractères exemplaires (par le parcours du maître-artiste, l'exigence de son travail et la réciprocité du don qu'il tisse avec d'autres) attisent des pôles artistiques dont le rayonnement esthétique ira déclarer d'autres foyers.

Rapport n°2

Pérennité et Expérimentation Pour un espace critique d'évaluation

— Printemps/été 99 —

INTRODUCTION

Musiques de Nuit se distingue par une sensibilité de programmation, la pertinence d'un positionnement dans les champs des pratiques musicales, un travail de médiation avec les formes populaires. Cependant les opérations événementielles menées depuis le début de la décennie sont interrogées par l'opérateur lui-même. Il s'agit aujourd'hui de se doter des outils pour réaffirmer la force et la cohérence d'un projet global.

LA COHÉRENCE D'UN PROJET GLOBAL

Nous cernerons trois plans d'articulation :

- Un plan historique abordant la rencontre entre les courants musicaux à travers une programmation originale.
- Le plan des processus autour de la problématique des ateliers, dans une articulation entre art et social.
- Le plan géo-institutionnel autour de la relation entre ville et territoire dans la mobilité et la mixité des publics

Entre courants esthétiques

Les membres fondateurs de *Musiques de Nuit* suivent depuis les années 1970, les courants musicaux et esthétiques : la période électrique jusqu'au jazz en passant par la chanson française. Cette longue expérience à l'écoute des musiques d'ailleurs et d'ici, du passé et du présent permet de relativiser les phénomènes de modes, l'opposition classique entre tradition et innovation, également l'assignation identitaire accolée à certains mouvements.

Entre arts et social

L'*atelier-résidence* pose une pierre angulaire à la construction culturelle du projet de *Musiques de Nuit*. Il n'y a pas d'un côté un artiste en résidence et de l'autre un travail en atelier mais un travail commun sur une matière et une intention collective. Ce qui réunit workshop et ateliers de sensibilisation est la même exigence de travail. Chacun peut y trouver ce qu'il cherche. Certains vivront une véritable initiation, d'autres trouveront surtout l'occasion de développer un échange dans une optique plus professionnelle, d'autres seront motivés par la seule technique, etc.

Les lieux et les publics

Le propre des manifestations et actions proposées par *Musiques de Nuit* est d'être complètement immergé dans le tissu urbain. A la différence par exemple d'un festival classique où un public se déplace de l'extérieur vers un lieu unique, ici la programmation et les rencontres s'étendent sur toute l'agglomération et c'est une partie de la ville qui dessine un déplacement à l'intérieur d'elle-même.

NOUVEAUX RÉFÉRENTIELS

Toutes les difficultés pourraient se résumer à une seule, celle qui tendrait à rendre difficile l'application d'une cohérence dans la reconnaissance d'un projet global.

Cohérence

Même si des actions limitées dans le temps se renouvellent d'année en année et cela depuis bientôt dix ans, au-delà de la générosité des rencontres entre artistes et populations, la dynamique des échanges culturels reste fragile car dépendante de plusieurs facteurs comme le réel ancrage des structures de proximité dans les quartiers, la bonne volonté des élus, les orientations politiques des institutions.

- Pérennité** Le travail développé par *Musiques de Nuit* soulève des matériaux d'une grande richesse qui sont rarement mis en valeur. Le principe événementiel d'intervention dans les quartiers contribue à une confusion entre mode et forme, médiatisation et émergence.
- Territoire** Historiquement, en 1991, la mise en place d'ateliers correspond à l'idée de toucher par une action de sensibilisation les quartiers populaires des villes de la rive droite de la Garonne. Le territoire n'est pas un espace géographique délimité, c'est une création. Se sont les mouvements des formes culturelles qui crée le territoire partagé d'une expérience. Ce ne sont pas les formes populaires qui rendent difficile la pérennité de l'action et le renouvellement de sa dynamique mais bien souvent leurs méconnaissances et leurs mépris.
- Lieu** Sur le plan du développement culturel et la valorisation des émergences artistiques populaires, il manque un lieu culturel d'envergure qui pourrait représenter un nouveau centre pour les formes populaires et les émergences culturelles. Pourtant il nous apparaît tout aussi clairement qu'il n'existe pas une réelle volonté politique de faire de la périphérie un nouveau centre urbain annonçant la culture de demain dont le lieu culturel représenterait le point de repère, l'espace de visibilité et de lisibilité.
- Expérimentation** C'est le rôle de l'expérimentation de mettre en lumière la cohérence d'un projet qui aboutirait à la nécessité d'un lieu qui ne se confond ni à une structure de proximité, ni à une scène nationale de diffusion. Si l'expérimentation peut apparaître comme un resserrement qualitatif, elle ne correspond pas pour nous à un repli de l'action sur une sphère limitée mais au contraire à une ouverture de projet relayée par un travail de *médiation*.
- Paradigme de l'atelier-résidence** Où commence l'expérimentation ? Si l'atelier-résidence est un modèle de travail ou un paradigme d'expérimentation, c'est qu'*il opère dans un même espace/temps sur plusieurs lieux : la rue ou lieu public, le studio ou lieu de travail, la scène ou lieu de représentation. Ces différentes sphères de l'expérience esthétique sont unies dans un continuum par des processus : sensibilisation, transmission, création, diffusion.*
- Pour nous l'atelier-résidence comprend la présence d'un artiste ou d'une compagnie qui habite un temps une ville pour *développer une œuvre*. Cette présence prolongée contribue à une *sensibilisation et une transmission* dans un cadre plus ou moins formel. Ce n'est plus l'artiste qui irait sensibiliser des personnes mais l'environnement social qui sensibilise l'artiste. L'artiste n'est pas simplement une « personne ressource » qui intervient dans différents lieux (ateliers et autres actions opportunistes), il devient *créateur de ressources au bénéfice d'un développement local*.
- Paradigme de l'arbre à palabres** L'arbre à palabres en tant que « l'atelier de la parole » mérite la même exigence que l'atelier-résidence. La mise en espace et en lumière du forum devrait être aussi précise que la manière d'organiser la scène d'un spectacle professionnel. Car l'espace public est le lieu privilégié où esthétique et politique se rejoignent.
- La réhabilitation de l'espace public comme lieu du possible et de l'expression collective est sûrement une des voies pour restaurer le politique comme art du débat et la ville comme territoire partagé. Ce travail sur la réappropriation de la langue jette le masque de l'idéologie et nous enjoint à nous engager dans la réalité du monde.

CONCLUSION

C'est avant tout comme expérimentateur que *Musiques de Nuit* a développé son travail et a été reconnu. C'est logiquement sur le chemin de l'expérimentation que *Musiques de Nuit* peut renouveler les pratiques et questionner le politique si celui-ci veut bien lui accorder cette dimension expérimentale alliée à celle de la médiation.

Renouveler les pratiques

Plus l'expérimentation pose une rupture, une cohérence, une exigence, plus la médiation devient riche en contenu et en perspective. La démarche paradigmatique de l'atelier-résidence et l'arbre à palabres peuvent servir de base et de déclencheur à un accompagnement des émergences culturelles et son évaluation.

Rapport N°3

Médiation de la forme et médiation de l'œuvre Pour la création d'un pôle de ressources — Hiver 1999 —

INTRODUCTION

La rencontre artistique rend nécessaire à un moment particulier une médiation pour qu'elle puisse aboutir sur un travail commun autour d'une même matière. Autrement dit, la médiation ne porte pas sur la rencontre elle-même mais sur le cadre qui la rend possible. C'est-à-dire sur les processus qui offrent la possibilité d'un travail sur cette matière : sensibilisation, transmission, création, diffusion.

— La médiation de la forme accompagne au développement d'une forme populaire, offre les conditions d'une émergence, d'une mise en visibilité.

— La médiation de l'œuvre renvoie aux conditions professionnelles dans l'accompagnement des émergences.

MÉDIATION DE LA FORME

Éducation populaire

Le rôle de médiation qui pourrait être plus généralement celui de l'éducation populaire serait d'assurer un lien entre ces différents espaces, mettre en visibilité un continuum à travers les processus individuels et collectifs qui agissent au sein et en dehors de l'atelier. Dans ce cas, ce n'est pas un professionnel ou une structure qui assure le rôle de médiation mais un travail sur les formes populaires.

SENSIBILISATION

Le sensible et l'intelligible

La sensibilisation est à la fois de l'ordre du sens (intelligible) et du sensible (esthétique). Ces deux mouvements sont inséparables. Nous sommes sensibilisés à une chose à partir du moment où nous sommes « touchés » et ce que nous éprouvons raisonne en nous de manière particulière, possède un sens pour nous.

Public

La mixité des publics est plutôt une conséquence qu'un objectif en soi. Quelle que soit la façon initiale d'aborder un public, nous dépassons les notions de public « captif » ou « actif » pour rejoindre un travail dans l'ouverture.

Matière commune

Si des artistes issus d'un travail sur les formes populaires reçoivent un écho dans les quartiers populaires, c'est qu'il existe une résonance particulière qui dépasse les

disciplines ou transcende les particularismes et les différences culturelles et sociales, les habitudes, les langages, les manières de faire et d'être.

Situation

La sensibilisation devient possible à partir du moment où elle peut se raccorder à un champ d'expériences, quelque chose d'éprouvé. Ce qui est important, ce n'est pas la communication, mais la situation qu'elle crée. La situation engage tout le monde dans une totalité qui fait sens, sur laquelle les participants peuvent se rassembler et se distinguer, problématiser leur vie, poser une parole non sur le monde mais au monde.

*Mise à jour
d'une
problématique*

L'atelier ou l'arbre à palabres, en proposant un repère peut avoir des conséquences dans la résolution de problèmes individuels ou collectifs. Il peut s'agir d'une question d'expression, d'individuation, d'intégration, de socialisation. Ce travail là est une manière de dépasser l'opposition classique entre création et expression.

TRANSMISSION

Naissance

Transmettre signifie « faire être ce qui a existé déjà », et « conserver », « garder ce qui a été transmis ». Dans cette double acception de naissance et de conservation, la transmission renvoie aux acquis de chacun dans sa capacité à les renouveler pour répondre aux sollicitations de son environnement et transformer les conditions de la vie. Il existe donc une dimension créative dans la transmission.

Maître-artiste

L'intervenant artistique issu des cultures populaires peut en cela personnifier ce point de repère entre mémoire et spontanéité, acquis et renouvellement. En travaillant sur les formes populaires, il synthétise au mieux dans son propre parcours à la fois une dimension humaine, artistique, technique. Il contribue à construire un cadre commun où l'échange est possible.

Altérité

L'atelier-résidence crée de l'altérité, elle débute à partir du chiffre trois, lorsque nous sortons d'une relation duale, de la ressemblance et de l'identité. Chacun est renvoyé à l'énigme qui demeure en lui. A chacun de trouver le témoin nécessaire qui la révèle.

CRÉATION

La création n'appartient pas qu'au domaine artistique, nous pouvons être cocréateur d'une situation nouvelle qui peut être validée dans un cursus de formation.

*Création
sociale*

Les espaces ouverts, en particulier à travers l'atelier-résidence « fracturent » des cadres constitués pour mieux en construire d'autres. Des perspectives pourraient ainsi être envisagées en termes d'insertion et de formation professionnelle qui ne sont pas nécessairement liées à une discipline artistique.

DIFFUSION

Processus

Comment sortir d'une opportunité événementielle, pour que les cadres définis autour de ces nouvelles situations comme l'atelier-résidence puissent se diffuser. Il appartiendrait à l'éducation populaire d'assister ce processus de transmission-création par la mise en visibilité d'autres situations, particulièrement dans les quartiers populaires.

Contagion

Il ne peut s'agir de modélisation mais de contagion. C'est-à-dire offrir les conditions de créer cette situation ailleurs, afin qu'ailleurs il y ait émergence, c'est-à-dire une visibilité qui donne envie à d'autres de créer leur situation.

MÉDIATION DE L'ŒUVRE

Quand quittons-nous une médiation de la forme pour nous engager dans une médiation de l'œuvre ? Quand passons-nous de la mise en visibilité d'un cadre d'expérience à partir de situations ouvertes par l'opérateur *Musiques de Nuit* à l'élaboration d'un cheminement s'engageant sur la voie de la professionnalisation dans un domaine artistique ?

Mise en œuvre Toute œuvre relie une *idée*, un *projet* (travail sur l'espace/temps), une *technique* (travail sur la matière), une *cohérence* (travail sur une discipline) et la capacité de *transcender* tous ces éléments, dépasser une connaissance rationnelle. C'est l'incertitude, l'inachèvement propre aux processus en jeu. La médiation de l'œuvre contribue à l'accompagnement de ce mouvement en offrant des conditions plus appropriées d'une émergence artistique tout en respectant le développement propre d'une forme populaire.

FORMATION

Carrière Comment envisager une *carrière* qui ne se résume ni à un parcours professionnel, ni à une vision stratégique ou utilitariste (carriérisme) mais qui englobe l'ensemble des éléments de la vie d'un individu évoluant en interaction avec d'autres dans des situations changeantes. Quelles articulations entre parcours autodidacte et les ateliers-résidences ? Ils peuvent montrer vite des limites lorsqu'ils ne s'insèrent pas dans la cohérence d'un projet global d'accompagnement.

Validation des acquis Nous parlons de reconnaissance des acquis lorsque nous voulons mettre en valeur un ensemble d'expériences de la vie d'un individu non validé par le système d'examen traditionnel (capacité à mener un projet personnel en dehors des cadres institutionnels, des expériences militantes ou syndicales, artistiques, littéraires, etc.).

Académisme et conformisme D'un côté il appartient aux acteurs de ces mouvements issus des formes populaires de s'interroger sur la manière de rompre avec un cycle conformiste ou avec la manière instrumentale sous laquelle ils sont récupérés. De même, face au repli des académismes, il appartient aux professionnels des lieux culturels de s'interroger sur le renouvellement des pratiques nécessaires dans l'accueil de ces mouvements.

PRODUCTION

Souvent présenté comme rapport à l'économie ou à la marchandise, la production décrit d'abord un rapport au travail.

Rapport au travail L'atelier est un lieu privilégié d'une rencontre ouverte. Mais paradoxalement cette liberté extrême où l'on se permet de prendre tous les risques s'exerce à travers une activité qui se définit par une contrainte. Le travail, c'est-à-dire cette confrontation avec la matière qui oppose une résistance. La matière résiste au travail sans quoi il n'y aurait pas de véritable travail.

Exigence La question n'est pas de savoir au départ si nous sommes dans une dimension artistique ou sociale mais s'il y a une exigence et une cohérence portées d'une part sur l'espace de rencontre et d'autre part sur le travail sur une matière commune

Statut de la production Que devient la production le travail terminé ? Que faire de ce fond de matériaux ? Quelle est la diffusion de cette production ? Comment la restituer ? Y a-t-il une place pour cette production en dehors des réseaux classiques de diffusion et de distribution ? Ceux qui produisent en atelier sont-ils auteurs, coauteurs, pratiquants ? Ces questions nous renvoient à la visibilité des processus en jeu.

La production doit-elle se déterminer selon des critères esthétiques, des enjeux locaux stratégiques? La question est moins l'exigence d'une production que de la manière dont est insérée cette production dans un ensemble, son rapport à un événement ou une manifestation.

RÉCEPTION

La réception est une action La réception est aussi une création. Il n'existe donc pas de sens prédéterminé d'une œuvre ou d'une production en dehors d'une situation créée par une qualité de réception. En cela l'émergence ne traduit pas simplement la réception d'une forme mais ce qui la met en mouvement. C'est l'espace d'une mise en mouvement collective. C'est un ensemble qui est pris en compte dans la réception d'une forme.

Référentiel esthétique La relation entre travailleur, matière travaillée et réception du travail, élargit le champ des situations possibles d'une réception esthétique qui ne se réduit pas à la relation esthétique œuvre, artiste, public. Tout espace est a priori un espace de réception : l'atelier, l'arbre à palabres, le concert,... Cela permet de prendre en compte des processus de sensibilisation et de diffusion qui n'entrent pas dans le référentiel du monde de l'art et le contrôle culturel de l'espace esthétique.

PÔLE DE RESSOURCES

Problématisation Le pôle de ressources est un espace de travail à la fois d'action et de problématisation. La ressource dont nous parlons est celle d'un champ de partage de connaissances ouvert par cette expérimentation. C'est dire, et c'est sans doute fondamental, qu'il n'existe pas de savoir supérieur à la situation. Le savoir est une production en situation, c'est un agent de transformation nous engageant dans un rapport au travail susceptible de modifier nos pratiques respectives. Le pôle de ressources a alors pour fonction de problématiser ces situations afin que la connaissance produite soit partagée, en commençant par la population elle-même, et ne reste pas uniquement dans les mains des techniciens.

Émergence Ce serait ainsi dégager l'idée que la médiation de la forme qui a pour objet le travail sur l'individu et la médiation de l'œuvre qui a pour objet le travail sur la matière non seulement sont indissociables (définition du caractère « populaire » d'une forme) mais que la compréhension de leur articulation appartient à l'espace du politique.

Compétences Comment évaluer la répartition des investissements financiers et des modalités d'accompagnement d'opérations dont la catégorisation ne peut être préétablie suivant un champ social ou culturel ?

Lisibilité et visibilité Il est assez compliqué de distinguer ce qui est de l'émergence propre à une forme populaire et ce qui est de sa mise en visibilité institutionnelle ou économique. Les individus ou les groupes qui ont « émergé » pourraient jouer ce rôle de témoignage. Être en quelque sorte les « grands-témoins » des situations. Ce qui semble poser une alternative intéressante entre le rôle instrumental du « grand-frère » auquel ils sont systématiquement renvoyés.

Nouveaux territoires La carte du développement des émergences correspond rarement au découpage institutionnel ou des collectivités locales. Il appartient au pôle de ressources dans la répartition du champ des compétences de mettre en concordance ce nouveau territoire avec le territoire politique et administratif. Pourtant c'est ce découpage qui prévaut toujours dans la mise en place des actions et handicape d'une part la mobilité des acteurs et des populations, d'autre part la « contagion » des expériences et la diffusion des cadres d'expérience.

Espace du centre Si le territoire peut signifier cette ouverture et cette liberté, dessinant un autre espace de l'expérience humaine, quel nom lui donner ? C'est le fil conducteur de

nos trois rapports, de *l'autre côte de l'eau*. Ce n'est pas simplement l'espace géographique de la Rive Droite de la Garonne, c'est aussi celui d'une autre expérience, de la confrontation à l'altérité, du passage, de la culture transfrontalière... Bien d'autres définitions sont encore à trouver.

Lieu habité de la mobilité

L'atelier-résidence propose une vision nomade, une façon différente d'habiter le monde qui ne s'enracine pas dans une terre et un nom mais puise à plusieurs sources et joue sur plusieurs identités. Mais un moment il est important que les traces de ces cheminements s'inscrivent dans une mémoire collective car il n'existe pas aujourd'hui de patrimoine commun où les émergences issues des formes populaires soient mises en lumière et véritablement respectées dans leurs manières de se développer.

La résidence du pôle de ressource

Le lieu résidence du pôle de ressources peut donc poser ce point de repère à la fois spatial par rapport à un territoire et temporel par rapport à une mémoire. Le lieu idéal n'existe jamais totalement comme lieu physique. Mais comme idéal type d'une résidence du travail nous pouvons chercher à l'atteindre. Suffisamment dépouillé pour se concentrer sur un certain rapport au travail. Suffisamment équipé pour offrir des conditions professionnelles d'accompagnement des processus. Suffisamment ouvert et modulable pour décloisonner les pratiques et les « publics ». Suffisamment modeste pour savoir que le but n'est pas de répondre à toutes les demandes et d'accueillir toutes les pratiques.

CONTINUITÉ ET GLOBALITÉ D'UN TRAVAIL SUR LES FORMES POPULAIRES

Musiques de Nuit investit plusieurs espaces/temps comme :

Dynamique de l'action

— **Déclencheur**, initiateur, provocateur d'événements. Se sont les interventions artistiques, les chocs culturels, les histoires de rencontres, par définition limités dans le temps, c'est un espace/temps événementiel qui provoque des ruptures de cadre et des mises en valeur de situations.

— **Expérimentateur** de situations, matrices des processus. C'est la mise en place d'outils comme les ateliers-résidences, les workshops, les arbres à palabres, les concerts, etc.. C'est un espace/temps situationnel qui déclenche des processus dans la durée.

— **Diffuseur** d'un cadre d'expérience. C'est la fonction de relais, de coordination dans le cadre d'un réseau de ressources. C'est l'espace/temps expérientiel de la mobilité, celui de l'expérience humaine entre la durée de l'événement et du processus, il traverse les autres espaces/temps.

Mutualisation

Dans une mise en réseau des ressources il devient nécessaire de provoquer des moments collectifs de régulation. Il convient de s'interroger sur l'objet de la pourvoyance. S'agit-il d'un service, de mise à disposition d'intervenants, d'une activité, d'une facilité financière ? Évoquer l'idée d'une mutualisation des ressources est une autre manière de dépasser la simple relation de l'offre et de la demande, c'est-à-dire une relation construite en termes de publics ou de territoires d'appartenance. La mutualité comme système de solidarité et d'entraide mutuelle, ne peut donc se concevoir sans une approche en termes de situations ouvertes et de mobilité.

Pérennité

Quel rapport à la durée propre à l'expérimentation ? Ce n'est pas le temps du projet, du contrat sur objectif, du contrat de plan... Comment assurer la pérennité d'un principe de recommencement ? Une contractualisation sur une base territoriale ne

décrit pas simplement un transfert de compétences professionnelles, scientifiques, techniques à un pôle de ressources. Sans approche d'une autre conception politique du territoire cela contribuerait finalement, nous le savons, au financement d'un « équipement culturel » de plus ne pouvant endiguer l'assignation aux champs professionnels ou territoriaux.

CONCLUSION

Des réponses restent à trouver ou approfondir dans la création en commun de nouvelles situations, en particulier dans un certain type de rapport au travail, dans la confrontation à la matière, dans une mise en mouvement collective renouvelant les référentiels esthétiques, dans l'exploration de nouveaux territoires de la géographique humaine, dans ce lien entre le sensible et l'intelligible où la connaissance est de l'ordre du processus et où pourrait s'ouvrir un espace du politique...

Plan détaillé

RAPPORT N°1

FORMES POPULAIRES ET ÉMERGENCES CULTURELLES

AVANT PROPOS

PENSÉES CARNAVALESQUES

VISIBILITÉ D'UNE FORME POPULAIRE

ÉMERGENCE

- L'autre côté de l'eau
- Espaces non attribués

CHEMINS D'ARTISTES

- Contenu, contenant... Container
- Parcours autodidactes

CONTINUUM DE L'ATELIER-RÉSIDENCE

- Reprendre la rue
- Projet esthétique et sensibilisation
- Amateurs et professionnels

ATELIER-RÉSIDENCE

PRINCIPE DE RÉSIDENCE

- Nature de l'activité artistique et sociale
- Commande et liberté
- Cadre résidentiel et cadre événementiel
- Relais

Public captif, public actif

L'UNIVERS DE L'ATELIER

- La réciprocité du don
- Le rapport au travail
- La scène de l'atelier

RÉFÉRENTIELS

WORK IN PROGRESS

- Expérimentation pour les participants
- Expérimentation pour les artistes
- Le bas et le haut

RENCONTRES ARTISTIQUES

- Poids des formes et choc des esthétiques
- Rencontres et Interdisciplinarité

NOUVEAUX RÉFÉRENTIELS

- Référentiel populaire
- Référentiel artistique

LIEU CULTUREL

POUR CONCLURE

RAPPORT N°2

PÉRENNITÉ ET EXPÉRIMENTATION

INTRODUCTION

LA COHÉRENCE D'UN PROJET GLOBAL

*PLAN HISTORIQUE :
ENTRE COURANTS ESTHÉTIQUES*

*LE PLAN DES PROCESSUS :
ENTRE ARTS ET SOCIAL*

Mise en valeur de groupes en émergence

Les workshops

Les ateliers de sensibilisation

*LE PLAN GÉO-INSTITUTIONNEL :
LES LIEUX ET LES PUBLICS*

Ville et territoire

Diffusion et mobilité des publics

NOUVEAUX RÉFÉRENTIELS

*DE LA DIFFICULTÉ À MAINTENIR
UNE COHÉRENCE*

Pérennité et manifestation événementielle

Sur l'idée d'un lieu culturel

L'EXPÉRIMENTATION

Paradigme de l'atelier-résidence

Paradigme de l'arbre à palabres

EN GUISE DE CONCLUSION

RAPPORT N°3

MÉDIATION DE LA FORME ET MÉDIATION DE L'ŒUVRE

INTRODUCTION

MÉDIATION DE LA FORME

SENSIBILISATION

Approche en termes de publics ou de populations ?

Approche en termes de discipline ou de matière commune ?

Approche en termes d'information ou de situation ?

Mise à jour d'une problématique

TRANSMISSION

Histoires de rencontres

Maître-artiste et réciprocité du don

Simple échanges culturels ou travail sur l'altérité ?

Travail sur une matière commune et mouvement des formes

CRÉATION

Répétition et improvisation

Création sociale

DIFFUSION

Diffusion d'un cadre d'expérience

Médiation à partir d'un travail associatif

Médiation à partir d'un travail sur une forme esthétique

MÉDIATION DE L'ŒUVRE

FORMATION

Construction de parcours et validation des acquis

Entre académisme et conformisme

Culture de l'écriture ou de l'oralité, approche individuelle ou collective ?

PRODUCTION

Exigence d'un rapport au travail

Les conditions professionnelles d'un accompagnement

Statut de la production et statut des intervenants artistiques

RÉCEPTION

La réception est une action

Cadre de la réception et référentiel esthétique

PÔLE DE RESSOURCES

PROBLÉMATISATION DES SITUATIONS

Référentiel et notion d'émergence

Répartition politique du champ des compétences

Lisibilité et visibilité des situations

OUVERTURE DE SITUATIONS

ET NOUVEAUX TERRITOIRES

Un espace du centre et un réseau

La résidence du pôle de ressource

*CONTINUITÉ ET GLOBALITÉ D'UN TRAVAIL
SUR LES FORMES POPULAIRES*

Dynamique de l'action

De l'activisme à la mutualisation des ressources

Renouvellement et pérennité

CONCLUSION

NOTE MÉTHODOLOGIQUE

**« De l'autre côté de l'eau »
Travail d'évaluation des actions culturelles
menées par *Musiques de Nuit* à Bordeaux
- Hugues Bazin -**

Nature de l'action

RECONNAISSANCE ET VALORISATION DES EXPRESSIONS ARTISTIQUES POPULAIRES

Implantée sur l'agglomération bordelaise, l'association *Musiques de Nuit* a développé de nombreuses actions autour des différents courants esthétiques qui traversent le milieu des musiques populaires d'ailleurs et d'ici.

Un premier axe de développement a été de promouvoir une programmation de qualité (organisation de concerts, festival...) en permettant la découverte et la diffusion d'univers musicaux variés dans un souci de mise en valeur des expressions artistiques populaires et en émergence.

Ce premier axe s'est accompagné d'un second axe de création et de transmission. Des ateliers animés par des artistes de tous horizons (musique, danse, arts plastiques et graphiques...) et ouverts à la population ont été mis en place. Prolongement du travail de sensibilisation et de diffusion, cette démarche s'inscrit au croisement d'un travail artistique et d'un travail social.

Enfin, soucieuse de concourir à décloisonner les territoires en favorisant la mobilité des publics, *Musiques de Nuit* est par ailleurs devenue un acteur du développement local. La diversité des actions comme l'éclatement des lieux de diffusion et d'ateliers ont participé à la revalorisation de la rive droite de l'agglomération bordelaise par un mouvement de circulation des populations et des publics entre la rive droite et la rive gauche.

COMMANDITAIRES

La DIV et la DRAC Aquitaine, partenaires financiers de *Musiques de Nuit*, ont souhaité qu'une évaluation soit menée sur les activités de l'association. Un premier tour de table s'est tenu, pointant notamment la nécessité d'un multifinancement. C'est finalement la Préfecture de région Aquitaine (SGAR) qui a assuré le financement de ce travail de recherche confié à Hugues Bazin. L'ouverture à des financements complémentaires en 2000 devait permettre de poursuivre le travail engagé. Ce dernière étape reste en attente.

Principes de recherche

« RECHERCHE EN SITUATION »

Appréhender les processus « de l'intérieur »

Attentif à pousser la compréhension d'un événement ou d'une action au delà de la seule étude des intentions, des objectifs, des moyens et des résultats, Hugues Bazin s'attache à éclairer les processus à l'œuvre « pendant » l'action. Face à une réalité en mouvement, l'enjeu est d'éviter le plus possible de figer les processus et de les enfermer dans des modèles de compréhension et d'analyse. De fait, cette démarche de recherche s'appuie sur une déconstruction des énoncés et des discours

« légitimes » (sur l'art et le social), généralement véhiculés par des acteurs ou des institutions qui évoluent hors des processus. En rupture par rapport aux discours « sur » la réalité, elle vise à réattribuer aux gens la possibilité de nommer ce qu'ils vivent sans être « définis de l'extérieur ».

Une « recherche en situation »

De ce principe de recherche découle un positionnement du chercheur non comme « expert », fort d'un savoir pré-acquis sur les situations, mais comme « acteur » de la situation étudiée. Ainsi, bien loin d'être à l'écart ou en surplomb de l'objet d'étude, il participe à la définition de la situation. « *La situation est un ensemble d'interactions entre des personnes qui vivent la même chose* », Hugues Bazin.

ALLER VERS UNE CONNAISSANCE PARTAGÉE

L'autre conséquence de ce principe de recherche tient à l'attention portée à une ouverture au débat public et au partage des connaissances, à partir des résultats et questionnements soulevés par l'étude. Cette préoccupation renvoie au souci de créer des espaces non cloisonnés d'échanges. Eviter la confiscation des connaissances, c'est en éviter l'instrumentalisation, lorsque l'appropriation et l'utilisation du travail de recherche se font par les seules institutions.

INSCRIPTION DE LA RECHERCHE DANS LE TEMPS

Ce mode d'appréhension des phénomènes « de l'intérieur » comme l'effort porté au partage, à l'échange et à la réflexion collective vont de paire avec un travail qui s'inscrit dans la durée. Pour l'évaluation de *Musiques de Nuit*, Hugues Bazin a proposé un travail de long terme se structurant autour de trois rapports :

- un premier axé sur l'intervention des artistes : celle-ci a lieu sous différentes formes : programmation au Festival des hauts de Garonne, work-shops en présence de musiciens de jazz et ateliers-résidence en plusieurs endroits de la ville, qui permettent de préparer avec la population les déambulations qui composeront au final le Carnaval ; la confrontation de formes populaires et d'esthétiques diverses, l'ancrage des actions sur un principe de construction partagée avec les gens, la revendication par les artistes d'une forme d'engagement et de responsabilité ont permis de traiter les questions des formes populaires et des émergences culturelles ;
- un second axé sur l'opérateur *Musiques de Nuit* : l'histoire de *Musiques de Nuit*, l'évolution de ses actions et le contexte politique et institutionnel de reconduction et de mise en œuvre de ces actions ont permis d'aborder les dimensions de pérennité, d'expérimentation et de médiation ;
- un troisième axé sur les structures de proximité qui accompagnent les actions de *Musiques de Nuit* : ce dernier rapport permet de mettre en débat les questions relatives à la poursuite du travail : comment rebondir et travailler à partir des rencontres et du travail artistiques impulsés par *Musiques de Nuit* ? Quel rôle pour les structures sociales et culturelles de proximité ? A travers ces questionnements, c'est toute la problématique de la médiation qui est interrogée et éclairée.

Concepts opératoires

FORMES POPULAIRES

La reconnaissance des expressions culturelles et artistiques populaires est le fil conducteur des actions de *Musiques de Nuit*, que ce soit à travers la diffusion de concerts, la sensibilisation et la formation à certaines de ces expressions ou encore le travail de reconnaissance de formes populaires émergentes. Pour Hugues Bazin, une forme est « *un mode de structuration des individus et des rapports sociaux qui dégage sur sa surface, c'est à dire sur sa face éclairée, une esthétique. La forme est donc une manière de lier ces deux dimensions habituellement mises en opposition : l'apparence de la surface et la profondeur des processus [...]* Une manière donc de caractériser une

forme populaire est de comprendre la culture comme une totalité sans séparation entre dimension artistique et sociale, processus et esthétique »².

ESTHÉTIQUE

De ce point de vue, l'esthétique participe d'une mise en sens et d'une structuration des formes populaires, elle permet une première mise en visibilité de ces formes. Elle n'est pas distincte de la forme populaire mais contribue à redonner du sens.

ÉMERGENCE

L'émergence culturelle correspond à ce moment de la mise en visibilité d'une forme populaire. Elle est « *le passage privilégié où il est possible de capter ce battement de la vie, cette pulsation de la forme* »³.

MÉDIATION

Pour Hugues Bazin, la médiation doit être appréhendée comme élément d'un couple dynamique expérimentation/médiation, dont les deux tenants sont indissociables. L'expérimentation vaut comme rupture et comme garant de la cohérence d'un projet ou d'une démarche. La médiation n'a de sens que lorsque la rupture s'inscrit dans cette cohérence, sinon elle se contente de pallier « *au manque de cohérence du projet [...], elle masque ainsi l'absence générale de réponse politique* »⁴.

La médiation vise à redonner un sens à une situation de conflit et à proposer un cadre commun. Elle permet une appropriation collective des outils développés.

Hugues Bazin distingue deux types de médiation à appréhender conjointement :

- la médiation de la forme : elle a pour objet de travail l'individu et s'attache à transposer le travail artistique dans une dimension sociale ; « *la médiation ne porte pas sur l'échange entre les cultures mais sur la capacité de traduire cet échange en termes d'expérience commune* »⁵.
- la médiation de l'œuvre : elle a pour objet de travail la matière artistique ; son exigence est celle de la confrontation au travail ; son attention se porte sur l'ouverture contre l'enfermement et la folklorisation ; son investissement va jusqu'à travailler sur les représentations, les personnes, les structures et les moyens de productions afin de créer les conditions d'un accueil favorable et d'une reconnaissance des formes populaires.

Quelques pistes

L'INTERVENTION ARTISTIQUE

Dans son premier rapport, Hugues Bazin s'est interrogé notamment sur les processus à l'œuvre dans le cadre des work-shops et des ateliers-résidence. L'intervention des artistes est déclinée selon diverses dimensions :

- elle contribue d'une part à la mise en visibilité des formes populaires ;
- par le rapport au travail qu'elle instaure avec les habitants qui y participent, elle nourrit et aide au développement et au renouvellement des formes populaires ; l'artiste conduira les habitants à un travail de la matière, à un accomplissement et à un dépassement : « *la mise en confrontation des esthétiques permet de prévenir les risques de folklorisation, de marchandisation et plus généralement de rigidification d'une forme* »⁶ ;

² BAZIN Hugues, « De l'autre côté de l'eau 1 - formes populaires et émergences culturelles », Carnaval Bordeaux Mars 99, p 10.

³ BAZIN Hugues, idem, p 11.

⁴ BAZIN Hugues, « De l'autre côté de l'eau 2 - pérennité et expérimentation, pour un espace critique d'évaluation », Bordeaux Printemps-été 99, p 22.

⁵ BAZIN Hugues, « De l'autre côté de l'eau 3 - médiation de la forme et médiation de l'œuvre », Bordeaux Hiver 1999, p21.

⁶ BAZIN Hugues, « De l'autre côté de l'eau 1 », p 76.

- de même, elle s'inscrit en rupture par rapport à l'opposition classique amateurs/professionnels, populaire/excellence : la rencontre est celle d'une recherche et d'un travail collectif qui se comprend davantage en termes de mise en tension qu'en terme d'opposition.

PÉRENNISATION, EXPÉRIMENTATION, MÉDIATION

Le cadre de travail étant celui de la participation à un événement (le carnaval), les questions de pérennisation et de relais sont posées.

Le caractère événementiel du Carnaval et l'incertitude quant à la reconduction des actions d'une année sur l'autre ne permettent pas de penser les ateliers-résidence dans une perspective de long terme. Elles ne permettent pas non plus à la cohérence du projet de s'épanouir pleinement, ni à une histoire commune d'être valorisée et partagée.

Parmi les pistes de réflexion proposées, la question des relais et de l'ouverture d'un lieu culturel sont abordées.

- S'il n'est pas demandé aux structures sociales de porter l'exigence artistique, il est en revanche suggéré qu'elles prennent en charge la dimension d'éducation populaire. Leur travail doit porter sur les processus permettant la rencontre et sur la transformation des expériences individuelles en situation et vécu collectifs (la *sensibilisation*). De même, elles ont à travailler *l'enjeu de la transmission* : comment, à partir des acquis nés de l'expérience, transformer avec les gens son rapport au monde ? renouveler les pratiques ? De ce point de vue, les structures de proximité s'inscrivent dans un *processus de création*, qui n'est pas artistique mais social. Enfin, elles doivent prendre en compte la dimension de *diffusion*, afin que les nouvelles situations nées de l'expérimentation ne se réduisent pas à de l'événementiel mais puissent au contraire s'élargir, être partagées et reprises (en évitant la modélisation).
- L'ouverture d'un lieu culturel référent pour ces actions est également envisagée. Permettant une unité de lieu et de temps, elle favoriserait notamment l'interdisciplinarité... à condition d'être portée par la cohérence d'un projet global (une réponse en terme d'équipement vidée de substance pourrait être plus néfaste que positive).

Enfin, si la réhabilitation de l'espace public comme lieu de connaissance et d'expression collective est affirmée, si des actions de valorisation et de mise en visibilité sont soutenues, c'est à la condition que les processus à l'œuvre soient animés par l'expérimentation et la médiation.

SUITES

- **La création d'un Pôle de ressource** : la revendication d'espaces d'échanges autour des outils et des pistes de réflexion a émergé au cours de l'étude. En plein questionnements sur leurs missions et leur rôle, les structures de proximité sont énormément demandeuses de ces espaces de réflexion collective. A cet égard, Hugues Bazin suggère la création d'un Pôle de ressource qui permettrait :
 - Û la problématisation des situations rencontrées et leur mise en perspective ;
 - Û la mise en réseau et la mutualisation des compétences ;
 - Û la production de connaissance partagée sur les enjeux de la médiation et du renouvellement des pratiques.

Ce Pôle de ressource répond à la nécessité :

- Û de concevoir une *action transversale*, impliquant les différents acteurs concernés dans une démarche de réflexion collective ;
- Û et d'inscrire cet effort de recherche dans un *territoire donné et référent* des actions et des expérimentations engagées.

Ainsi, il doit être avant tout un lieu de travail qualifié. Loin de se substituer aux structures d'animation et de parasiter l'action, il agit en complémentarité et permet d'enrichir les approches.

Un des enjeux est aujourd'hui celui de la mise en débat de ce projet.

- **L'élargissement du champ d'étude** aux participants des ateliers-résidence est actuellement en débat.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- Préface au livre BOUCHER M., *Rap, Expression des Lascars. Significations et enjeux du rap dans la société française*, L'Harmattan, 1999, pp.10-16
- COLLECTIF, (Ss la dir. de Stéphane Tessier), « La fonction sociale des arts de la rue » in *A la recherche des enfants des rues*, Karthala, 1998, pp.426-454, Coll. Questions d'enfances,
- BAZIN H., ROSSINI N., *De l'aventure à l'expérience. Les conseils Communaux d'Enfants et de Jeunes forment-ils de nouveaux acteurs ?*, Document de l'INJEP n°36, Ed. INJEP, 1998, 108 p.
- BAZIN H., *La culture hip-hop*, Desclée de Brouwer, 1995, 305 p.

QUELQUES ARTICLES

- « Émergences culturelles et formes populaires », in *Cultures en mouvement*, no 21, octobre 1999, pp.37-39.
- « La socialisation de l'art. Les ateliers-résidences », in *PEPS* n°56/57, association Paroles Et Pratiques Sociales, 1998, pp.74-83.
- « Petite apologie du vide » in *La lettre Peuple & Culture*, n°19, 1998, p.13.
- « La culture hip-hop. Forme archaïque et modernité », in *La lettre FFMJC*, 1998, pp.70-74.
- « Entre forme artistique et sociale, les ateliers-résidences d'artistes » in *Migrant Formation*, No 111, déc 1997, pp.14-28.
- « Entre la rue et l'institution » in *Culture et proximité*, Hors-série, 1997, pp.16-17.

RAPPORT 1 :
ÉMERGENCES
CULTURELLES ET
FORMES POPULAIRES

SOMMAIRE

AVANT PROPOS 29

PENSÉES CARNAVALESQUES 35

VISIBILITÉ D'UNE FORME POPULAIRE 39

Émergence 39

L'autre coté de l'eau 40

Espaces non attribués 41

CHEMINS D'ARTISTES 44

Contenu, contenant... Container 44

Parcours autodidactes 46

CONTINUUM DE L'ATELIER-RÉSIDENCE 56

Reprendre la rue 57

Projet esthétique et sensibilisation 58

Amateurs et professionnels 59

PRINCIPE DE RÉSIDENCE 61

Nature de l'activité artistique et sociale 61

Commande et liberté 64

Cadre résidentiel et cadre événementiel 65

Relais 66

Public captif, public actif 68

L'UNIVERS DE L'ATELIER 71

La réciprocité du don 71

Le rapport au travail 79

La scène de l'atelier 83

WORK IN PROGRESS 87

Expérimentation pour les participants 87

Expérimentation pour les artistes 89

Le bas et le haut 90

RENCONTRES ARTISTIQUES 93

Poids des formes et choc des esthétiques 93

Rencontres et Interdisciplinarité 96

NOUVEAUX RÉFÉRENTIELS 100

Référentiel populaire 100

Référentiel artistique 103

LIEU CULTUREL 107

POUR CONCLURE 111

AVANT PROPOS

Ce document, bien que rédigé à l'occasion du Carnaval *Musiques de Nuit* de Bordeaux de mars 99 n'est pas simplement un texte sur le carnaval. Nous avons profité de ce support événementiel pour rencontrer un certain nombre de personnes, principalement les artistes intervenant dans les ateliers et mettre en lumière quelques éléments relatifs aux *émergences culturelles et formes populaires*.

En effet, évaluer la portée d'une opération comme le carnaval n'a de sens qui si justement nous nous éloignons du caractère strictement événementiel pour nous attacher à des processus qui dépassent l'événement mais que l'événement peut mettre en lumière. Pour nous l'événement et plus largement les actions entreprises sont des supports pour rendre visibles des mécanismes de fond qui ne sont pas uniquement tributaires de telle ou telle circonstance.

Ce rapport n'est pas non plus le rapport intermédiaire d'un rapport final, dont le sens dépendrait d'une synthèse à venir. Il développe sa propre logique, il réalise un cycle complet et peut être lu comme rapport indépendant du reste de l'étude. Tout en défendant la cohérence d'une approche complète, ce document est cependant limité dans le temps et dans l'espace par le cadre même dont il tire ces matériaux, l'événement du carnaval.

Ainsi, plutôt que d'envisager un rapport final sanctionnant une fin d'étude, nous concevons le travail d'étude comme un livre ouvert composé de plusieurs chapitres, dont ce premier document, sachant que le livre entier n'est pas une simple juxtaposition de chapitres disparates. Un fil conducteur les réunit, aussi l'ensemble n'est pas égal à la somme des parties. Cela nous permet de présenter le principe de notre approche et la manière dont nous procéderons tout au long de notre travail.

La rédaction obéit au même schéma narratif que nous pourrions résumer par l'articulation de trois thèmes principaux : la description des formes populaires dans la compréhension des processus socioculturels fondamentaux qui l'animent, la rencontre entre l'art et le social en particulier à travers le principe d'atelier-résidence, l'accompagnement au développement social et culturel.

Si le plan rédactionnel reste le même, les angles de vue changent. Ainsi pour ce document, lié aux circonstances événementielles du carnaval, nous avons privilégié la dimension d'atelier-résidence dans les quartiers populaires à travers le regard d'artistes. Nous profitons ici pour les remercier vivement de la disponibilité, patiente et générosité dont ils ont fait preuve. L'intérêt est de continuer le travail en croisant les regards entre eux.

Cet emboîtement de cycle, d'intersection et d'inclusion de cercles participe à la méthodologie de recherche. Ce qui peut paraître complexe n'est que le reflet de la complexité de la vie sociale et culturelle que nous désirons capter en mouvement et non figé dans des catégories et des objets prédéfinis. Nous espérons ainsi parvenir au sens d'une totalité que nous retrouvons à travers les termes de forme populaire, émergence culturelle, espace urbain, etc.

L'esprit de recherche est moins préoccupé par la légitimation d'un savoir que par la contribution à son développement. Au-delà d'un questionnement sur les méthodes et principes des sciences, l'objectif de toute recherche est de favoriser le partage d'une connaissance.

Nous aimerions participer à l'ouverture d'un champ prospectif, la construction d'espaces susceptibles de favoriser cette pensée en mouvement. En cela, ce document se conçoit non comme un produit « prêt à consommer » mais comme outil de travail sollicitant des interactions et des analyses.

Un cadre général oriente ce mouvement, un fil conducteur torsade deux éléments l'un autour de l'autre :

L'objet de l'étude qui porte sur les activités de développement culturel et artistique menées par *Musiques de Nuit* sur Bordeaux et sa région.

La problématique de recherche (voir schéma narratif) qui touche à la relation entre art et social dans la compréhension des formes populaires et leur mise en visibilité, c'est-à-dire leurs émergences.

Il ne s'agit pas simplement de préciser l'objet d'une évaluation mais la manière dont nous pouvons aujourd'hui construire un jugement ou une appréciation. Bref, il s'agit ici de comprendre comment s'élaborent de nouveaux *référentiels* susceptibles d'accorder un jugement sur la réalité.

Nous ne sommes pas simplement dans le cas de figure d'une *recherche action* où le chercheur est directement impliqué en tant qu'agent de changement dans les opérations de mise en place du projet et réciproquement où les acteurs du projet participent activement à l'élaboration et à la réalisation des procédures de recherche. Nous aimerions dépasser la relation duale entre chercheur-évaluateur et praticien-acteur pour entrer dans ce système relationnel impliquant l'ensemble des participants à une situation. Nous pourrions parler alors non de recherche de terrain mais de *recherche en situation*.

PENSÉES CARNAVALESQUES

En guise d'introduction, quelques regards croisés sur le carnaval.

« Le carnaval est une fête qui, à vrai dire, n'est pas donnée au peuple mais que le peuple se donne à lui-même. On donne seulement ici le signal que chacun peut être aussi déraisonnable et fou qu'il le souhaite, et qu'en dehors des horizons et des coups de couteau, tout est permis. La différence entre les grands et les petits semble abolie pendant un instant : tout le monde se rapproche, chacun prend légèrement tout ce qui lui arrive, l'impertinence et la liberté réciproques sont contrebalancées par une bonne humeur générale » (Goethe, *Le Carnaval de Rome en 1788, Voyage en Italie*).

Alliance des contraires, désordre et ordre, libération et soumission, communion et différenciation, règle et dérèglement, renversement du monde et inscription dans le temps de la tradition, « tout processus social se joue entre les deux extrêmes de la mobilité et de la fixité institutionnelles absolues ; le carnaval – figure centrale du renversement – est ainsi le lieu privilégié du retournement temporaire afin que chacun soit magiquement convaincu de la juste place qu'il occupe dans la société »⁷.

SHOOTA BABYLONE

Au III^e siècle av. J.C. à Babylone à la fête des Sacées au mois d'août les serviteurs donnent des ordres au maître, les servantes marchent à la hauteur de leur maîtresse, le puissant est ramené au rang du commun, un prisonnier revêt les insignes du roi et s'exhibe sur son trône tandis que le roi perd son titre. A la fin le souverain fictif est mis à mort à la place du roi. Humilié, le roi est de nouveau consacré, la volonté des dieux est confortée, l'ordonnement du monde est restitué.

Le propre du mythe est d'être atemporel et de resurgir de manière cyclique, chargé d'une signification renouvelée par l'actualité contemporaine. Babylone nous revient par l'entremise des raggamuffin's⁸ et rappeurs : « Quand on parle de Babylone, on le prend comme symbole / Pour illustrer le monopole qu'exercent les structures dirigeantes en métropole / A l'égard des minorités qui forment une majorité sur le globe »⁹.

Entre rappel des origines et portée messianique, le carnaval historiquement est une liberté instituée mi-païenne mi-religieuse dans le temps et dans l'espace entre Épiphanie et carême. Certains se prennent à rêver que ce renversement ordonné, cette contestation du pouvoir confirmant le pouvoir, arrête à mi-chemin sa révolution dans une dangereuse instabilité, un renversement sans retour. L'illusion de la fête veut que la vie soit un rêve et le carnaval réalité, mais si, dans cette indécision des sens, cette illusion généralisée, se prenant à rêver la vie le rêve devienne réalité ?

Mais la liesse et l'effervescence populaires apparaissent toujours suspectes aux yeux des autorités, les commémorations et autres événements en l'honneur des arts et de

⁷ MARTINON J.-P., ISAMBERT F.-A., *Fête*, in Encyclopædia Universalis, 1998.

⁸ Littéralement et historiquement « va-nu-pieds », jeunes des rues de la Jamaïque, les raggamuffin's sont les experts de la musique du même nom au confluent du reggae et du rap.

⁹ ROCKIN'SQUAT, « Shoota Babylone » in *L'homicide volontaire*, Assassin production / Delabel, disc compact, 1995.

la culture viennent les encadrer. Le pouvoir nous rappelle toujours une bonne raison de fêter... sa générosité. Du roi à l'état, la richesse des mécènes s'expose aujourd'hui dans une profusion de manifestations déambulatoires, fête d'un nouvel ordre social derrière la consécration des « cultures urbaines » ou projet culturel et citoyen refondateur à travers l'accompagnement des émergences populaires ?

DÉAMBULATIONS

« Mais, une fois l'effervescence retombée, le dernier bûcher éteint, les masques abandonnés, la fête reste pour une part prisonnière de ce présent qui l'a engendrée. Elle s'éloigne d'un coup de ses acteurs, elle ne leur laisse que des souvenirs éparpillés »¹⁰. Après tout, la fête est éphémère, l'oublier est une manière de la recommencer et de la renouveler. Quand le rituel est institué, la surprise programmée que reste-t-il de la conquête physique et symbolique d'un nouvel espace, de cette récupération de la rue aux voitures, aux gens pressés, à l'esthétique lisse de la ville moderne et au vide social des voies urbaines propres et ordonnées ? Circulez, il n'y a rien à voir !

Derrière le label « parade urbaine » se cachent des réalités bien différentes. « Ces événements ont en commun d'être des défilés réalisés en plein air, dans une ambiance de fête et qui revendiquent un caractère populaire »¹¹. Simple mode impulsée par l'industrie culturelle (effet *Mondial* garanti !), opération de communication de la puissance publique à la recherche du chaînon manquant avec la rue, scénographie exotique des banlieues par des artistes en mal de reconnaissance... ou mise en visibilité d'une aspiration citoyenne profonde, revendication d'un droit à la culture, expressions d'un nouveau rapport du particulier à l'universel dans la rencontre plurielle des formes et des esthétiques ?

La réalité semble toujours plus complexe qu'un schéma binaire et sans doute des éléments de réponse sont à trouver au sein de cette opposition.

DU SUD AU NORD

Colporté d'Europe vers l'Amérique par les conquérants, en fait partout où le christianisme a converti, le carnaval nous revient.

« Venant du Sud l'aspect populaire de l'art n'est pas encore récupéré ni par les lobbies, ni le politique, ni toutes les formes existantes et trouve ici crédit auprès des personnes populations et **collectivités marginalisées qui n'ont pas accès à l'artistique**, à qui l'on présente l'art comme quelque chose d'inaccessible, complètement hors de leur portée. » (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

« Le carnaval de Rio qui est connu et reconnu dans le monde entier, ce n'est pas vraiment le carnaval que nous les gens, les citoyens, on aime. Bien sûr qu'on adore l'école de samba, c'est notre histoire, se sont de grandes écoles, mais ce n'était pas de ce style. La dernière fois que je suis sortie de l'école de samba j'avais 15 ans, j'avais défilé dans une école, à l'époque, je me rappelle qu'à la fin du parcours, je n'avais plus de pieds et je ne les sentais plus, tu danses, tu danses c'est vraiment une folie cette épreuve C'était vraiment la fête, l'adrénaline, et le carnaval s'est transformé un peu, **le carnaval c'est comme le football, il est médiatisé, il est**

¹⁰ FABRE D., *Carnaval ou la fête à l'envers*, Gallimard, 1997, p.110, coll. Découverte

¹¹ GOURARIER Z., RANSON-ENGUALE V., « Circulez, il n'y a rien à voir ! » in *Les parades urbaines, Rue de la Folie* No3, Ed. Hors les murs, 1998, p.33.

sponsorisé. Chaque année la date, c'est une fête païenne mais le calendrier est fait par l'église qui suit les calendriers d'anciens carnets païens. On a beaucoup de légendes, de proverbes très brésiliens qui parlent du carnaval, de la misère que l'on a subie chaque jour de l'année, mais on passe l'année à bosser, à rêver de ces trois jours où c'est vraiment le délire, on vit une année entière pour vivre vraiment les trois jours. **On oublie tout, on est qui on voudrait être, on en rêve l'année entière.** On a eu une dictature très très forte, on ne pouvait pas s'exprimer de tout. Le carnaval, tout le monde est égal, il n'y a pas de différence. Aujourd'hui, une école de samba a entre 3500 et 5000 personnes et c'est partagé par blocs, par groupes de gens déguisés tous pareil, qui racontent une partie de cette histoire ensemble, ils chantent tous les mêmes morceaux écrits pour ce défilé là, pour cette situation là, alors chaque groupe est habillé, déguisé, c'est un morceau de l'ensemble, tout fait partie de l'ensemble, et ils ont passé une année entière à préparer, c'est comme un opéra ». (*Wal - Costumière*)

« A Cuba le carnaval n'est pas du tout pareil, **cela se prépare bien plus à l'avance**, plusieurs mois à l'avance, chaque quartier prépare son défilé et répète un mois à l'avance avant le jour J, donc rien n'est comparable par rapport à ici, mais je n'ai pas encore vu le défilé. » (*A. Castillo Penalver, Banda de Santiago de Cuba*)

« Le carnaval ne se passe pas de la même manière en Afrique, puisque là-bas c'est une **fête un peu religieuse** qui coïncide, avec la fin de l'année musulmane, les gens le font d'une manière traditionnelle, on fait du couscous, on nous donne de l'eau bénite, à boire, à mettre autour du cou, les gens se déguisent, les filles se déguisent en garçons, les garçons en filles, on fait des masques qu'on porte, on va demander l'aumône dans les maisons à gauche et à droite et puis on se regroupe, on fait une petite popote, on mange ensemble et c'est surtout le soir que ça se passe, dans la nuit, ici, le défilé se fait le jour. » (*Casset, Cie Côté Jardin*)

En tant qu'africains on est habitué, **les danses en apothéose** en Afrique en attestent, on a fait la performance des statuts, des masques, toute cette folie pour accompagner toute une journée ou une semaine entière une danse, c'est déjà participer à l'effervescence de toute une communauté. On a cette habitude, je dirai simplement qu'à l'échelon du carnaval de Bordeaux ce serait autre chose parce que non seulement les environnements sont différents, les facteurs de réussites sont un peu plus étoffés et c'est déjà un avantage. (*Nabisco, plasticien*)

CARNAVAL DU SAMEDI OU DIMANCHE ?

Ce qui semble important de souligner derrière la thématique du carnaval est moins de savoir si elle s'inscrit ou non dans une filiation historique, mais le rapport qu'entretient la population et les intervenants artistiques à cet événement.

Le carnaval se conjugue donc au pluriel. A bordeaux même il y a deux carnivals : le populaire (le samedi) et l'officiel (le dimanche).

« Moi j'ai fait le carnaval depuis quelques années, en solo. Je le faisais spontanément et c'est un immense bonheur de faire ça spontanément, de se mettre trois bidons sur la tronche, c'est formidable, c'est le fou du roi on fait ce que l'on veut ce jour là. J'ai participé au carnaval du samedi, au carnaval du dimanche, je fais des carnivals dans d'autres petits quartiers parce que mes enfants y participent, chaque fois j'ai fait l'effort de me déguiser, de me faire le petit truc de percussion, de déguiser mes enfants, il faut vraiment faire un effort sur soi-même pour passer pour le pitre, le clown, vraiment. **Le carnaval du samedi est vraiment très spontané, vivant et le carnaval du dimanche ce sont les gens derrière les**

barrières, comme à Nice, c'est l'abomination le carnaval de Nice pour cela. C'est le côté *Disney Land* que je ne supporte pas, les gens qui sont massés derrière les barrières, on les fait payer, ils applaudissent bêtement les chars, là ce qui est bien c'est que tout le monde puisse se déguiser et faire la fête, c'est ça qui est bien dans le carnaval, que ce soit la fête pour tout le monde. Je dois faire des clés. Se sont les clés de la ville que le maire remet symboliquement lors du défilé, **si on te remet les clés c'est que tu as le droit de faire ce que tu veux.** » (*Jacques Franceschini, plasticien*)

Quelles sont les clés du carnaval ? Quels espaces ouvrent-elles sur la ville ? Quelles compréhensions des formes populaires offrent-elles ? Quelles implications des artistes permettent-elles ?

« Le carnaval, c'est la première fois que je le vis et je ne me l'imaginai pas ainsi, je pensais que tout le peuple serait impliqué dans **une espèce de célébration de la ville.** » (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

Alors, folie carnavalesque ou défilé raisonné ? Le carnaval garde une part de mystère et de magie qui échappera toujours à toutes velléités de contrôle. C'est peut-être la spécificité du carnaval d'offrir plusieurs niveaux de lecture où se télescopent sphère individuelle et sphère collective.

Le défilé carnavalesque du samedi coordonné par *Musiques de Nuit* comporte ces différentes dimensions de l'univers festif techno à la tradition des sonneurs de cloche basque en passant par la parade hip-hop, la présentation des ateliers enfants des centres d'animation et le travail des plasticiens. Autant également d'esthétiques auxquelles a contribué le travail d'artistes en résidence durant la préparation.

La sphère individuelle propre à la modernité consacre le retrait sur l'univers intime. Chacun y trouve son compte et son plaisir, s'y fait son propre cinéma. Mais il existe aussi une dimension collective, en l'occurrence celle qui renvoie à une appartenance populaire sans pour autant s'enfermer dans un repli communautaire, social ou territorial.

Anciennement mouvement pendulaire rythmé par les rites et les saisons, la géométrie du sacré et le déroulement de la nature, quel nouveau rythme bat aujourd'hui dans l'apparition cyclique d'un tel événement ?

Ce qui est sûr, c'est l'importance à la fois de préserver antagonisme et consensus, marge d'imprévu, d'incertitudes propres à l'événement et inscription temporelle que le carême ancien ritualisait.

C'est une répétition annuelle, le retour d'un besoin immuable : l'occasion de renouer les destins, de remettre à neuf des rapports sociaux, de réaffirmer les liens qui unissent un groupe, de rejouer le commencement entre redécouverte du passé et confirmation de l'avenir. Ce qui contribuerait à mieux connaître, comprendre, préciser les contours d'une forme populaire contemporaine comme rassemblement d'éléments disparates dans une totalité productrice de sens.

VISIBILITÉ D'UNE FORME POPULAIRE

Émergence

Nous pourrions définir une *forme* comme un mode de structuration des individus et des rapports sociaux qui dégage sur sa surface, c'est-à-dire sur sa face éclairée une esthétique. La forme est donc une manière de lier ces deux dimensions habituellement mises en opposition : l'apparence de la surface et la profondeur des processus.

Les processus d'intégration, de socialisation, d'individuation participent à ces modes de structuration fondamentaux de la société. En corollaire l'esthétique correspond à une « vie » des formes ou mouvement de style chargé de sens (même si une mise en circulation par l'industrie culturelle peut décharger les formes de leurs sens en un simple effet de style, ce qui conduit à bien des confusions).

La *force esthétique* caractérise ce mouvement qui engage les individus dans l'élaboration d'une forme et la prise de conscience d'un sens à leur existence.

« Pour nous qui venons d'un milieu urbain, d'un milieu défavorisé de cités c'est notre deuxième école, **c'est l'école de la rue, c'est là que l'on s'est éduqué**, c'est là que l'on a appris le langage, cette culture là nous permet d'aller voir ailleurs, de s'ouvrir sur d'autres techniques, d'apprendre pourquoi, comment ça vient. Moi je ne suis pas un gars qui lit beaucoup de bouquins mais dès que ça touche ma passion je m'intéresse et c'est par ce biais là qu'on sent qu'on est capable de faire des choses et on transmet aux jeunes qui ont un esprit négatif qui ont baissé les bras qui n'ont plus envie de se battre, qui n'ont plus envie de chercher du travail qui préfèrent la facilité, nous a envie de leur dire : Prenez-vous en mains, faites quelque chose. Il y a une culture, la culture hip-hop, ils s'y retrouvent puisqu'ils écoutent ça au niveau de la musique, en ce qui concerne tous les éléments ils connaissent, alors approfondir. Pour ceux qui se sentent des talents dans un pilier de la culture hip-hop, à travers des ateliers on essaie de les emmener et on apprend la vie à travers ça, on apprend le défi, on apprend le combat, on apprend à relever la tête parce qu'il y a des moments qui sont durs, il y a des moments où il ne faut pas lâcher, c'est ça constamment qui fait qu'on se retrouve. » (*Hamid - Cie Révolution*)

Une manière donc de caractériser une forme populaire est de comprendre la culture comme une totalité sans séparation entre dimension artistique et sociale, processus et esthétique. C'est ainsi que s'est développée la forme le hip-hop, par pôle esthétique structurant un mouvement.

« **Il n'y a de culture que populaire** et puis elle est toujours rattrapée finalement et puis après on ne sait plus où elle est la culture populaire elle est enrichie peut être, je ne sais pas trop, comme le sacré devient toujours du profane et inversement. » (*Jacques Franceschini, plasticien*)

Difficile effectivement de dire où commence et où se termine une forme populaire. Habituellement le cadre des processus (cadre primaire) se développe hors de l'univers perceptible, l'esthétique est une manière de les mettre en lumière et l'intervention artistique ouvre un espace de rencontres privilégié où certains processus peuvent devenir visibles (cadre secondaire).

L'*émergence* constitue alors l'espace-temps précis de cette mise en visibilité. Le passage privilégié où il est possible de capter ce battement de la vie, cette pulsation de la forme. Une forme peut donc émerger de différentes manières et connaître le long de son développement plusieurs types d'émergences, de vies et de morts.

« Émergences, le mot le dit très précisément, est le moment où apparaît en surface ce qui s'est longuement préparé, immergé, au cours d'un processus, d'un parcours. C'est une manifestation du processus en même temps que son résultat »¹².

L'autre côté de l'eau

L'intervention des artistes dans les ateliers pour la préparation du carnaval provoque déjà une première mise en visibilité du « peuple de l'autre rive ». L'autre côté de l'eau sont les termes qu'emploieraient des habitants du centre ville pour évoquer la partie de l'agglomération bordelaise située du côté de la rive droite de la Garonne.

« Est-ce que ça va bien se passer le contact, j'ai fait la formation d'encadreur avec les gamins mais ce n'était pas évident que ça marche avec les gamins qui sont ici dans ces quartiers réputés très chauds, un peu violents. J'ai été surpris que ça soit bien passé. **Il suffit tout juste de les comprendre**, peut-être qu'il ne faut pas leur demander de se concentrer pendant deux heures, il y a en a certains qui sont un peu turbulents mais le fait de les laisser faire, il y a des gamins qui sont intéressés, qui sont prêts à aller jusqu'au bout, qui sont concentrés, hyper motivés, qui réagissent bien. » (*Casset, Cie Côté Jardin*)

« Et ce qui était bien et ce qui m'a fait un petit peu peur parce que je connais un peu les banlieues en France où l'on se fait des idées sur les jeunes, sur les quartiers et quand tu arrives sur place tu découvres autre chose. Il y a des clowns qui arrivent, tu les vois là, à rigoler, ils ne sortent pas de la salle, ça les intéresse, ils écoutent. Quand on voit ce peuple là qui est décrit par la radio, la télé et tout, et qui dit : **oh c'était bien, frère !** C'est vrai qu'il y a une fausse idée là-dessus à revoir, qu'il y a plus de choses à amener chez ces gens là parce qu'**ils ont une capacité à recevoir qu'on ne peut pas soupçonner**, que beaucoup de gens ne soupçonnent pas, même nous en y allant, on part avec des préjugés inculqués par le bien-pensant : on va arriver, on va être hué ou bien à la fin ils vont te dire : allez, cassez-vous, alors que jamais ces gens là ont eu ce type de réaction, jamais, on a toujours vu des gens qui ont voulu après même partager. » (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

Si nous jouions sur la métaphore nous dirions que l'eau ne serait pas ce qui sépare mais également réuni, après tout l'eau est symbole de la vie et il n'y a pas d'autres meilleures façons de parler de la fluidité de la vie dans le mouvement des formes que d'évoquer la force impétueuse d'un fleuve où l'artiste navigateur de rives en dérives s'exerce à passer les frontières. Mais nous pourrions pousser encore un peu plus loin l'allégorie et dire que l'eau comme un miroir renvoie notre propre visage, que la confrontation à l'altérité n'est que la découverte de l'autre en nous même, bref que les formes populaires n'appartiennent pas aux banlieues mais possèdent le caractère universel de renvoyer à des questions de société.

« On est jeune, on nous prend souvent pour des zoulous comme on dit, des voyous qui ont un projet hip-hop, **des singes qui tournent sur la tête**. On insiste là-dessus, quand on fait du rap les jeunes savent qu'ils font du rap, quand ils font de la danse

¹² CRISTOFOL J. « Les Parcours d'Artistes, Expérimentations urbaines et émergences » in *Lieux publics*, édition internet du Centre National de Création des Arts de la Rue, 1998.

hip-hop ils savent qu'ils font du break, du boogaloo, ou du up-rock quand ils touchent aux platines ils savent qu'ils sont en train de mixer, scratcher et qu'ils essaient de comprendre le langage au niveau du graff, du trait, de la peinture. Il y a un langage qui est là et qui s'est installé dans toutes les langues parce que c'est pour tous les pays, c'est universel mais les gens qui voient ça par les médias, par la télé, ils sont un petit peu perdus, ils mélangent un peu tout, il y a cette technique là ce n'est pas du rap ; le rap c'est ça, c'est le chant, voilà toutes les techniques d'écriture, de travail. La danse ce n'est pas simplement tourner sur la tête, à travers la danse on fait prendre conscience à des jeunes et puis on les unit, à travers ça ils retrouvent des valeurs, il y a une notion de respect où tout le monde essaie de **se respecter soi-même et de respecter les autres**, être positifs dans la vie parce qu'ils savent que c'est un combat qu'il va falloir avancer. Nous sommes dans des endroits là où ça pète, il y a la misère, il y a le chômage, il y a l'exclusion il y a plein de choses, c'est très dur pour des animateurs d'être confrontés à des jeunes qui ont la rage qui sont violents qui ont la haine, qui ont envie de montrer qu'ils existent et qui ne peuvent pas parce ce qu'ils se disent qu'ils ne sont capables de rien faire, la plupart des jeunes sentent qu'il n'y a plus rien à faire, ils ont envie de tout casser, et ce n'est pas la bonne solution. Souvent quand je vois au niveau des médias les reportages c'est la haine, la rage, la violence et ils prennent tout le temps ces mêmes clichés, il faut que ça change, il faut qu'ils puissent rassurer les gens parce que c'est ça qui fait peur aux gens, qui se disent qu'il y a de la délinquance qu'il y a de l'insécurité, qu'ils ne se sentent pas à l'aise et demandent plus de renforts, plus de police, ça ne va rien changer ce n'est pas ça, c'est donner une meilleure image et faire prendre conscience aux jeunes qu'ils peuvent jouer un rôle important dans la société et qu'ils sont citoyens, il faut arrêter de leur dire qu'ils sont étrangers, ils sont nés ici, la seule chose c'est qu'ils n'ont pas la même couleur, ils ont tous différents parcours. » (*Hamid - Cie Révolution*)

Espaces non attribués

D'une définition exogène d'un cadre d'activité où la banlieue n'est présentée qu'en termes de problèmes, il s'agit de définir autrement la nature de l'activité qui se trame à l'intérieur d'une forme, qu'il s'agisse du rapport à la ville, au travail, à la culture.

Le croisement des regards d'artistes peut nous y aider car nous nous heurtons à une question de connaissance. Par exemple, la « rue » n'a d'existence que dans sa définition urbanistique de voie urbaine, ou sinon à de rares occasions particulièrement événementielles et médiatisées de manifestations émeutières... mais jamais comme cadre primaire où s'élabore une forme populaire.

Le rapport à l'espace et au lieu est différent suivant les pays. En France la rencontre avec la population des quartiers populaires ne semble possible sans le tramage de structures de proximité, de divers relais ou médiations. La rue est pourtant habitée.

Ce que nous appelons « cadre primaire » est le lieu de cet échange premier où se développent des rencontres, initiation et transmission, échange et réciprocité, mobilité et réseaux. Ces lieux ne se restreignent pas à la voie urbaine ni même à un territoire précis comme celui du quartier. Les lieux sont là où se passe quelque chose et où se développent des processus. « L'espace public est un espace physique ouvert qui a des dimensions que l'on ne trouve nulle part ailleurs. L'espace public est un espace de vie qui a sa mémoire, fossile ou en devenir, et des fonctions diverses. C'est l'espace de gens qui, comme vous et moi, l'occupent et le font vivre,

l'animent, au sens vital du terme. L'espace public de la ville est l'espace collectif naturel de la population »¹³.

L'espace public s'entend habituellement, certes comme un espace ouvert (par opposition à espace privé) mais un espace déjà chargé de signes, aux fonctions d'usages institués. Le maillage des lieux dont nous parlons tisse un autre espace public, espace de vie accessible à tous dans le sens où il n'existe pas de pré-définition des lieux en dehors de la situation qu'ils génèrent et de l'activité qu'ils créent. La « rue » se comprend dans cette acception. Ce n'est pas un lieu « fait pour ça » une fonction sociale ou artistique précise avec une forme et une esthétique déterminée.

Les fêtes déambulatoires et leur préparation nous rappellent peut-être que la rue est la première scène d'un spectacle où il n'y a pas de différenciation entre population et « public » et de distanciation entre population et scène artistique.

« En Afrique, **la rue est habitée et le contact peut exister**. Il y a moins de conformisme, tu passes dans une rue, que tu connaisses les gens ou pas ils te disent bonjour, tu discutes, tu peux aborder n'importe qui, n'importe quand pour discuter avec lui de n'importe quoi. Ici ce n'est pas le cas et le seul contact avec les gens des cités surtout c'est sur la scène. Le théâtre va beaucoup plus loin aussi en Afrique, on se permet de descendre dans le public, d'aller voir les gens, ça les fait rire et c'est chaleureux ce que l'on ne retrouve pas dans la vie, des fois ça permet un contact beaucoup plus franc. Ici les gens n'ont pas coutume de parler à n'importe qui. » (*Casset, Cie Côté Jardin*)

« **La rue, c'est une perpétuelle scène de théâtre**, en Afrique, il y a tellement d'activités qui se passent dans la rue que parfois même on peut avoir une vision un peu théâtralisée de la vie de la rue tellement il y a des spectacles qui sont informels qui s'y passent tout le temps, donc la circulation, les marchands, les piétons, tout est prétexte à échanges et à communication. La rue est perpétuellement assiégée par différentes formes d'expression, tout est prétexte à pouvoir voir ou entrevoir des scènes de musique, de théâtre ou la vie tout simplement qui est en fait une énorme comédie. Ce qui diffère ici c'est qu'un spectacle de rue, il demande un minimum de structuration, il y a déjà une connivence entre l'acteur et son public, il vient, il s'installe, il invite le public à venir **consommer son spectacle comme si c'était dans un lieu fait pour ça**, donc c'est là que peut être réside la différence. » (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

Surdéterminé ou non attribué, l'espace est rarement perçu comme lieu de connaissance et du chemin reste à parcourir pour arriver à une préhension et une compréhension des formes populaires. Cela représente peut-être un défi à relever par tous et pour tous dans les années à venir.

Ici n'est pas mise en cause sur un plan individuel la qualité et la compétence de ceux qui sont amenés à prendre en compte une réalité sociale et culturelle dans le cadre de leur travail. Cela souligne principalement la nécessité d'établir de nouveaux référentiels, c'est-à-dire de nouveaux réseaux relationnels pour juger de la réalité d'aujourd'hui.

Le caractère événementiel du défilé de rue et le travail préparatoire d'artistes en résidence, représentent deux modalités et occasions d'une mise en visibilité d'une

¹³ CRESPIAN M., « La ville est une scène à 360° » in *Lieux publics*, édition internet du Centre National de Création des Arts de la Rue, 1998.

émergence. Tout en relevant ce paradoxe propre à l'implication médiatique d'une manifestation événementielle qui se focalise durant quelques jours sur le cadre d'une activité sans accéder au lieu d'une rencontre. La qualité des émergences mériterait pourtant autant de sollicitude le reste de l'année.

Bien souvent la forme populaire est abordée et réduite à des tendances esthétiques et des mouvements d'effervescence. Dans son émergence, nous nous apercevons que l'esthétique n'est que la partie visible de l'iceberg. Et c'est l'articulation entre ce qui se voit et ce qui ne se voit pas qui donne du sens au mouvement de la forme. L'émergence se place à l'articulation de plusieurs chemins et espaces. Elle met en lumière des formes populaires, précise des esthétiques et entre les deux, populations et mouvements de styles, se dessinent des trajectoires d'artistes posant à la fois une exigence artistique et un engagement social.

CHEMINS D'ARTISTES

Contenu, contenant...Container

L'ouverture officielle des préparatifs du carnaval à lieu au « *Container* », immense hangar dans le quartier de la Bastide non loin de la rive droite de la Garonne. Anciennement entrepôt de containers, le lieu est aménagé pour recevoir le travail des plasticiens, des habilleuses et le centre opérationnel de la manifestation.

Les locaux où travaillent les costumiers sont dans des bureaux surélevés à l'intérieur du hangar. D'une baie vitrée nous dominons tout l'espace du *Container*. **Pépito** et **Wal** s'affairent, travail minutieux, Pépito colle point par point des bandes en matière plastique argentées qui iront se poser sur une armature métallique en forme d'ailes de papillons. Se seront les habits du roi et de la reine du carnaval.

L'atelier de Wal dans un petit bureau, est une caverne de l'imaginaire. De costumes à moitié défaits, de coiffures en miettes, de matériaux les plus divers (tissus, paillettes, plumes d'autruche) naîtront bientôt des habits de lumière confectionnés avec des outils les plus rudimentaires, un peu de colle et une paire de ciseaux. Ils viendront rejoindre ensuite dans une pièce à côté les autres habits du carnaval venus directement du Brésil.

En journée, le *Container* ressemble à une ruche, agitation laborieuse rythmée par le travail des artistes.

Jacques Franceschini et ses sculptures composées de matériaux de récupération, roues de vélo, couvercles de boîtes, bidons en tous genres. Au centre trône l'armature de ce que sera monsieur carnaval. Originalité, cette année, il ne sera pas brûlé en fin de parcours mais servira de base de lancement à un feu d'artifice au-dessus de la Garonne, mise en scène par **Jacques Pasquier** dans un hélicoptère. Bien qu'immobiles et stables les pièces donnent l'impression d'un déséquilibre perpétuel, d'un mouvement jamais achevé à l'image de la circulation des personnes dans le *Container* à la fois ordonnée et fluide. Des enfants s'exercent à peindre des boîtes de fers.

Cette fluidité du mouvement, nous la retrouvons dans le travail du graffiti-artist **Blade** et ses fresques peintes à la bombe aérosol, lettrages et personnages décorent l'enceinte. Il y a le tableau qui décorera le char hip-hop avec les deux slogans de la scénographie des danseurs : « pur hip » et « pro hop ». Il y a ces petits personnages eux aussi dans la tradition hip-hop, peints dans le sens de la hauteur sur des supports rectangulaires. Certains de ces personnages exécutent des figures de break, d'autres jouent de la musique jazz afro cubaine, d'autres encore en habits de clowns. Se sont toutes les expressions artistiques développées dans les ateliers du carnaval qui sont représentées. Une manière aussi de dire que les intervenants venant des quatre coins du monde participent à la construction d'un même univers. Ces calicots seront accrochés aux lampadaires de la ville, deviendront la signalétique balisant le parcours du carnaval. Dans un coin Blade aide un enfant à découper des formes dans du carton pour réaliser des pochoirs à la bombe.

Les bandes de tissus colorées de **Nabisco**, elles, iront décorer le hangar 5 où se déroulera la soirée de clôture du carnaval. En attendant, elles s'étalent sur le sol et

renvoient la lumière dans un jeu d'opposition de couleurs, peintes et travaillées suivant le principe du collage.

Ainsi tout le volume du hangar est habillé sur ses trois dimensions. On ne sait où donner du regard. Le travail des plasticiens ne fait pas que décorer cet immense lieu, il crée de l'espace habité, une présence de l'activité humaine de ce que les yeux voient mais aussi imaginent.

Pour l'ouverture officielle du carnaval, une scène est montée dans le *Container*, l'occasion pour les autres artistes qui interviennent dans les ateliers d'exposer leur travail.

Les comédiens de la **troupe *Côté Jardin*** ouvrent la danse. Les quatre clowns sénégalais posent leur jeu de rôle autour du thème de la propreté, une métaphore du monde. Dialogues percutants dans tous les sens du terme entre le roi et son entourage qu'il veut engager en tant que soldat contre la saleté. Une troupe bien difficile à discipliner, les cabrioles s'enchaînent. Chacun utilisant la morphologie de son corps dans des torsions surprenantes. S'ensuit un chant bien peu militaire.

Le roi s'adresse au public et présente la mission de la troupe bigarrée : « voici les soldats de propreté, nous allons nettoyer Bordeaux et ses environs, voici notre mission ». L'occasion de présenter le programme de l'association : « Coté jardin, coté enfants, c'est pour le rire et le sourire, pour la joie et le bonheur » Soldats Fixe ! La petite troupe s'égaille, quitte la scène, emportant dans une caisse les outils qui serviront à accomplir leur œuvre.

La **compagnie *Révolution*** présente l'étendue de son répertoire. Influence groove et jazz, création scénographique, tradition hip-hop¹⁴, la prestation en trois parties présente l'étendue du registre de la compagnie.

Autour d'un jeu avec des chaises, un classique du répertoire jazz, s'enchaînent dans un rythme soutenu les figures de danse debout, blocage, pop, et se conclut par un surprenant numéro de claquettes.

Vient ensuite sur une composition musicale alternant rythme lent et rapide le duo entre Hamid et Anthony, les ondulations, une combinaison de passe-passe et envolées., up-rock, tracks. Duo d'harmonie et d'opposition, tension entre figures synchronisées et danse de combat.

Visiblement *Révolution* a déjà un public acquis. Principalement féminin, il est massé au devant de la scène et manifeste sa présence enthousiaste en interpellant les danseurs pas leur nom.

Dans la troisième séquence les membres de la compagnie se rejoignent pour retrouver l'esprit hip-hop des origines. Alliant l'énergie dans des figures collectives ou individuelles comme le ninety-nine. Viennent les performances individuelles au

¹⁴ La break-dance est la partie de la danse hip-hop composée de figures au sol avec une préparation à la descente (top-rock). Les danseurs établissent une nouvelle hiérarchie dans le rôle des parties du corps en modifiant les principaux points d'appui. Ainsi, des rotations sur la tête (head spin, tracks...), sur les mains (ninety-nine, scorpion, thomas...) ou sur le dos ou les épaules (coupole, couronne...) permettent de libérer les jambes de leur rôle porteur. Le six-step est le mouvement de pieds de base pour le passe-passe qui permet suivant l'imagination et la virtuosité du danseur d'assurer une liaison entre les principales phases. La partie debout de la danse possède une très grande variété de styles basée sur la contraction et la détente musculaire (boogie, moonwalk, voguing, popping, locking, pointing, micro-pulsion, tétis,...). Elle emprunte aussi à la gymnastique, la danse de combat (up-rock, capoeira, arts martiaux,...), et autres influences.

sol composées des différentes figures du break, du six-step, à la couronne en passant par le thomas et la coupole. Le spectacle se conclut comme il se doit, par une figure d'ensemble (freeze).

La **banda municipale de Santiago-de-Cuba** clôture le spectacle de cette soirée d'ouverture. Malgré l'heure avancée et le froid qui s'est emparé du hangar une partie du public est restée fidèle. Cuivres et percussions composent la banda et au son des instruments l'atmosphère se réchauffe un peu. L'occasion de présenter un répertoire des rythmes cubains aux influences multiples¹⁵, un mélange particulier de musique savante et populaire qui fait l'originalité de l'orchestre.

Parcours autodidactes

En proposant à des artistes d'investir des ateliers de préparation l'événement du carnaval met en lumière des parcours à la croisée d'une forme populaire et de mouvances stylistiques. Les récits de ces cheminements, au-delà de la diversité de leur origine et de leur orientation ont pour point commun de se rassembler au creux d'une émergence. Voici présentées quelques-unes de ces démarches.

WAL, COSTUMIÈRE

Caroca c'est ma ville natale, Caroca c'est le mot que les premiers indiens qui habitaient là-bas ont nommé les blancs, ca c'est blanc, roca c'est la maison donc caroca c'est les gens qui habitent dans les maisons des blancs, c'était le premier nom donné aux européens qui sont arrivés à Rio de Janeiro et ça s'est passé vers 1503, celui qui est né à Rio de Janeiro est Caroca, je suis Caroca et fière de ça,

Je suis une des fondatrices d'un bloc de carnivals, c'est un bloc de quartier qui a fêté là ses 15 ans, c'est un bloc où j'amenais mes enfants, quand ils étaient petits, c'était hyper familial. Je suis petite fille d'un monsieur qui était fondateur d'un des blocs les plus connus et reconnus, traditionnel du carnaval de Rio et j'ai pris l'amour du carnaval très petite parce qu'il m'amenait partout, il se déguisait, il me déguisait et en plus c'était quelqu'un vraiment de la famille.

Les écoles de samba se sont des communautés, c'est comme ici comme si on avait dans dix ans l'école de samba de Grand parc, l'école de samba de Lormont, c'est un quartier et tout le monde travaille ensemble, tout le monde travaille pour cette fête là, tout le monde travaille pour être ensemble pour le défilé qui dure une heure et c'est du vrai boulot pendant au moins huit mois, **pour construire, et raconter une histoire**, chaque école choisit son thème, normalement se sont des choses qui parlent de l'histoire brésilienne, des conquêtes, des héros, des situations, des villes.

Chaque ville a son carnaval, à la même date pour le Brésil entier, mais c'est différent, le carnaval de Rio il a ses caractéristiques, le carnaval de Récif une autre manière, Salvador aussi, chaque endroit a son rythme, son type de musique, la samba est liée vraiment à Rio, mais au Nord-Est, à Récif, ça change beaucoup.

¹⁵ Parmi les principaux styles musicaux : Conga, danse issue du carnaval, devenue une danse de salon métissée jouée par des grands orchestres. Consiste uniquement en un thème qui se répète le nombre de fois nécessaires en fonction des paroles. Criolla : Sur une ligne mélodique très fluide. En dépit de références permanentes à la vie rurale. Elle a évolué dans un contexte essentiellement urbain. Danzon : Danse de couple syncopée. Son : Forme populaire vocale et instrumentale. Sa structure présente des éléments africains et espagnols, exemple du syncrétisme cubain, depuis a connu des nombreuses variations.

Je suis venue depuis 96 exprès pour le carnaval, c'était le premier carnaval quartier musique, on avait déjà démarré un travail des ateliers résidences ici à Bordeaux, et autour de Bordeaux, Lormont, Florac, etc. en 93 avec le groupe brésilien Molecque et c'est vrai qu'ils ont fait de vrais liens avec les jeunes ici. Et c'est pour ça que je suis venue faire ici, c'est donner aux gens l'envie, **le plaisir de construire une fête** ensemble, c'est ça les ateliers du carnaval, c'est la construction, on réfléchit sur un thème, les couleurs et toutes les mères viennent aider. Je vois les petits trucs, les paillettes, **donner à quelqu'un l'envie de réaliser son rêve et se transformer** en quoique ce soit, ça c'est vraiment quelque chose qui reste aussi. C'est comme ça que sont nées les écoles de Samba, tout le monde participe et on montre comme on aime bien et on fait la fête tous ensemble, on a nos blocs, nos cortèges les uns contre les autres tout le monde fait la fête.

JACQUES FRANCESCHINI, PLASTICIEN

Je suis né dans le milieu de prolos italiens. Je n'ai pas fait les beaux-arts, j'ai eu un bac administratif j'étais totalement inadapté, j'étais comme tous les garçons par rapport à leur père en révolte, lui il avait une entreprise artisanale, donc je me suis retrouvé carreleur, ça ne marchait pas non plus. Dans un milieu de prolos immigrés, qu'est ce qu'ils font, il y a trente ans ils travaillaient, ils ne faisaient que ça, il n'y avait pas d'autres solutions, et moi j'ai toujours inconsciemment dit que je voulais être artiste sans vraiment le discerner mais à travers la quête d'être artiste. Il y a aussi **une quête de liberté**, il n'y a pas que le côté plastique des choses, il y a aussi faire les choses seul, dans un atelier, ce qui me semble être le summum de la liberté, d'être seul dans un atelier.

Il y avait une fierté des prolos à l'usine, ils savaient qu'ils le faisaient bien leur travail, le mec qui était fraiseur et moi j'en ai connu, j'ai beaucoup travaillé dans le bâtiment, il y avait une fierté du carreleur, du maçon de faire un mur droit et puis ils avaient des beaux mouvements pour faire ça. Après **une approche artisanale** des choses, j'avais une approche un peu savante après je me suis mis à faire de la céramique tout seul, et depuis une vingtaine d'années les formes dans l'espace, je vois bien que c'est ça qui me plaît.

J'ai du mal à me situer socialement, parce que je suis enseignant à la Faculté alors que je n'ai pas les diplômes pour l'être, je suis issu d'un milieu prolo alors que normalement les prolos ne forment pas des artistes plasticiens, donc je suis toujours un petit peu décalé, un petit peu déphasé. Par exemple, comme tous les prolos je me sens très mal à l'aise au CAPC (Musée d'Art Contemporain) sans trop savoir pourquoi puisque après tout, tout le monde peut y aller, ce n'est pas plus cher qu'ailleurs, qu'une place de cinéma.

Esthétiquement j'arrive à bien me situer parce ça fait vingt ans, je préfère employer le mot pratiquer, comme on pratique dans les arts martiaux, c'est-à-dire que l'on répète les choses, on se tait et on pratique. Donc je considère que mon travail est cohérent, j'essaie d'être quand même très modeste avec lui, je suis dans la lignée d'un sculpteur qui a fait une des sculptures sur la place de Beaubourg, un monsieur qui travaillait sur la cinétique, sur le mouvement, qui travaillait aussi sur l'accumulation des objets, sur le côté ludique, mon travail se situe un petit peu là plastiquement.

Je ne fais pas non plus de l'art brut, je vois bien que mes sculptures ont une construction quand même savante, théorique et même si elles font des emprunts

populaires. C'est pour ça que **je suis entre deux chaises mais peut-être que c'est ça l'art**, c'est peut être marier des concepts ou des matériaux qui sont a priori à l'opposé, j'essaie d'avoir une réflexion. Ce qui correspond à de la sculpture, ce n'est pas que je sois fait pour ça, c'est ça qui me plaît et je le vois spontanément, je peux passer à n'importe quel endroit, voir deux bouts de bois rangés volontairement ou involontairement d'une telle façon, et je peux dire tout de suite, ça se serait propice pour faire le départ d'une sculpture ou c'est nul et ça ne mènera à rien.

Je m'occupe d'une association qui s'appelle *Périscope* qui est nouvelle, on a pris un local, on s'occupe de jeunes enfants, on a décidé de faire venir des artistes, j'ai eu un petit peu d'argent de l'université pour organiser des expos, des colloques, des conférences et je vois que c'est beaucoup de travail. On a décidé de faire venir peut être un Anglais qui travaille sur la nature, ce qu'on appelle du land-art mais il le fait tellement poétiquement, c'est très très beau d'animer ce petit lieu.

HAMID, C^{IE} RÉVOLUTION

Ca a commencé très fort par la danse dans **les années 84 sur les terrasses**, dans les rues de Bordeaux. Il y avait les anciens qui mélangeaient break, danse debout, smurf. Par la suite c'est parti au niveau du chant, il y en a d'autres qui sont partis au niveau du graff, très peu aux platines, beaucoup de personnes se sont mises à chanter. Dans les années 90 il y en avait qui étaient déjà prêts, il avait Tribal Jam qui faisait de la new jack et ça a vraiment contribué à ce qu'il y ait un mouvement en ce qui concerne le chant, il y avait beaucoup de plateaux, *Musiques de Nuit* a contribué beaucoup à faire tourner les groupes sur scène, on est souvent passé sur la même scène, à Barbey il y avait IAM qui sont venus faire des ateliers, NTM, c'était très chant et puis maintenant tout le monde revient aux sources, commence à travailler au niveau du graff, il y a des gars qui touchent aux platines, il y a des gars qui dansent, bien qu'il y ait toujours une petite guerre entre les rappers, entre les gens d'ici qui prennent le micro.

Ce qu'on a pris conscience en allant voir dans d'autres pays c'est que les gens se spécialisent dans une technique, ils mettent toutes leurs forces rien que dans la danse debout ou rien que dans la danse au sol, mais nous notre force de *Révolution*, on a touché à toutes les danses et à travers tout ce mixage même si on n'a pas fait mûrir à fond une technique, toutes les autres nous amenait à pouvoir **attaquer le sol et fort en debout**, à être fort en chorégraphie, à être fort en solo, c'est indispensable pour pouvoir arriver à un niveau supérieur sans se cantonner dans un style et c'est ce qu'on essaie de leur apprendre à travers cette parade qui touche à tout, le boogaloo, le break, s'il y en a qui ont envie de faire une formation classique, jazz ou contemporaine, on les pousse, qu'ils aillent puiser ailleurs tout en sachant que ce qu'ils ont commencé à la base c'est le mouvement hip-hop.

Il y a la old school, il y a la new school, la middle school... Il y aura encore d'autres générations qui vont arriver et amener leur piment à tout cela. Dans la danse hip-hop on retrouve toutes les influences, capoeira¹⁶, arts martiaux, claquettes, etc. La danse de rue ça a trente ans, le monde classique ça a trois cents ans, la capoeira ça a trois cents ans, la danse contemporaine a peut être cinquante ans. **Il y a un langage qui**

¹⁶ La capoeira, c'est un autre type de rythme, c'est beaucoup plus traditionnel, plus ancien, c'était la manière des esclaves de résister aux portugais qui empêchaient que les Africains maintiennent leur culture. C'est une sorte de culte religieux aux dieux africains déguisé en danse et en lutte parce qu'il fallait mélanger le tout et se défendre. Il y a beaucoup de Capoeiristes, qui sont des fans de la samba. (*Wal – Costumière*)

est très intéressant, où l'on peut puiser. On va vers les autres et on veut aussi que les autres viennent vers nous. On laisse la possibilité à des danseurs contemporains de puiser chez nous pour qu'ils puissent faire évoluer leur travail. La danse est en train de stagner, il faut qu'on la relève par le biais de la culture hip-hop qui va nourrir la danse contemporaine, la danse classique, ou africaine ou d'autres techniques.

L'important c'est que **tout le monde sache d'où il vient et où il va.** Nous quand on a fait notre formation classique on ne se disait pas on va devenir des danseurs classiques, on se disait, on va prendre les meilleures choses, les meilleurs moments, les mouvements les exploiter différemment et les emmener dans une gestuelle hip-hop et c'est ce qu'on essaie de leur transmettre que c'est pour arriver maintenant dans le **style français.** Il y a en ce moment saturation, les gens ne vont plus voir les spectacles parce que se sont toujours les mêmes choses, c'est lourd ça ne parle pas ou les gens se sont trop pris la tête ils ne comprennent plus rien, ça avait perdu de sa force et de sa puissance et nous **on est arrivé avec une énergie,** on est en train constamment de tout retourner.

Le rap, pour moi et pour d'autres ça nous fait cogiter, au niveau de la danse on s'en sert, on essaie de **construire notre pièce comme un album** avec une intro, un départ, toute une mise en scène pour pouvoir arriver après à une dramaturgie ou quelque chose de fort, pour arriver à une outro et une finition pour faire passer un message.

JACQUES PASQUIER, ASSOCIATION LES GAMINS DE LA RUE

Je ne savais pas comment je pouvais exercer mon métier en accord avec les idées que j'ai, avec ma vision du monde, en faisant un travail qui soit dans la société, d'éducation populaire.

Les *Gamins de la rue*, c'est un regroupement d'opérateurs qui ont une même politique qui ont voulu que leur action locale, d'une part serve, essaime, mais aussi qu'elle se nourrisse et qu'elle nourrisse d'autres actions et des échanges internationaux et qu'en même temps ce soit maîtrisé dans son contenu politique, esthétique ; comme partout tu vois fleurir des ateliers résidences, des repas de quartier, des arbres à palabres, de maintenir une certaine cohérence de l'action menée.

Ca sert aussi à une certaine philosophie de l'action et surtout pas de dériver dans une tendance actuelle, de dire on a mis au point un dispositif, on va le vendre, il faut vraiment garder le terme essaimer, amener effectivement trouver d'autres opérateurs avec qui on va pouvoir travailler, avec qui on va pouvoir ouvrir d'autres espaces, pas vouloir multiplier pour faire uniquement des économies d'échelles mais pour structurer ensemble des politiques. On ne met pas l'économie au centre, ce qu'**on met au centre c'est le projet,** c'est se regrouper et dire on va mener une action sur Cuba ou avec le Brésil ou avec l'Afrique du Sud ou avec le Sénégal, cette action en la menant à plusieurs on va regrouper les moyens de production, monter des actions plus fortes, on va monter des projets artistiques plus forts qui vont mettre en jeu plus d'émergences, faire **des échanges d'émergences autour de projets artistiques forts, avec des échanges.**

C'est vrai que ça a été avec *Musiques de Nuit*, le partenaire pour moi le plus constant et avec lequel on a pu vraiment mettre au point des dispositifs sur la

continuité et notamment sur le lien entre le culturel, les travailleurs sociaux, même son intervention citoyenne tout en exerçant son métier.

Les premiers ateliers de 1992 avaient pour intervenant le groupe brésilien Molecque. Je voulais partir de la culture brésilienne des gamins de Favela, des gamins de rue, du peuple qui venait et qui demandait une solidarité contre l'extermination des gamins de rue et je pensais que la meilleure manière de le faire c'était de mettre les gens en contact. Mon discours c'était de dire : quand tu as touché un problème, tu connais le problème, tu vas jouer au foot avec, tu vas faire des instruments avec et l'idée c'était de reproduire les activités qu'ils avaient à la Favela, donc c'était construction d'instruments avec matière en récupération. **En venant demander de la solidarité, on avait amené autre chose, on avait ouvert des espaces** qui avaient permis qu'il se passe des choses ici aussi.

Quelque part ce qui me faisait plaisir c'est de dire on a fait une campagne mais ça n'a pas été une campagne caritative, ça été une vraie campagne où on a été reçu, il y a eu des échanges égaux, les gamins de la rue ils ont été égaux avec les gens qu'ils ont rencontrés, ils ne sont pas venus pleurnicher et quand ils se quittaient, il y avait des larmes mais ce n'était pas des pleurnicheries c'était parce qu'il y avait eu des choses fortes qui s'étaient passées et ça on ne pouvait pas l'arrêter.

C'est une volonté affirmée et politique, de dire, une manifestation, un festival ça se construit avec les gens, avec la pratique des gens et donc pour le faire avec les gens il faut créer des dispositifs qui vont ouvrir des espaces de façon à ce que les gens puissent prendre en mains les choses.

NABISCO, PLASTICIEN

Je suis de la Guinée Conakry située en Afrique occidentale limitrophe du Sénégal, Mali, Côte d'Ivoire, Serra Léon. Mon nom d'artiste Nabisco veut dire Nabi suma de corea un mot que j'avais écrit il y a très longtemps. Je suis un plasticien de formation, j'ai été aux beaux-arts dans les années 65 et jusqu'en 1970 j'ai fait ma formation professionnelle, ma formation de base c'était d'être graphiste, mais le cours de la vie en a joué autrement puisque j'ai vécu dans un pays au régime révolutionnaire¹⁷ où l'art n'avait pas son épanouissement ni son développement. On finissait d'étudier les beaux-arts, on te remet la craie, va enseigner les mathématiques ou la physique donc une rupture avec ce que tu as fait, sauf peut être c'est spécifique dans mon cas, moi j'ai fait le têtù, j'ai dit non je ne fais que ce que j'ai appris, **je me nourrissais l'esprit de ça rien que ça**, parce que j'avais une conviction intime de la chose. Après cinq années d'activité au gouvernement, je me suis rendu en Serra Léon durant neuf ans où j'ai servi dans une grande compagnie de publicité et là j'ai acquis pas mal d'expérience pratique.

A mon retour au pays en 1984, c'était toujours la même carence d'artistes noirs sur le territoire, pas d'expositions, et donc ayant capté quelques lumières à l'extérieur, je me suis enfermé dans une chambre durant presque douze à quatorze ans, je faisais des œuvres et j'emmagasinais et ce n'ai pas sans dire qu'à ce moment j'étais dans une pénurie criarde de matériel sauf que j'ai eu l'idée lumineuse dès le départ. Un artiste qui dit je ne travaille pas parce que je n'ai pas de matériel, c'est qu'il n'a pas

¹⁷ L'État devenu indépendant le 2 octobre 1958, s'est lancé d'abord dans une « révolution » qui se voulait exemplaire par la transformation radicale tant des structures économiques et sociales que des comportements et

d'inspiration, et j'ai commencé à prendre **les éléments de l'environnement, du café noir, des extraits d'écorce, du jus de cola, pour pouvoir m'exprimer sur la surface** plane qui était à ma portée, c'est-à-dire le papier et ce papier aussi je le ramassais dans la rue que ce soit un sac de ciment vide, que ce soit le papier à cigarette, le papier aluminium, donc cela est rentré dans ma tradition le collage et ainsi j'ai continué à faire du collage tant bien que mal non pas par coquetterie intellectuelle comme ceux des pays civilisés peuvent se faire des choix luxueux, chez moi **le collage c'était une nécessité** parce que je n'avais pas de matériel.

C'est ainsi que j'ai en Guinée au moins un héritage de 12 à 14 ans, de 1984 à 1996. Une professeur d'art plastique de l'IUFM de Poitiers est passée en Guinée pour animer un atelier d'art plastique, elle a découvert tout ce que j'avais entassé depuis des années, ça l'a émerveillée. On a composé avec l'alliance franco-guinéenne et le ministère de la culture, un projet de **résidence d'artistes** en France afin qu'officiellement je vienne m'inspirer de ce qui se passe dans les pays civilisés et que je capte le maximum dans mon art pour qu'à mon retour je puisse intervenir dans les établissements. C'est ainsi qu'en octobre 1997 je me suis retrouvé à Poitiers et puisqu'un artiste résident doit forcément intervenir dans des établissements scolaires, chaque projet monté a été abouti à terme, et à la suite toutes les productions ont été regroupées pour être l'objet d'une exposition. Le bilan était positif, la DRAC de Poitiers a reconduit ma résidence pour une deuxième année et c'est ainsi que je me retrouve encore sur le sol français.

A. CASTILLO PENALVER, BANDA MUNICIPAL DE SANTIAGO DE CUBA¹⁸

J'ai commencé la musique comme ça depuis de nombreuses années même si pour moi ça ne m'a pas paru extrêmement long et depuis je joue de la clarinette et du saxophone. Depuis vingt-cinq ans, je suis directeur d'orchestre musical de banda et surtout la banda de Santiago de Cuba. Depuis trente ans **les musiciens cubains sont tous des musiciens d'école**, il n'y a pas de musiciens qui viennent de la rue comme il y avait avant et qui pouvaient se former dans la famille. Celui qui n'a pas fini l'école reste à l'école pour faire ses études de musique.

Pour moi, ce n'est pourtant pas un enseignement académique. A l'école on leur apprend toutes les musiques, l'élève qui sort de l'école va rencontrer des gens et il va faire son parcours avec untel ou untel, apprendre d'autres musiques mais il saura déjà jouer, il aura les bases. Tout le monde entend la musique, tout le monde écoute, mais tout le monde ne peut pas la jouer. A l'université de médecine par exemple sur cent personnes il y en a quatre-vingt-dix qui deviendront médecin, à l'université de musique sur cent personnes il y en a cinq qui deviendront musicien et au niveau de l'art sur toute la planète ça fonctionne comme ça. Les études de musique coûtent cher à l'État puisqu'on prend l'exemple d'un professeur de philosophie ou de maths il va avoir cent élèves alors qu'un professeur de musique n'aura qu'un élève. L'enseignement est gratuit.

A Cuba, les bandas jouent tous types de musique que ce soit symphonique, classique, musique populaire, musique cubaine mais pour nous surtout c'est la musique populaire qui nous a attirés et en jouant cette musique populaire je me suis

mentalités, sous la conduite de son « responsable suprême », Ahmed Sékou Touré, qui domina la vie politique de 1945 à 1984.

¹⁸ Traduit de l'espagnol avec l'aimable concours de Raphaël.

rendu compte qu'à Santiago ça plaisait aux gens, et donc j'ai commencé à me poser la question de faire **un répertoire axé sur cette musique populaire. Cuba a énormément de rythmes** qu'ils peuvent adapter sur plein de morceaux **c'est un enrichissement permanent** au niveau des bases et des morceaux. Les différents instruments que nous jouons : Trompettes, percussion, trompette première et deuxième trompette, clarinette, première et deuxième clarinette, saxo alto, tenor et ensuite trombone, tuba, bombarde, flûte, c'est la composition de la banda.

A Cuba il y a deux types de formation, les orchestres symphoniques au nombre de cinq et énormément de Bandas. Les orchestres symphoniques jouent pour très peu de personnes, pareil que chez vous, et les bandas jouent pour énormément de personnes. Moi au début, dans la banda, je jouais des morceaux assez classiques, je me suis aperçu qu'il y avait une toute petite partie du public qui appréciait vraiment cette musique donc je suis venu à faire des morceaux populaires et je me suis aperçu que les gens appréciaient d'avantage donc ensuite j'ai organisé mon répertoire de façon à mettre un morceau classique, deux morceaux populaires pour que tout le monde s'y retrouve.

Dans cette musique populaire il y a deux types de musique, il y a la musique cubaine de concert et la musique cubaine de danse et là c'est extrêmement important. La différence entre **la musique qui peut être dansée et la musique classique**, c'est que la musique qui se danse au niveau des bases va être répétitive, toujours le même tempo et toujours la répétition donc la personne saura toujours dans la musique. Pour la musique classique, bien que la musique classique soit extrêmement rythmée aussi, se sont des morceaux qui se mettent les uns après les autres et donc la personne ne peut pas se retrouver, elle va danser sur une partie qui va s'enchaîner sur un autre plan, ce n'est pas une musique dansante.

Je prends l'exemple de la « maya cubana » un morceau que nous jouons parmi les cinq avec les élèves qui est un morceau bien plus classique et je le compare à d'autres morceaux comme « tcha tcha » « canta la mera » qui sont des morceaux de danse et à travers le répertoire que nous avons choisi pour les travaux avec tous les élèves, il y a une moitié danse et une moitié classique.

L'année dernière nous sommes venus faire des dates en France et nous avons réalisé à peu près le même travail que ce que nous avons fait sur Bordeaux durant le carnaval à travers des cours avec des élèves près de Perpignan. Nous avons également enregistré un CD qui est sorti sur *Musique du monde* et se sont les raisons pour lesquelles nous venons à Bordeaux jouer.

BLADE, GRAFFITI-ARTIST

Je suis né à Lille, je suis arrivé très tôt à Paris. J'ai grandi en région parisienne. J'ai commencé à peindre là-bas les rames de métro, les murs, ça été mon moyen d'expression de mon adolescence, je ne dansais pas, je ne chantais pas, c'était pour moi ma façon de m'exprimer puis de me donner un signe d'identité. C'était entre **85/88, c'était en pleine explosion du graffiti** à Paris.

J'ai 26 ans et je suis un peu entre deux générations de graffeurs. J'ai commencé à peindre avec les premiers, j'ai toujours fréquenté à l'école ou ailleurs les plus grands du quartier ou les plus grands à l'école et ça, ça m'a beaucoup aidé que ce soit personnellement, ou professionnellement ou artistiquement, ça m'a aidé à évoluer très très rapidement.

A Paris, il y avait John qui venait d'arriver et qui avait lancé le **wilde-style**, on ne connaissait pas, on était resté sur le **lettrage bloc**. Il y a eu la venue de Sharp, on a commencé à s'intéresser de plus en plus, à essayer d'avoir des photos d'outre-Atlantique et voir un peu comment ça évoluait, le **3 D** qui arrivait de plus en plus. Au départ sur les métros à New York dans la fin des années 70 ils avaient déjà leur 3D, ils avaient déjà un train d'avance sur nous. Mode 2 pareillement a lancé le travail sur les **personnages**. Ce qu'il fait est tellement différent de ce que font les autres au niveau des couleurs, des personnages qu'il a donné une certaine ouverture. Il a beaucoup lancé tout le phénomène pictural du graff à savoir que ses fresques sont des **scènes**, un peu comme un tableau, composition de personnage, premier plan, deuxième plan, et au départ quand on peignait des personnages c'était des à-plats, on mettait un personnage avec un lettrage ou deux personnages, mais il n'y a jamais eu du travail purement de scène et de figuration sans lettrage, juste des personnages comme ça de la vie quotidienne, et à partir de là, beaucoup d'autres, en Belgique Pie Gonzalès ou même Popeye de temps en temps faisaient des scènes.

Même au niveau du **tag**, le tag moi je me rappelle à l'époque, même aujourd'hui, on faisait carrément des **pages d'écriture pour avoir un style**, pour avoir quelque chose de calligraphier, comme un **logo** tout simplement, comme une marque de reconnaissance avec ou sans couleur, mais pour avoir une écriture que tout le monde reconnaisse, à chaque fois la même. A Paris ils écrivaient des lettres assez droites, très peu de personnes faisaient attention à un certain style et ça se perd de plus en plus et c'est pour ça que les gens quand ils voient des tags ils sont choqués, ils sont un peu agressés visuellement alors que si on prenait le temps de faire des choses un peu plus convenables, un peu plus travaillées, ça agressait beaucoup moins les gens, on avancerait beaucoup plus là-dessus, ça, ça été perdu, on ne l'a pas repris en France cette **histoire de choses calligraphiées c'était tout un art**, c'était toute une manière pour que chacun arrive à trouver son style.

En 90 et 91, j'ai vécu un an aux États-Unis je n'y suis pas allé pour peindre, mais ça m'a aidé à avoir une vision du graff là-bas et j'ai vu en fait que nous à Paris, on faisait fausse route avec les histoires de gang, on peut avoir un groupe sans faire la guerre, mais pour pouvoir faire des choses ensemble, des expos collectives. On a voulu copier au départ l'idée des États-Unis alors qu'il n'y a pas le même problème, ce ne sont pas les mêmes conditions de vie et moi je peignais avec les personnes avec qui je m'entendais bien que ce soit untel ou untel, au nord, au sud, l'est à l'ouest peu m'importait c'était qu'il y avait un **feeling, quelque chose qui passait, à partir de là on pouvait peindre ensemble**.

J'ai fait une école d'art et industrie qui était celle de Tourcoing pour avoir un diplôme d'équivalence de concepteur, dessinateur, graphiste qui m'a permis, notamment avec le graff, comme j'avais peint la façade d'une agence à Paris, de pouvoir faire la campagne publicitaire autour de la polo Volkswagen. Ça été mon premier gros contrat. Ensuite tout ce que j'ai fait, je me suis attaché à tout rallier par rapport au graff, notamment de la formation pour des jeunes de centres ou dans des ateliers d'art, créations d'affiches, de programmes festifs, de carnivals ou de festivals d'art de la rue, toujours tout autour du graff.

J'ai fait pas mal de trucs solo aussi, et de 95 à 97 j'ai travaillé dans un centre social à Lille et j'ai fait deux ans à l'académie européenne d'arts plastiques de Lille donc là ça m'a permis de travailler sur les techniques traditionnelles de la peinture, que ce soit le trompe l'œil ou la reproduction de tableaux ou d'autres choses, et ça m'a

élargi au niveau de mon travail, sur toile ça m'a ouvert encore plus d'horizons et j'ai pu rencontrer encore plus d'artistes différents.

J'ai travaillé autant sur les natures mortes que sur les modèles vivants, parce que c'est les perspectives, on retrouve des éléments de base tout simplement. J'ai été autodidacte tout ce qui a été autour du graffiti je l'ai appris sur le terrain, **il n'y a pas d'école pour le graff**, on l'apprend sur le tas, ensuite revenir sur des bases, on se dit je sais dessiner ça mais j'ai pris tel chemin pour réaliser ça alors qu'on me donne une autre technique pour y parvenir. C'est un peu comme un véhicule, tu vas de tel endroit à tel endroit à vélo et on te dit voilà, tu peux utiliser la voiture, on prend le même chemin mais c'est une autre manière de réaliser.

COMÉDIENS C^{IE} CÔTÉ JARDIN

Casset : Quand j'ai découvert le théâtre je venais du nord du Sénégal et j'intégrais un autre milieu qui n'était pas le mien, d'abord je ne communiquais pas avec les gens avec la même langue, ils parlaient le Ouolof¹⁹, moi je parlais le Peul²⁰ on communiquait un petit peu par la pensée, mais quand j'ai pratiqué le théâtre, j'étais en colonie de vacances, ça m'a permis de me libérer et de rencontrer beaucoup de gens, et de faire des efforts dans cette langue pour pouvoir communiquer. Le théâtre, je l'ai découvert dans la collectivité éducative à l'âge de 10 ans et depuis lors je l'ai pratiqué à l'école, au lycée, dans les quartiers populaires pendant les vacances, ce qu'on appelle le mouvement associatif. Je suis encadreur de collectivité éducative diplômé en 1991. La collectivité éducative, se sont des moniteurs, encadreurs au Sénégal qui travaillent principalement pendant les vacances. J'ai continué à faire du théâtre, j'ai rencontré mes collègues on a voulu créer quelque chose pour les enfants qui n'existait pas en Afrique, à part peut-être le théâtre de marionnettes mais ce n'est pas répandu partout. **On s'était donné le défi de vivre du théâtre pour enfants** ce qui en Afrique n'était pas évident. C'est un pari qu'on essaie de gagner. Le théâtre m'a apporté beaucoup de choses de fabuleux et ça m'a permis de briser certaines barrières, de rencontrer plein de gens, de **s'ouvrir à autre chose et de comprendre certains éléments de la nature**, comment vivent les gens.

Morhtar : Je suis arrivé très tard dans le théâtre. Je l'ai rencontré à l'école primaire, parce qu'il y avait beaucoup de clubs dans les écoles et après il y a eu toute une rupture. Je l'ai retrouvé par la musique en connaissant des gens qui pouvaient monter des choses qui étaient issues de la musique et qui côtoyaient un peu le théâtre, je suis arrivé au théâtre avec *Côté Jardin* depuis quatre ans. C'était au départ une troupe de théâtre qui s'est constituée en association nous travaillons ensemble, théâtre pour enfants tout public, familial, le travail est essentiellement axé sur les jeux du clown.

Patricia : je suis comédienne depuis trois ans dans la troupe. Au Sénégal il n'y a pas de troupe de théâtre qui monte des spectacles pour les enfants. Déjà Marianne et moi on faisait partie d'une troupe dans le cadre d'une formation, c'était le perfectionnement du jeu de l'acteur et à partir de cette formation on a décidé après de faire que du théâtre pour enfants. Après notre formation on a monté d'abord une farce, une pièce de Molière, on a fait une adaptation des Fourberies de Scapin et après on a monté un conte japonais, une adaptation encore et après ça on a suivi un

¹⁹ Les Ouolof représentent 43% de la population et sont principalement dans le bas Sénégal.

²⁰ Les Peul, sont une population nomade partiellement sédentarisée, dans la zone du Ferbo

stage de clown. On a décidé de monter des spectacles de clowns, on a chacun un personnage de clown qu'on continue de travailler.

Marianne : On a commencé ensemble, au début des ateliers avec des professeurs, il y avait des professeurs du conservatoire qui donnaient des cours, on a suivi des cours et après on a monté un spectacle avec des élèves ensuite on a monté *Côté Jardin* tous les quatre avec notre metteur en scène. On a un peu fait des parades dans la rue au festival de jazz de St-Louis et on voit que **la population est ouverte aussi à ce genre de spectacle, ils n'attendent que ça** parce que tu t'installes dans un coin de rue, tu commences à faire un peu de bruit, cinq minutes plus tard, il y a du monde autour de toi, il y a plein de gens qui sont là curieux mais ce n'est pas encore très connu au Sénégal.

ARTS POPULAIRES

Les parcours originaux et singuliers sont le propre de la démarche artistique. Les artistes intervenant dans les ateliers du carnaval ne dérogent pas à la règle bien qu'ici soit renforcée la spécificité d'un échange et d'un regard croisé entre artistes du sud et du nord.

Plus rare est la richesse d'un cheminement mêlant un apprentissage autodidacte marque des origines populaires et une recherche plurielle d'expérimentation propre à l'art contemporain. Sans renier son appartenance, s'affirme la liberté de puiser des références ailleurs. Cela commence par les matériaux, ceux proches de l'environnement et se poursuit par les outils pour travailler cette matière.

Mais le plus étonnant est la capacité de jouer sur plusieurs référentiels esthétiques, celui de la rue, celui du travail et celui de l'art. On peut graffer sur les murs, travailler en atelier et exposer dans une galerie, faire des performances de danse sur les esplanades et créer un spectacle sur une scène contemporaine, travailler sur des matériaux de récupération ou sur l'environnement proche et exposer ce travail dans un lieu consacré, etc. Si l'art a toujours joué sur une liberté et mobilité spatiale et symbolique, il ne crée pas obligatoirement pour chaque espace de nouveaux référentiels offrant un rapport au public et un rapport esthétique renouvelés. Statistique à l'appui, nous savons effectivement que le public des musées ou des scènes contemporaines change guère. D'autre part, il serait assez rare sans la volonté de quelques opérateurs culturels qu'un public du centre ville aille par curiosité s'enthousiasmer de la vivacité culturelle des quartiers...

Enfin ce qui est décrit dans le croisement de ces parcours artistiques est aussi un rapport différent au travail dépassant la séparation classique entre artiste et artisan pour dessiner les contours d'un rapport autre. Un travail libéré qui pourrait inspirer d'autres modèles en dehors de la sphère artistique.

Art populaire, art de la rue, peu importe le qualificatif qui pourrait désigner ces démarches artistiques. Peut-être serait-il d'ailleurs dangereux ou appauvrissant de chercher à regrouper absolument ces parcours en une mouvance dûment estampillée. Ce qui est important de retenir ici, c'est la création d'un nouveau type de relation entre trois dimensions : la rue ou espace public, le studio ou espace de travail, la scène ou espace de représentation. De même la relation concernant le champ artistique entre l'œuvre, l'artiste et le public. Ces relations triangulaires constituent autant de référentiels et de bases de travail pour les opérateurs concernés.

CONTINUUM DE L'ATELIER-RÉSIDENCE

Le continuum évoqué est celui qui pourrait s'instaurer entre le cadre de la rue, cadre primaire ou s'exercent les processus sociaux fondamentaux et le cadre secondaire de l'atelier-résidence, lieu d'une rencontre privilégiée avec des artistes.

Cette proposition permet d'inverser l'image habituelle de l'artiste censé apporter de la culture à ces populations « enfermées » dans des logiques d'appartenance territoriale ou communautaire ou pire encore dans l'anomie et la violence des cités où seul l'art véritable, l'art validé par l'institution, serait porteur d'une vision universaliste capable de casser les logiques identitaires.

Continuum veut dire qu'il n'y ait pas de différence de matière, de procédé, d'espace entre cadre primaire et secondaire. Il s'agirait d'une appropriation de la culture par la continuité d'un travail sur les formes populaires. Seul le cadrage change, le cadre second de l'atelier-résidence permettant de mettre en lumière le développement d'une forme populaire, la faire « émerger ».

« Un lieu de reconnaissance, c'est peut-être tout simplement **les couleurs, les matériaux de la rue**, d'utiliser ce que l'on trouve, c'est peut être aussi pour ça que les Africains se reconnaissent dans mon travail, eux aussi ils ont très peu de matériaux nobles, ils font avec des boîtes de conserve, ce que je fais moi aussi, on se retrouve là-dessus, sur la couleur aussi, sur le côté ludique des choses. »
(*Jacques Franceschini, plasticien*)

« Une expression populaire quelle que soit la forme artistique, elle est issue du peuple, elle est destinée au peuple donc l'aspect populaire de l'art du Sud trouvera facilement crédit auprès de ceux à qui l'on présente l'art comme quelque chose qui n'est pas pour eux. C'est même terrible pour la survie de l'art en général s'il est devenu maintenant inaccessible pour le peuple qui l'exprime et qui le consomme, s'il devient un objet de luxe pour lui s'il n'a aucune voie pour exprimer ce qu'il a en lui de plus profond, le peuple de quoi il vivra, quelles seront ses références, quelles seront ses armes pour marcher dans ce monde là. C'est dangereux pour l'humanité si un jour il n'arrive plus à **avoir accès au rêve, au plaisir, à la poésie, à la beauté, au sacré.** » (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

En tant que participant à un atelier, le fait de rencontrer un artiste, de développer son propre travail jusqu'au bout, le voir ensuite exposé, nous pouvons certes le comprendre comme une expérience très forte, mais qui ne se distingue pas en cela d'autres initiatives d'animation ou de sensibilisation autour d'une activité artistique.

Le principe d'atelier-résidence en quartier populaire va plus loin, il propose de réintroduire cette participation dans une totalité qui fait sens où l'exigence artistique est aussi un engagement social à travers une histoire de rencontre entre des individus et des cheminements.

« Je pourrais traduire ça par une participation totale à la chose, réaliser et participer en tant qu'acteur du carnaval c'est quelque chose déjà, non seulement tu as fourni un produit, mais tu accompagnes ce produit dans la mouvance du carnaval donc **c'est une participation totale.** » (*Nabisco, plasticien*)

Reprendre la rue

Des artistes exprime le besoin de « reprendre la rue », non parce que cela correspondrait à une commande ou une fonction de « créer du lien social », mais parce que c'est le moyen de capter une vie en mouvement, de rendre ce que l'on a reçu, de retrouver ici le sens d'une démarche, de puiser dans l'énergie du geste la force de travailler sur la matière et générer de nouveaux styles.

« Ça été quelque chose de merveilleux pour moi, de magnifique, ce qui m'a poussé à continuer dans le domaine théâtral. C'est quelque chose que je dois à la société, la société m'a aidé par le biais du théâtre, ça m'a aidé à communiquer avec d'autres gens et je me dis que **je dois quelque chose à la société**, aider les jeunes qui ont les mêmes problèmes que moi ou d'autres problèmes à s'intégrer par le biais du théâtre. » (*Casset, Cie Côté Jardin*)

« Il y a déjà deux trois ans on s'est rendu compte que de faire de la scène, être dans une salle de répétition ça nous rendait fainéant. On commençait à ne plus avoir ce côté rage, ne plus avoir envie de se jeter, de bosser, bosser, on commençait à être vraiment relaxe. **On a voulu reprendre la rue parce que c'est de là que l'on vient et c'est de là qu'il y a des énergies positives** et qui nous poussent à nous surpasser parce qu'il y a des passants, des gens qui passent et qui nous mettent la pression et ça on l'a relancé et il y a des jeunes qui sont venus nous voir et qui ne comprenaient pas au début qu'est ce qu'on faisait, qu'est ce qu'ils font, ils retournent à la rue, ils repartent sur les terrasses, les dalles des rue et puis ces jeunes là nous ont regardés, ils nous ont regardés mais en sous-marin de leur côté, ils travaillaient. Et un jour ils sont venus, ils arrivaient à faire des figures de danse, des coupoles, des passe-passe, et se sont les mêmes jeunes que l'on voit maintenant qui se sont entraînés qui ont bien évolué très rapidement, une année, deux années. Voilà, à travers notre histoire et notre parcours ils ont essayé de faire un petit peu pareil et on arrive là dans la parade avec des jeunes qui se débrouillent bien et d'autres qui découvrent. On essaie vraiment de transmettre, que les plus âgés puissent transmettre aux plus jeunes. » (*Hamid - Cie Révolution*)

D'un coté la volonté de réaffirmer une appartenance populaire, de l'autre de construire un parcours artistique, au milieu se constitue un espace particulier occupé par l'atelier-résidence où l'artistique ou la compagnie développe une œuvre tout en exerçant une influence sur l'environnement, en particulier par l'intermédiaire d'ateliers.

« Dans l'histoire du graff, le graff est assez éphémère, certaines personnes vont peut être peindre un an, deux ans, trois ans, on va voir que leur nom partout et d'une année à une autre, ils vont s'éteindre, on ne les verra plus. D'autres ont pris le choix comme moi d'en faire leur métier. J'ai appris très vite, que s'il fallait que j'en vive et avancer personnellement et professionnellement, il fallait que j'allie en même temps le côté atelier pour montrer aux jeunes d'aujourd'hui qu'il y aussi un travail qui est fait avant d'en arriver là et que si tu as d'autres envies il faut essayer d'aller voir ailleurs ce qui se passe. D'autres moments où la production m'appelle à tel endroit pour venir peindre en tant qu'artiste où j'intègre un mouvement ou un événement. Enfin il y a des expos individuelles ou collectives, c'est encore une autre démarche. Il faut avoir un cahier des charges pour animer les ateliers, un cahier des charges pour les démonstrations ou les actions en direct où il faut réaliser une fresque et un cahier des charges pour tout ce qui est expos collectives ou individuelles. **Je me dois de travailler sur différents plans si j'ai envie d'être complet dans mon message, dans ma démarche.** Je veux toucher tout le monde,

j'ai envie de dire aux personnes, aux **jeunes** qu'il valait mieux peut-être passer par là, que là il y a un travail qui est fait. D'un autre côté dire aux **institutions** que je sais faire autre chose que de peindre un panneau, que je fais du travail, que je suis un artiste à part entière et que j'expose et que j'ai un certain talent, et enfin, au niveau du **monde du graffiti**, que je suis aussi graffeur et que j'ai aussi mes références et que j'ai peint avec untel et que je vais peindre avec un autre et que je vais participer à un tel événement. Moi, personnellement, pour me satisfaire j'ai besoin de ces trois éléments, sinon je pense que je risque d'avoir un vide quelque part. » (*Blade, graffiti-artist*)

Projet esthétique et sensibilisation

Se dessinent ainsi trois espaces ou mouvements : celui propre à une forme populaire, celui de l'atelier de transmission et celui de l'exposition sur la scène artistique. L'atelier-résidence se place au centre. Ni rue, ni lieu consacré, c'est un entre deux entre l'espace public des mouvements culturels et l'espace institué du monde de l'art.

L'idée de continuum s'inscrit dans cette manière d'aborder les espaces autrement que par une opposition stérile entre ce qui serait le caractère populaire de toucher le plus grand nombre et le caractère élitiste de poser une excellence artistique. Nous préférons également parler de tension plutôt que d'opposition entre le formalisme des codes culturels et sociaux confirmant une appartenance et l'expérimentation de la démarche artistique qui cherchera à dépasser toute référence formelle.

Le besoin premier (cadre primaire) de rassurance et de structuration, rôle de la forme culturelle en tant que forme populaire, peut coexister avec le rôle de l'artiste qui est de pousser, d'aller plus loin, de prendre des risques, de dire « c'est possible ».

« Il faut les deux, **privilégier le côté rencontre, échange social, dynamique politico-culturelle, et d'un autre côté, avoir un projet esthétique** fort mais je pense qu'il ne faut pas non plus ne proposer que les projets esthétiques forts sans avoir la sensibilisation. Au départ il y avait le principe de base qui était, en travaillant sur les formes esthétiques et en faisant des ateliers ça dépassait le pur enseignement d'une technique musicale ou artistique en amenant beaucoup d'autres choses, de liens, d'échanges, de discussions, d'espaces, de rencontres. Dans un mouvement réciproque ces choses renforçaient les pratiques artistiques puisque souvent les discussions étaient des thématiques sur le travail des formes artistiques et permettaient de creuser différemment les techniques. L'exigence augmente, il y a des vraies volontés qui s'affirment de vouloir avoir des pratiques amateur avec des exigences élevées en tant que rendu esthétique mais aussi en tant que savoir-faire, en tant qu'apprentissage, en tant que discipline à tous niveaux. Face à ces niveaux d'exigence il faut donc des réponses différentes. » (*Jacques Pasquier, Les Gamins de la Rue*)

La question n'est donc pas de privilégier un projet esthétique fort au désavantage d'une transmission en atelier ou inversement, soutenir l'intervention en atelier dans les quartiers au détriment d'une unité artistique de l'événement. La division ou la séparation semble moins venir de la forme populaire ou de l'artiste engagé que dans la façon dont est conçue la mise en place d'une intervention artistique dans les quartiers populaires, c'est-à-dire l'égide idéologique soit sociale, soit culturelle sous laquelle est placée cette rencontre.

« **Les gens peuvent s'unir à travers des formes artistiques, de même un peuple est uni dans une liesse** comme le carnaval où tout le monde est au même niveau mais ce n'est pas le cas si l'art est étatique, quand il devient quelque chose qui est destiné à certains individus, à une certaine tranche de la population et pas à d'autres. Cela crée un mouvement à deux vitesses. C'est cet aspect populaire de l'art là qui doit revenir, c'est comme ça que l'on pourrait oser faire ». (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

Amateurs et professionnels

De même la séparation classique entre amateurs et professionnels ne semble plus de mise si nous comprenons la création d'espace de l'atelier-résidence dans ce continuum.

« D'un côté l'organisation devient beaucoup plus professionnelle parce que chacun connaît bien son rôle, chacun sait ce qu'est son boulot. C'est bien d'être professionnel, ça donne aux autres l'envie d'être mieux, mais il ne faut pas laisser tomber les contacts, les gens, les échanges vrais. Il manque l'esprit des premiers groupes brésiliens qui puissent mobiliser, qui débordent, qui fassent passer la musique partout, qui accrochent les gens. » (*Wal - Costumière*)

L'esprit de fête est-il incompatible avec la rigueur professionnelle ? Dans la perspective d'un cheminement continu, nous nous apercevons que la rigueur est de mise dès le départ avant que soit posée la question d'un professionnalisme. Nous parlons alors plus d'engagement et de responsabilité de l'artiste .

« A la base, nous, quand on a commencé, à peine qu'on savait faire trois pas et demi, on enseignait directement aux petits qui étaient avec nous, on était déjà chorégraphe sur scène avant d'avoir fait n'importe quelle étude au niveau de la danse, on n'y connaissait rien du tout, au niveau du jazz, de l'occupation de l'espace, de la scène et on était déjà en train d'inventer nos propres pas. Au niveau de la transmission ça s'est fait tout seul et l'on sent que l'on est obligé pour avoir une relève de transmettre, **ce savoir on ne peut pas le garder pour nous, mais il y a des règles**, on apprend des choses et on espère que la personne qui a appris, elle, par la suite, pourra l'apprendre encore à un plus jeune avec la même philosophie, une bonne manière de transmettre. Après c'est vrai que nous on est parti se former au niveau pédagogique au niveau technique, pour qu'on ait vraiment tous les bagages pour qu'on puisse transmettre ça dans de bonnes conditions. » (*Hamid - Cie Révolution*)

Cette rigueur n'empêche pas que soit prise en compte l'ouverture et l'imprévu, un champ du possible.

« **En chaque individu réside et dort un artiste**, il y a les pratiquants et les non pratiquants mais chacun a son génie, a son idée du monde. Ces fêtes là, où tout le peuple est concerné, donne l'occasion de voir des choses qu'on n'aurait pas soupçonnées chez son propre voisin. Il trouve l'occasion de sortir cette expression, une expression artistique tellement forte qu'il est inventif. C'est cet aspect populaire là de l'art qui fait que les gens évoluent, se connaissent mieux, échangent mieux et que ça donne beaucoup plus d'espoir dans ce monde là, que l'on vit autre chose. » (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

Tout le monde ne deviendra pas artiste professionnel mais tout le monde peut exercer sa créativité.

« En invitant des artistes qui vont prendre en compte la manière dont se construit le carnaval, c'est une **mise en relation des pratiques professionnelles et amateurs et la mise en condition professionnelle de pratiques amateurs**, enfin les centres sociaux qui prennent en compte notre fonctionnement et qui doivent s'y adapter pour produire et après cela dépendant de la souplesse avec laquelle on doit gérer cela. » (*Jacques Pasquier, Les Gamins de la Rue*)

L'atelier-résidence n'est pas une des modalités d'une intervention artistique, c'est un cheminement, celui d'une forme populaire d'un côté, celui de parcours artistiques de l'autre.

L'idée de continuum nous permet de sortir de la logique d'opposition binaire, la vision réductrice qui voudrait opposer particularisme et universalisme, local et général, populaire et excellence, amateur et professionnel.

Cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas de tension entre ces pôles, mais elle se concevrait plus comme une dynamique à vivre qu'une équation à résoudre. S'il y a tension ou contradiction c'est aux principaux concernés à la gérer et à l'évaluer.

D'un côté certains reprocheront le trop grand professionnalisme dans la préparation du carnaval qui tuerait la spontanéité propre à une effervescence populaire. D'autres, au contraire critiqueront le manque d'unité esthétique dans la forme finale du défilé qui serait la marque d'un trop grand amateurisme.

Le débat pourrait se poursuivre et il faut qu'il le fasse. Mais l'important ici est que ces questions puissent trouver un espace où s'exprimer et résonner. L'atelier-résidence représente en cela non seulement, un espace de rencontre et de réflexion, mais le rare lieu où puisse se construire un référentiel susceptible d'évaluer l'action dans le sens d'une totalité, qu'elle soit prise ensuite sous un versant social ou artistique.

PRINCIPE DE RÉSIDENCE

Rappelons tout d'abord que la résidence dans « atelier-résidence » ne représente pas la dimension artistique alors que l'atelier en serait son vis-à-vis social. La résidence est tout simplement le lieu où se déroule le travail sur des matériaux et une forme artistique, qu'il s'agisse d'un travail de transmission et de production ou un travail sur la continuité d'une œuvre. Ce lieu n'est pas simplement physique et il est aussi symbolique. Il constitue une zone d'influence, une aura, une atmosphère esthétique qui enveloppe des individus et leur espace géographique.

La présence artistique ne se limite pas au quatre murs qui enferment l'artiste et son travail, elle dégage un autre lieu.

Nature de l'activité artistique et sociale

Sous cette perspective, la définition de l'activité exercée au sein de l'atelier ne se décline pas en terme de domaine artistique ou social mais en terme d'exigence de travail sur une matière, travail dont les conséquences peuvent être artistiques et sociales. Il s'agit d'offrir les meilleures conditions de travail possible en respectant chez l'artiste la continuité de son travail.

« Je n'ai jamais voulu être le flambeau de tel ou tel mouvement ou de telle ou telle situation, notamment au niveau social, on relie toujours le graff à un phénomène social, mais je ne suis pas sûr que si j'étais né ailleurs qu'en banlieue, peut être que je grafferais aussi, ce n'est pas aujourd'hui mon combat, si on peut appeler ça un combat. Ma façon de peindre et tout ce que je fais autour, c'est pour **faire valoir le graff comme un art à part entière**, ce n'est pas pour dénoncer les problèmes des jeunes en banlieue, ceci, cela. Par rapport au carnaval, là c'était un peu dans la continuité de mon travail. C'était très équilibré parce qu'il y a le travail en atelier, il y a le travail de production qui était pour le char, une colonne spécifique et puis toute la signalétique sur la ville qu'on pourrait presque lier à un travail d'expo, c'est comme si j'exposais douze personnages dans la ville, donc les trois éléments qui me vont et c'est pour ça je me suis régalé, je me régale encore à bosser j'y vais bien dans ma peau, bien dans mes pompes et je n'ai pas l'impression d'aller au boulot tous les matins à 9h. je suis là-bas tous les matins et ça va tout seul, c'est très varié, **je suis dans l'atelier, je continue de produire, je fais autre chose**, etc. C'est ce qui me va le mieux, cette façon là de travailler. » (*Blade, graffiti-artist*)

Pour les artistes il est important de pouvoir défendre une cohérence de travail. L'art se comprendrait alors avant tout comme outil au service de cette cohérence aussi bien dans la transmission d'un travail sur la matière que dans le développement d'une œuvre. Ce qui permet de dépasser la dichotomie classique dans laquelle est placé souvent le domaine artistique : l'art pour l'art ou art social²¹ ?

²¹ Rappelons brièvement les termes du débat : 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 ou art social 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.

« Pour nous c'était important de pouvoir réussir à **faire jouer aussi d'autres gens qui n'ont pas du tout cette culture**, ces rythmes et leur vision des sonorités de leur musique, arriver à pouvoir les faire insérer là-dedans en si peu de répétitions. »
(A. Castillo Penalver, *Banda de Santiago de Cuba*)

« Populaire n'est pas populiste. C'est un but noble de chercher à intéresser tout le monde mais cela ne doit pas être du déjà vu, du n'importe quoi. Il y a ce slogan qui est très important en art, "**on peut tout faire en art plastique sauf du n'importe quoi**". Il faut que l'œuvre ait un sens, tant pour toi que pour les autres, et c'est dans ce but positif d'élévation d'expérience noble que je m'évertue toujours, donc je ne me laisserai pas tenter par une facilité quelconque, une facette d'un carnaval qui peut être oui c'est pour meubler l'espace, ça passe c'est temporaire. Non, chaque geste humain est enregistré quelque part. Quel que soit le sujet donné, je cherche plutôt à m'élever, à m'expérimenter selon le contexte mais toujours à m'élever dans le sens de la qualité. Si dans le carnaval "tout est permis", je cherche toujours à faire mieux puisque pour que le peu qui restera après toutes mes actions, passera à travers moi. Ce qui est important dans la vie, parce que je serai obligé de faire d'autres œuvres, c'est la mutation positive, à tout moment que je m'exerce, je m'efforce tout au plus de rendre le mieux. J'ai une expérience et au contact d'autres peuples je cherche toujours à majorer mon art quel que soit le thème, une position appréciable dans le rendu. » (*Nabisco, plasticien*)

« **Ce n'est pas simplement une animation**, c'est aussi participer à une chose cohérente qui a un début, une construction et qui sera montrée, qui a une importance. **Je suis dans la continuité de mon travail**, c'est pour ça que c'est aussi facile, enfin facile, c'est pour ça que je ne tâtonne pas trop. Je suis dans une **totale liberté**, on me fait entièrement confiance, je n'ai jamais de contrôle. Je vois bien que je suis un privilégié, je fais ce que je veux de ma journée, c'est quand même formidable, même si je travaille beaucoup, c'est la seule chose que je puisse souhaiter aux êtres humains en même temps que de **sentir que ce que l'on fait va servir à quelque chose**, qu'il y a un but, que ça puisse rendre les gens plus heureux. » (*Jacques Franceschini, plasticien*)

Dans cette cohérence, il est important que chacun des acteurs participant à la définition du cadre de l'atelier précise son rôle. L'artiste n'est pas un animateur ou un éducateur.

« Le propos n'est pas d'être des éducateurs, ce n'est pas notre démarche, mais c'est aussi **donner du plaisir en faisant un peu réfléchir**, en prenant une position par rapport à l'art que nous pratiquons, il faut qu'on soit porteur de plaisir mais aussi d'idées, de réflexion, c'est important pour nous. » (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

« Il faut aimer le théâtre pour pouvoir aller le voir, c'est pour ça que dans les pièces que nous faisons, on ne se dit pas éducateurs, **on ne veut pas prendre la place des parents ou la place des éducateurs, on est tout juste des gens qui veulent qu'ils puissent aimer le théâtre** dès le bas âge, qu'ils puissent être au courant des problèmes qui se posent par le biais du théâtre. » (*Casset, Cie Côté Jardin*)

Cette démarcation par rapport au champ social n'insinue pas une volonté de séparation, encore moins de mépris, elle pose encore une fois une exigence de travail, seule susceptible de tirer le social vers le haut, non seulement par la qualité du travail proposé mais aussi dans la prise en compte d'une totalité qui fait sens pour les personnes impliquées.

« Sur quoi est-on concentré, bien sûr sur la qualité. Au niveau de mes panneaux je me suis **concentré sur la qualité de mon travail**, les danseurs sur la qualité de leur

chorégraphie, pour le son on a pris des bons D.J., au niveau des costumes aussi, il y a eu un gros travail, ce que l'on veut c'est un impact de qualité. » (*Blade, graffiti-artist*)

« Il y a tout un travail qui se fait derrière, c'est un travail exigeant Sans exiger le sacrifice d'un professionnel, c'est **provoquer chez les enfants la passion**, allumer une petite flamme au sein d'eux, susciter des petites images dans la tête. Qu'ils puissent voir aussi ce que c'est qu'un travail de clown, peut être le découvrir, que cela puisse leur servir un jour s'ils en ont besoin, s'ils ont envie de continuer. » (*Casset, Cie Côté Jardin*)

C'est dans cet équilibre entre art et social, création et transmission que l'artiste peut gérer la liberté de son cheminement.

« Je me retrouve bien dans les deux tendances que ce soit les interventions dans les milieux scolaires ou pour conduire des œuvres strictement personnelles. Quand l'inspiration est libre je me retrouve et **je m'appuie essentiellement sur mon inspiration qui part de deux faits : le milieu que j'habite et d'où je viens**. Chez l'homme quelles que soient les conditions, quelles que soient les activités, c'est l'adaptation qui compte, donc j'ai fait de mon mieux pour satisfaire autant les besoins dans le milieu scolaire que mes besoins propres. J'ai actuellement une exposition dans la région. L'exposition c'est le but recherché par tout artiste. On travaille pour faire voir aux autres pour qu'ils donnent un avis, qu'ils acceptent ou critiquent. Une œuvre est faite pour être vue donc si je me retrouve dans **un espace où librement je peux travailler** et qu'il y a un autre espace pour **aménager mes œuvres**, vraiment c'est un bonheur total parce que j'espère que je travaille pour un public et qu'il n'aura pas de regret à la découverte. » (*Nabisco, plasticien*)

« On m'a demandé s'il était possible d'intégrer des ateliers, si je pouvais les intégrer à mon travail, j'ai dit oui à la seule condition de ne pas en faire non plus tous les jours, si je veux **faire une bonne production et un travail de qualité**, j'ai besoin de ne pas avoir trop de gamins tous les jours non plus, je me suis limité au total à cinquante gamins, donc cinq groupes différents même si j'ai eu beaucoup plus, j'ai eu deux collèges, un hôpital de jour et un centre d'animation. Pour certains j'ai passé une matinée là-bas, ils passaient une journée entière avec moi le lendemain, travail d'esquisse et de présentation et le lendemain travail de réalisation au *Container* et pour d'autres comme le centre d'animation, ils se déplaçaient directement au *Container* et travaillaient deux après-midi ou trois, par contre l'hôpital de jour comme leur nombre était très restreint, je pouvais les intégrer à n'importe quel moment avec les autres gamins, ils étaient deux ou trois jamais plus, donc j'adaptais la chose. » (*Blade, graffiti-artist*)

« Lors des ateliers à Perpignan nous avons débuté notre travail mais c'est à Bordeaux que nous avons pu **mener nos actions comme nous le sentions** en première expérience, parce que par rapport à ce que nous avons fait auparavant, nous avons juste travailler avec deux bandas, dans deux villes différentes, là nous sommes surtout venus pour une tournée. Le carnaval, c'est un travail qui s'est additionné, là nous avons pu mener ce que nous voulions faire avec les gens et le mener comme nous le désirions et nous sommes contents. » (*A. Castillo Penalver, Banda de Santiago de Cuba*)

Commande et liberté

Quel est le principe de cette liberté ? Évidemment la liberté des matériaux, des techniques de travail et des relations pédagogiques au sein de l'atelier.

« Si on m'avait demandé techniquement de travailler sur du grillage avec du papier mâché, je leur aurais demandé peut être de faire appel à quelqu'un d'autre. J'ai fait **des trucs plus savants, qui changent un petit peu**, qui sont plus des volumes dans l'espace, si c'est pour faire encore des grosses têtes, n'importe quel groupe de quartier sait un petit peu le faire traditionnellement. » (*Jacques Franceschini, plasticien*)

« Dès le premier jour, j'ai demandé du matériel et ils me l'ont donné, j'ai demandé le thème et ils m'ont dit, **tu es libre de faire ce que tu veux**, à partir de là je me suis senti libre. J'étais un peu curieux de savoir quel était le thème et ils m'ont simplement dit qu'il s'agit de faire des bandes pour égayer le carnaval et puisque c'est festif, j'ai opté pour des figures que l'on retrouve dans mes bandes. » (*Nabisco, plasticien*)

C'est vrai qu'il y a une certaine liberté, c'est vrai qu'avec le carnaval ils n'ont pas donné de directives, on a discuté des objectifs à atteindre, **on s'est compris** ». (*Casset, Cie Côté Jardin*)

Mais avant tout la confiance accordée à l'artiste pour mener à bien son projet en tant qu'œuvre permet d'autant mieux de favoriser une relation de transmission. L'équilibre création – transmission n'est alors pas conçu comme un deal, une transaction ou un pacte qui serait d'accorder des moyens de production, un espace de création contre de l'animation sociale, une opération dans des quartiers. Intervenir dans une école ou dans un centre social n'est pas déconnecté du reste, une synergie véritable peut alors s'établir.

« Là on est totalement libre de faire ce que l'on a envie de faire, c'est complexe parce que ce n'est pas des budgets énormes pour pouvoir réaliser cette création, mais avec ça on savait qu'on pouvait le réaliser, on a dit oui, ce n'était pas une question d'argent, si on a fait ce travail là c'est pour pouvoir **faire passer ce que l'on voulait faire passer**. C'était **quelque chose qui était déjà réfléchi à la base** et qu'on a laissé le temps de mûrir et puis on voulait vraiment faire une création, on ne voulait pas juste faire de la danse. » (*Hamid - Cie Révolution*)

Comme tout équilibre, celui-ci est à réajuster de façon permanente et vigilante. Le caractère très lâche de la commande et du thème du carnaval (le fantastique) permet de préserver un champ de travail très ouvert. Cependant une commande reste un cadre et par conséquent une contrainte intériorisée de manière plus ou moins consciente.

« J'avais une commande très floue mais il me semble que **j'ai été cohérent dans cette commande**, que j'ai bien répondu aux deux chars qu'on m'a demandés de décorer et puis il me semblait que dans les conditions que le maître d'œuvre *Musiques de Nuit* posait, c'était quelqu'un qui sache travailler avec les autres, qui était capable de travailler avec la récupération, qui sache faire quelque chose de cohérent en vitesse, il me semblait que j'étais cohérent avec ça. » (*Jacques Franceschini, plasticien*)

« Il y avait une commande assez précise sur le char hip-hop, il voulait un graff Pur hip pour les rouges et un graff Pro hop pour les bleus, essayer de rallier les deux

pour suivre au niveau de la chorégraphie du carnaval. **Il y a un paradoxe, où on peut faire telle ou telle chose mais en restant un peu dans le cadre.** Ainsi pour les lettres du char hip-hop, tu fais une fresque mais il faut un minimum de lisibilité pour que les gens puissent comprendre. C'est pareil pour les personnages de la signalétique, on ne me l'a pas dit, mais comme pour les lettrages, je crois que je l'ai compris, le personnage est un personnage assez rond, pas agressif, il faut faire passer les choses. Pareil pour les costumes, le lettrage et toute la conception graphique pour le costume des danseurs, il a fallu lever un peu le pied sur certaines choses, mais je pense qu'il faut pour faire passer la pilule petit à petit si on veut arriver à quelque chose. » (*Blade, graffiti-artist*)

Ce paradoxe est moins lié au mode d'organisation ou à la volonté de l'opérateur qu'au caractère événementiel d'une telle opération et à l'ambiguïté du carnaval puisque coexiste ce double principe consensuel et conformiste d'un côté, subversif et effervescent de l'autre. Tout est autorisé a priori mais la préparation induit implicitement que les choses soient bien faites, peut-être trop lissées sans s'autoriser la touche de folie ou le caractère pointu d'une affirmation esthétique ou culturelle. Ce qui n'enlève rien à la qualité du travail et des relations qui auront pu être tissées.

Cadre résidentiel et cadre événementiel

La principale difficulté ne réside pas dans la commande en elle-même mais dans l'équilibre compliqué entre cadre résidentiel et cadre événementiel. Le cadre résidentiel renvoie à une cohérence dans un cheminement artistique, la construction d'une œuvre avec une diffusion par aura. Le cadre événementiel impose une obligation de production sur une période réduite pour une représentation unique et relativement codifiée.

« On a les mains libres, **le problème c'est le temps, on ne peut pas vraiment faire un travail complet** avec les enfants. On va directement dans le vif du sujet, le but ce sera d'essayer de leur apprendre des chansons, des choses qu'ils pourront faire au moins pour le défilé, c'est évident que si on avait beaucoup plus de temps, on aurait travaillé plus le côté théâtre que le côté carnaval. » (*Marianne Clown - Carnaval*)

« Le temps est trop court avec les gamins, deux heures par cinq jours, dommage pour certains. Je sens qu'il y a des enfants qui ont envie de continuer, de pousser beaucoup plus loin. Je connais une fille elle est extraordinaire, son clown me fascine moi quand je la vois ça me fait plaisir, j'ai beaucoup appris avec elle. **Entre le cadre du cirque et le cadre du carnaval, c'est vrai qu'on est obsédé par les objectifs** de ce carnaval, mon principal problème était d'être dans les temps. On est obligé de respecter les règles du jeu. » (*Casset, Cie Côté Jardin*)

La répétition annuelle de l'événement aide à une fidélisation et à l'évaluation d'une dynamique dans le sens d'une appropriation collective de l'événement.

« Ce que je vois avec beaucoup de plaisir, c'est que mon travail de 96 et 97 est resté. **Le carnaval de Bordeaux existe, ça fait partie du calendrier**, les gens y font leurs trucs, ils ont appris le peu de technique que j'ai pu amener ici, ils le font, ils créent des choses. Les jeunes dans les centres travaillent vraiment et ils s'y prennent beaucoup en avance. Quand je suis arrivé dans l'un des centres, c'était parti déjà depuis un bon moment, le choix du thème, la confection elle-même. Je me sens heureuse d'avoir amené ça. En 96 Il n'y avait rien, les gens voulaient rester chacun dans leur coin, ils ne sortaient pas de chez eux pour faire la fête ensemble,

c'était le boulot de fourmis. Aujourd'hui il y a eu une énorme différence, les gens viennent, ils appellent. » (*Wal - Costumière*)

Une manière de compenser la double contrainte du temps et de la production limitée propre au cadre événementiel serait de garantir une continuité du travail, autrement dit, des résidences dans la durée.

Si artistes, populations et opérateurs semblent plus ou moins trouver leur compte, la contrainte événementielle engage trois risques principaux.

— Pour l'opérateur, le risque de se transformer en prestataire de service des équipements de proximité et des collectivités, incitant un désengagement de ces structures sur un projet global et plus largement, provoquant l'absence de prise en compte politique du projet.

— Pour les populations concernées, le risque est que les ateliers conduisent à une sélection par le haut, une sorte d'écémage favorisant l'émergence de groupes amateurs sans que l'ensemble de la population participe à un développement culturel et donc sur un plan global à la reconnaissance d'une émergence culturelle.

— Pour les artistes impliqués, bien que relativement libres dans leur travail, le risque serait de perdre la richesse d'une dynamique engagée, la synergie entre création et transmission, la cohérence d'un projet où le social est tiré vers le haut en posant une exigence artistique de grande qualité tout en prenant en compte la spécificité des formes populaires. Autrement dit, le risque est de tomber dans un déséquilibre où l'artiste s'impose des choix, soit s'appuyer sur un versant artistique en défendant et valorisant son propre projet, soit se laisser envahir par la dimension sociale en acceptant de réduire son intervention à une simple animation.

Relais

Nous pouvons imaginer que la formation artistique qui tira le plus grand profit de l'investissement dans le carnaval aussi bien en terme de projet artistique que de développement d'une forme culturelle sera celle réunie autour des disciplines hip-hop car la majorité des artistes sont de l'agglomération bordelaise et pourront suivre l'évolution des processus.

« Je pense que c'est bien parti et ça me fait vraiment plaisir qu'on ait pu réaliser ce projet là et je sais que ce n'est pas un projet qui va servir à rien du tout, au contraire, c'est un projet qui va donner du rêve et l'envie de réaliser pour d'autres la même chose, le même parcours que nous. C'est vrai qu'on ne veut pas que les gens copient exactement ce qu'on a fait, mais qu'ils se servent de ce que l'on a fait pour qu'ils réalisent quelque chose à eux qui leur appartient et qu'ils transmettent. **S'ils voient que c'est une parade semi-professionnelle que ça leur donne l'idée de faire la même chose**, qu'ils puissent réaliser aussi ça et donner du rêve et du plaisir à d'autres jeunes. » (*Hamid - Cie Révolution*)

Se pose alors d'autres questions : quels relais peuvent être mis en place, sur quels lieux peut-on s'appuyer, quelles dispositions prendre dans le sens d'une continuité d'un travail en ateliers, avec quels encadrants ?

« Il y a très peu d'ateliers hip-hop qui se mettent en place dans le sud de la France parce que les intervenants doivent posséder des diplômes ou une certaine notoriété. Nous on a pu faire ce projet là parce qu'on a prouvé, qu'on avait une expérience et

une formation (voyage aux États-Unis, tournée au Maroc, scènes et ateliers au niveau national). **J'espère que plus tard, il y aura d'autres intervenants** parce que la plupart des jeunes qu'est ce qu'on leur fait faire, des sorties de pêche, des sorties cheval, et **on privilégie les petits, les grands on les laisse un petit peu à part, ils ne s'y retrouvent pas**. Il faut **trouver des relais, des salles**. Ils vont être confrontés eux-mêmes aux problèmes que nous avons vécus. Il faut qu'ils se battent et qu'ils avancent, c'est un défi, constamment. Ils en ont pris conscience, il faut le prendre avec un esprit positif. Il faut qu'ils soient unis et groupés à cinq/six entre bonnes personnes, qu'ils s'entendent bien, qu'ils soient bien soudés, qu'ils aient un esprit de groupe positif même s'il y a des personnes qui n'ont pas le même âge ou pas la même vision au départ et construire quelque chose ensemble. Il faut **des scènes et des moyens**, ce carnaval va faire prendre conscience à des gens qui ont les moyens de mettre en place des scènes, de mettre en place **des ateliers** qu'il y a une demande et qu'il y a des jeunes qui sont là et qui attendent, qui ne veulent pas être assistés mais qu'on puisse les soutenir comme n'importe quelle compagnie, leur donner des subventions, leur donner les moyens d'**avoir un lieu**, au niveau administration leur donner les moyens qu'ils puissent avoir une ligne téléphonique, un bureau, à la comptabilité qu'ils puissent être bien entourés pour qu'ils puissent avancer. » (*Hamid - Cie Révolution*)

Les artistes participant à la préparation de l'événement contribuent au carnaval comme œuvre collective, tous ne se positionnent pas de la même manière parce que les modes d'intervention inhérents aux disciplines sont différents mais aussi parce que certains projets esthétiques, artistiques et culturels sont plus ancrés que d'autres dans un espace social.

« Quand on fait ce boulot là et quand on monte **des œuvres collectives comme le carnaval qui ont une telle incidence de société**, il va y avoir une nécessité de prendre en compte une évolution des savoir-faire et des désirs des gens qui participent à ce carnaval aussi et qui évoluent avec nous, les gens dans les centres sociaux. Ce qu'il serait intéressant d'analyser, c'est de voir **pourquoi il y a 350 personnes qui participent au carnaval sur un centre social et 7 sur un autre alors que se sont des bassins de population**. Je crois que la première réaction des structures, c'était de voir les animations, je crois qu'en plus il ne faut jamais systématiser, tout de suite on a vu la différence entre différentes villes, ça vient de la façon dont les gens ont reçu l'événement ou la manière d'envisager un festival différemment. » (*Jacques Pasquier, Les Gamins de la Rue*)

L'accroche semble effectivement n'est pas très simple pour les animateurs des structures de proximité. Nous connaissons en partie les raisons invoquées entre la « prise » du quotidien et les pesanteurs structurelles. Ce n'est d'ailleurs pas leur rôle de porter à ce niveau une exigence artistique. Par contre, se serait dans leur mission de prendre en compte une éducation populaire. Nous revenons sur le sens d'une totalité dans le travail sur les formes populaires qui ne sépare pas forme esthétique et forme sociale.

« Je sens que certains enfants sont hyper intéressés, je ne leur pose pas la question mais je cherche à savoir pourquoi ce gamin il s'accroche, est ce parce que l'on est pas d'ici ou c'est le travail qu'on fait qui les intéresse puisque le métier de clown ça se fait aussi en Europe, ça ne fait pas partie de la tradition africaine. J'essaie de discuter avec deux, trois encadreurs. Ils m'ont dit que ça leur avait beaucoup plu que ça les avait intéressés. Mais à chaque fois on n'a pas très approfondi quand j'ai posé **la question aux animateurs de savoir comment ils voient le travail, comment ils ont vécu ça, qu'est-ce que ça leur a fait, sur la méthode de travail,**

etc. Ils m'ont dit que ça s'est bien passé. Je leur ai demandé si ça ne les avait pas trop frustrés la manière dont on travaille ou si ça ne rentrait pas dans les règles, ils m'ont dit que ça allait, ça s'est bien passé, ils ne m'ont pas critiqué. » (*Casset, Cie Côté Jardin*)

« Souvent, il y a **les animateurs qui participent**, qui font les exercices et l'échauffement avec toi, qui apprennent la chanson pour la parade mais après pour les exercices, ce n'est pas leur métier, ils ne l'ont pas appris, ça reste dans la tête des gamins et puis même pour eux, de voir qu'il y a une forme comme ça de travail, d'approche de création, après... » (*Marianne, Cie Côté Jardin*)

« Moi j'ai vu un animateur à Florac qui a eu l'idée de continuer avec les enfants de l'atelier parce qu'il a envie de monter un petit théâtre des enfants, pour les enfants, donc là il y aurait une suite, parce que le stage lui a donné encore plus d'envie de continuer cela. D'autres te disent, la réalité ici, **il y a tellement d'activités qui sont proposées**, il y a aussi un problème de temps, autant les enfants que pour tout mettre en place, que ce ne sont pas des idées que l'on peut reprendre tout de suite et continuer parce que c'est un travail où il faut consacrer une bonne partie de son temps à cela pour avoir quelque chose qui ressemble à de la qualité. » (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

Public captif, public actif

La question n'est pas de savoir si les structures sociales se doivent de relayer ou non des ateliers-résidences mais comment peuvent-elles le faire et cela autrement qu'en ouvrant une salle et en amenant un « public ». Au point où certains artistes en viennent à souhaiter travailler dans d'autres conditions.

« Avec un centre d'animation les gamins ne sont pas forcément motivés ou ne sont pas forcément prêts à telle ou telle chose, sauf si on s'y emploie longtemps avant, mais de part mon expérience je sais très bien que si on leur présente le projet en septembre, ils ne savent pas du tout s'ils vont le faire ou pas ; par contre si tu leur mets une affiche la veille ou l'avant veille, ils t'appellent le matin pour te dire on passe l'après-midi. Par contre à l'école ouverte les gamins accrochent plus, au nouveau suivi c'est plus conséquent, ils ne viennent pas que pour la matinée et lendemain on oublie, **il y a un travail qui est fait auparavant, il y a le travail pendant, il y a le travail qui se fait après**, puis il y a possibilité de prolonger ensuite, au niveau de **la valorisation du travail du gamin** c'est important, pour la **valorisation du travail de l'intervenant** c'est important, et du **professeur** aussi c'est très important.

« J'ai toujours eu affaire, ce qui était ma déception, à des centres d'animation, alors qu'au départ un enfant qui va au collège c'est aussi celui qui va au centre d'animation, je préfère à la limite prendre celui qui va au collège parce que ça enlève au gamin **le cadre trop institutionnel**. Je préfère un gamin qui dise “**avec le collège on a été faire du graff**” on a été peindre, qu'un gamin qui dise “**avec le centre d'animation on a été taguer**”, même si le travail est quasiment le même, au niveau des yeux de l'enfant ce n'est pas pareil, si je peux ce jour là lui avoir donné une certaine idée et lui avoir montré qu'à l'école ce n'est pas que le prof et le directeur et les parents de l'autre côté mais qu'avec l'école aussi on fait du graff. Si l'école reconnaît la chose c'est que finalement **ce n'est pas du vandalisme** et si moi en plus je viens rajouter ma sauce en disant, voilà si tu veux faire honnête il faut travailler, il faut faire ceci, cela, le gamin il sort de là, il n'a carrément plus la même idée sur le graff ou sur autre chose, et il peut aborder d'une autre manière, il

peut essayer de s'intéresser à ce qui se passe à côté. L'école les gamins ont accroché très vite ce n'a pas été très compliqué au niveau de l'utilisation de l'aérosol, pour les professeurs, c'était tout nouveau pour eux, beaucoup ont souhaité continuer sur un autre travail que ce soit sur des logos ou des choses comme ça avec d'autres élèves, donc il y a eu le contact avec beaucoup de professeurs d'art plastique et ça m'a fait plaisir parce que les professeurs n'étaient pas obligés de venir en école ouverte pendant les vacances scolaires. Si les profs étaient là avec leurs gamins c'est que **les profs étaient motivés** et que les gamins y étaient aussi, c'est le plus gros travail qui est fait avant qu'ils viennent, donc forcément après tout dépend de moi, si je suis assez pédagogue ça ne peut que rouler ». (*Blade, graffiti-artist*)

Ici beaucoup de questions sont posées, la cohérence dans laquelle s'insère l'intervention artistique, l'avant et l'après dans la continuité du projet ; la connaissance et la compréhension du travail comme travail sur une forme artistique sur laquelle peut s'instaurer une ouverture, une relation pédagogique ; la sensibilisation et l'entrée des participants non en tant que public captif mais public actif (démarche autonome), l'espace dans lequel s'inscrit l'atelier suivant qu'il est assigné à un territoire ou non, consacré à une fonction précise ou non.

Le public peut ainsi changer d'une séance à l'autre sans possibilité d'un suivi même sur une période courte.

Là on nous dit qu'il y a un demi-atelier, on a fait un atelier où il y a quinze gamins. Aux dernières nouvelles on nous dit qu'il n'y en a que deux qui pouvaient défiler avec les clowns ou trois, c'est **dommage qu'on ne puisse pas défiler avec des enfants qui ont travaillé dans le cirque** et ont fait beaucoup de choses très intéressantes. On nous dit que c'est parce qu'ils sont inscrits avec leurs parents à défiler dans le char au niveau de leur quartier. Là les enfants aimeraient continuer à travailler avec nous mais on était obligé de respecter le temps et ne pas trop les retenir... (*Casset, Cie Côté Jardin*)

Si l'atelier-résidence se comprend comme lieu d'une rencontre privilégiée entre le cheminement d'un artiste et l'évolution d'une forme populaire, la liberté de l'artiste et la liberté de la population doivent pouvoir être assurées. En l'absence de prise en compte de ces paramètres, bien souvent il revient à l'artiste de jouer le rôle de médiation, est-ce sa fonction ?

« Il y avait des endroits où les MJC étaient fermées parce qu'il y avait des jeunes qui avaient tout cassé, nous on s'est dit ces endroits là, ils ne faut pas lâcher, il faut qu'il y ait des jeunes qui soient là pour la parade. Dans un autre centre, **il n'y avait personne qui voulait prendre des dispositions**, c'était dur de faire des ateliers parce que ça avait chauffé avec certains jeunes et **on voulait à tout prix qu'il y ait des ateliers dans tous les endroits de Bordeaux** à peu près. On n'était pas quinze intervenants, on était juste sept en sorte de regrouper certaines cités, certains quartiers mais regrouper et de faire venir que des jeunes qui étaient motivés qui avaient envie de rentrer dans ce projet qui avaient envie de s'investir. Au début on a rencontré plein de jeunes qui sont venus. Il y en avait qui venaient pour s'amuser, pour s'éclater parce que son copain était là mais ils n'ont pas pris conscience eux que c'était plus important encore. Alors ça fait qu'on a fait un peu une sélection, on a pris les meilleurs, ceux qui se débrouillaient le mieux et on s'est retrouvé avec une centaine de jeunes et là ça tient tout à fait la route et ça me fait vraiment plaisir de les voir à la fin d'une répétition faire un free style, s'éclater, vivre, rigoler tous ensemble, c'est un pari, là ils ne se rendent pas compte. On les a tous réunis alors que **jamais ils se sont rencontrés**, jamais celui qui habite aux Aubiers il n'est

jamais parti à Cenon ou Lormont, peut être qu'il a rencontré des jeunes comme ça de vue mais ils n'ont jamais vécu quelque chose ensemble. » (*Hamid - Cie Révolution*)

Le lieu de l'atelier-résidence est là où réside le travail disions-nous en début de chapitre. Autrement dit ce n'est pas le lieu qui détermine le travail mais le travail qui crée un lieu, le lieu d'une mobilité spatiale et symbolique. Le corollaire de cette proposition est que l'activité ne peut pas être comprise de l'extérieur. L'atelier-résidence ne correspond à aucun présupposé, identification ou assignation, il est l'histoire d'une rencontre en train de se faire. Rencontre entre des individus, rencontre entre des univers grâce à un certain rapport au travail, à la matière et aux formes.

Or, lorsque nous posons la question du relais, c'est-à-dire d'une cohérence dans la durée, nous tombons vite dans une problématique de lieu en terme d'assignation (social, géographique, etc.). L'artiste qui se retrouve seul à porter la cohérence d'un projet doit alors jouer le rôle de médiateur. La médiation devrait être l'œuvre d'une vision d'ensemble dans la cohérence d'un travail sur la matière et les formes.

La préparation du carnaval marque la primauté accordée à la démarche artistique. Il semble que c'est autour du choix d'une démarche artistique que s'est construit un ensemble plutôt que d'intégrer des artistes dans un projet prédéterminé.

Cette volonté porte l'ambition de contribuer à la construction d'une œuvre collective. Le bon fonctionnement d'atelier-résidence implique cependant une vigilance constante même si les pratiques engagées relèvent toutes d'une très haute exigence et compétence.

L'UNIVERS DE L'ATELIER

La réciprocité du don

Un des principes de l'atelier-résidence s'appuie sur une liberté et une capacité d'adaptation réciproques. Cela concerne donc aussi bien les participants que les intervenants. Nous parlons bien d'une histoire de rencontre, non d'une transmission des savoirs à sens unique. La relation de réciprocité entre artistes et participants n'est pas une simple relation d'échanges mais s'apparente plus à la relation de *don*. Cette notion dévoile une forme fondamentale de l'échange général.

UNE RÉPÉTITION « RÉVOLUTIONNAIRE »

Ouvrons ce chapitre par un exemple de répétition en atelier. La centaine de jeunes danseurs encadrés par la compagnie *Révolution* répète pour la dernière partie de la préparation du carnaval dans le gymnase du stade Lescure. La foule des danseurs à vite fait d'occuper l'espace. Une assemblée hétérogène provenant de toute l'agglomération bordelaise. Plusieurs choses surprennent justement. Difficile de savoir qui vient d'où, les groupes sont mélangés, une même passion de la danse semble tous les réunir.

De même pour la diversité des aptitudes, des âges et des morphologies. Chacun peut s'inscrire dans le mouvement à sa manière, il n'y a pas de credo ou de catégorie préalable, ni de tenue vestimentaire exigée même si pour des raisons pratiques le survêtement et les baskets sont de rigueur.

« Dans la parade on se retrouve avec peut-être soixante-dix filles et vingt-cinq garçons. Il y a des jeunes de 13/14 ans qui se débrouillent très bien, **des garçons aussi bien que des filles**. Les garçons c'est très physique, au niveau du free style, des solos, les garçons étaient vraiment forts et les filles avaient cette peur d'y aller. Ce qu'on s'est rendu compte c'est qu'au niveau des chorégraphies, de la synchro, les filles étaient parfaites, les garçons un peu moins. On commence à repérer ceux qui ont une bonne façon d'attaquer le sol, qui commencent à avoir leur propre style petit à petit et après ils vont éviter de copier, ils vont transformer leur savoir-faire en autre chose, une autre gestuelle, **on a tous des corps différents**, on est tous constitués différemment, même quand on fait le même mouvement il n'est pas fait pareil, jamais. » (*Hamid - Cie Révolution*)

Pendant les moments de pause la salle ressemble à une immense cours de récréation... des cordes à sauter apparaissent, c'est le double-dutch²², discipline hip-hop très peu présente sur scène. Chacun s'exerce individuellement ou collectivement en danse debout ou au sol, là un duo de up-rock se forme, là des six-step, là des ondulations, là un scorpion, là des tracks. Ceux qui n'entrent pas dans la danse, regardent attentifs. Alternativement le public est danseur, les danseurs public.

²² Le double-dutch utilise deux cordes à sauter comme instrument. Comme pour l'ensemble des styles de la danse hip-hop, elle exige de bonnes qualités physiques dont l'entraînement se base sur celui de l'athlétisme et de la gymnastique. Des figures chorégraphiques et acrobatiques (classique, jazz, gymnique, hype) sont utilisées à l'intérieur de deux cordes tournant en sens inverse à l'intérieur de l'autre. Sur ce principe, une grande variété de mouvements peut être élaborée. Mais il est possible d'abandonner les cordes pour accomplir des figures de gymnastique acrobatique comme le "saut périlleux".

Échange naturel des savoirs, une réciprocité du don, un enseignement réciproque dans cette manière de se détendre tout en travaillant. Ni entraînement sportif, ni activité de loisir, ni travail à la chaîne, Les moments de pause sont tout sauf une pause.

L'entraînement reprend, c'est le moment du travail chorégraphique et cette joyeuse foule se discipline en deux rangées qui défilent parallèlement. D'un clap de main Hamid prend la parole et le silence s'obtient sans grande difficulté. Silence impressionnant après l'apparent désordre de tout à l'heure.

Ce contraste pourrait surprendre entre la liberté des pauses et la discipline de l'entraînement. Il s'agit pourtant bien de la même forme hip-hop qui possède cette qualité de laisser une large plage à la liberté individuelle tout en étant très codifiée dans sa gestuelle.

La troupe s'égaille de nouveau et reprend le défilé en deux lignes sur un son funky envoyé par le D.J. La coordination des pas manque de précision, ce n'est pas si facile de danser à 100, mais les automatismes semblent entrer progressivement.

Ce que nous soulignons précédemment : le cadre événementiel, la nécessité d'arriver à un produit fini relativement bien construit à l'esthétique lisible dans un temps restreint, poussent les intervenants à brûler les étapes, du moins à intervenir de manière plus directive. Malgré cette contrainte, ils cherchent à préserver les principes de base d'un espace de recherche et une formation à l'autonomie.

« Pour que ça puisse être réalisable, **si on avait dû préparer ça en un mois tous ensemble on n'aurait jamais pu, c'est quelque chose qui était déjà réfléchi** depuis deux, trois ans. Il y a beaucoup de jeunes qui découvrent la danse, on ne peut pas leur demander de s'investir et de choisir la musique, les pas de danses, parce qu'ils n'ont pas encore la maturité qu'il faut. On sait qu'on est obligé de leur amener le bagage, le matériel. Dans un premier temps, on a tous fait comme ça, on a copié sur d'autres, à travers ça plus tard ils vont exploiter leur propre style, on va les pousser avec ces bases là à ce qu'ils puissent réaliser des chorégraphies, leur propre travail. C'est pour ça qu'on ménage **deux temps**. D'un coté les différents intervenants posent des **chorégraphies**, telle technique. D'un autre côté on les pousse au niveau du **free style**, qu'ils improvisent, qu'ils fassent ce qu'ils savent faire. On espère que plus tard qu'ils puissent continuer à chercher, à avoir cette envie de danser, d'approfondir. » (*Hamid - Cie Révolution*)

En fin de séance vient le rituel du free style, à la fois moment de détente après le dur labeur, mais aussi moment de régulation et de redistribution des compétences à la codification complexe. Ni totalement travail formalisé, ni totalement détente débridée, là encore un autre moment d'exercer le mouvement et sa passion. Deux grands cercles se forment. Toujours la réciprocité entre danseur et spectateur, le cercle des spectateurs composé de danseurs soutient, motive et donne le rythme en claquant des mains. Un danseur se lance dans le cercle, il se doit de présenter le meilleur de lui-même : ses nouvelles acquisitions techniques, trouvailles personnelles. Bref il expose sa recherche individuelle, son style, sa griffe dans la manière d'engager les pas de danse.

Chacun peut présenter sa spécialité, danse debout ou danse au sol, se démarquer, c'est le défi où deux ou plusieurs danseurs évoluent en même temps tout en se jaugant.

« Dès le début on leur impose d'être en ensemble, en groupe et d'un autre côté de pouvoir faire du free style, **entrer dans les cercles**, ne pas avoir peur, et improviser. Par exemple il ne faut pas qu'ils se jettent comme ça et qu'ils fassent des grosses figures (figures de break au sol), qu'ils sachent passer par le pas de préparation (up-rock), qu'ils puissent descendre, et faire des bons six-step et tout le travail des pieds, qu'ils puissent faire les phases en évolution, qu'ils puissent passer toutes les étapes parce que c'est un tout. **L'esprit du cercle** ça en fait partie, s'ils oublient, ils vont entrer dans un moule sans pouvoir faire toutes les techniques. »
(*Hamid - Cie Révolution*)

Bien sûr les plus expérimentés ont tendance à entrer plus facilement et plus souvent dans le cercle. Mais les débutants sont soutenus avec la même vigueur. Pas de discrimination, une jeune fille de forte corpulence, danse avec une camarade plus mince. Des filles ou des garçons, des grands ou des petits, cela ne fait aucune différence. Ce qui est important, c'est de montrer le chemin parcouru, le travail fourni, sa personnalité, même si la virtuosité et la technique comptent aussi.

Ainsi c'est un moyen d'échanger, de trouver des repères par rapport aux autres, de progresser. Des chorégraphies collectives sont aussi présentées, il s'agit des groupes qui ont travaillé dans leur ville des pas de danse et les présentent.

La géométrie du cercle symbolise l'esprit d'une unité en construction. Pour que les éléments s'assemblent dans une totalité qui fait sens, il faut qu'ils commencent par se distinguer dans une affirmation individuelle. De cette rencontre conflictuelle où chacun se positionne dans un défi naît la prise de conscience que ce combat est un combat collectif pour défendre des valeurs communes. Cette alchimie complexe entre l'individuel et le collectif, la confrontation et l'unité, l'élément et la totalité, caractérise l'état d'esprit « hip-hop » mais peut être plus largement est constitutif de la structuration d'une forme populaire.

Les danseurs de la compagnie *Révolution* entrent aussi dans le cercle, une manière de dire et de rappeler qu'eux aussi ont été à cette école de la rue et gardent toujours le lien avec cette manière basique et pourtant complexe de transmettre les codes de la danse. Une manière d'instaurer le principe d'égalité, d'accepter la confrontation du défi en prenant le risque de se faire jauger, mais en assumant ce rôle de repère.

Juste avant le jour J, dans le grand Hangar 5 sur les rives de la Garonne a lieu la répétition générale des danseurs du défilé hip-hop. Jusqu'à maintenant, il n'y avait pas d'espace fermé suffisant pour mettre en volume le travail chorégraphique de la compagnie.

La centaine de danseurs sont répartis suivant les deux files qui séparent les purs « hip » et les pros « hop ». Entre les deux les danseurs professionnels de la compagnie *Révolution* assurent à la fois le lien physique de la cohérence scénographique et symbolique du message d'unité.

Le défilé est composé de deux groupes ou équipe d'une cinquantaine de jeunes qui marchent en deux files parallèles, se rencontrent, s'affrontent et se réunissent. Pour la parade, il y a deux types de marche : des figures géométriques dans l'espace où ils se croisent et une marche groove composée d'un ensemble de cinq pas. La marche est alternée de défis collectifs où les deux groupes bleus et rouges s'affrontent en cercle à travers des chorégraphies suivant quatre cycles de danse représentant les techniques de base : les danses en top-rock, le boogaloo constitué de plusieurs techniques de danse debout (tétris, égyptien, etc.), le break (danse au

sol), est rajouté un quatrième cycle qui fait un mixage et un brassage de tout. A la fin du défilé, tout le monde se retrouvera sur une estrade pour un free style géant. La danse est rythmée par une musique mixée en live par le D.J. : disco, électro, les vieux sons des années 70/80 comme le fameux Grand Master Flash qui marque avec son Message les origines du hip-hop. Le défilé représente donc également l'occasion d'exposer à travers la danse et la musique, un raccourci de la variété et de l'évolution des disciplines hip-hop aussi bien pour sensibiliser un large public que servir de repère pour les jeunes participant à l'atelier.

« On avait écrit une histoire sur les purs « hip » et les pros « hop » qui étaient sur la planète zulu, qui se battaient, qui se déchiraient, on a mis en place un conflit pour arriver à une unité. C'est vrai quand on a commencé la danse, on se faisait la guerre, mais c'est à travers cette guerre qu'on a compris qu'il fallait s'unir pour pouvoir avancer et c'est ce qu'on transmet dans ce spectacle *Trop puissant*. Au début ça commence par un conflit entre les purs « hip » et les pros « hop », un groupe en bleu, et un en rouge qui se battent à travers la danse et à la fin on transmet le message d'unité, on les fait tous se réunir et ils vivent un moment fort pour leur montrer que ce combat ne sert à rien et ne mène à rien puisqu'**ils ont des visions différentes mais il vaut mieux qu'ils s'unissent puisqu'ils défendent les mêmes valeurs** de respect, d'unité, cet esprit de famille. La culture hip-hop c'est montrer que les jeunes sont là et qu'ils existent, qu'avec cent dix personnes qui sont positives on peut faire vibrer un public. On voulait que ce soit une création où les jeunes puissent atteindre **un niveau semi-professionnel**, pas des danseurs qui avancent sur une musique mais un spectacle du début à la fin, avec une mise en scène, une recherche musicale. Au niveau des autres intervenants (D.J., narrateur, costumiers) on a essayé de s'entourer des meilleurs, des gens qui étaient déjà assez murs et qui avaient fait un travail avec d'autres chorégraphes. » (*Hamid - Cie Révolution*)

LIEUX ET MIXITÉ DES PUBLICS

La liberté commence par la diversité du profil des participants, de la provenance (sociale, géographique). Cependant, comme nous l'avons noté, le lieu où se déroule l'atelier influence grandement le type de public suivant que ce lieu soit catégorisé « social » ou « culturel ».

Réfléchir en terme de fonction du lieu nous ferait entrer dans une explication causale : il y aurait tel public pour tels lieux culturels et tel public pour tels lieux sociaux, pour telles raisons. Nous pouvons imaginer si des jeunes et des artistes s'engagent, les fondements de cet engagement sont d'une autre profondeur.

Le principe de l'atelier-résidence implique que l'on ne peut pas définir ce qui s'y déroule en partant d'un cadre extérieur mais de l'intérieur même de la situation qu'il provoque. Cette situation ne serait pas de l'ordre d'une conséquence sociale ou artistique mais d'une création sociale et d'un travail artistique.

Idéalement, cela se traduirait par le fait qu'un public du centre ville puisse assister à un atelier en périphérie, l'atelier en centre social ne devrait pas uniquement concerner la population du quartier. De même l'atelier dans un lieu culturel consacré comme l'école de musique ou le musée d'art contemporain ne devrait pas toucher qu'une catégorie de personnes.

Notons que ce principe est difficile à réaliser. D'autre part, il semble plus facile pour un lieu culturel de s'ouvrir sur un public socialement différencié que pour une structure dans un quartier populaire. Ainsi les ateliers animés par la fanfare cubaine dans les écoles de musique n'accueillaient pas uniquement des élèves de l'école, de même pour l'atelier au centre d'art contemporain dont les participants sont venus dans le cadre d'une collaboration avec différentes structures.

Ce dernier lieu par exemple crée une ambiance particulière. La voûte imposante au dernier étage du musée inspire apparemment plus au recueillement qu'à l'animation d'un atelier d'enfants. Sans doute cela n'est pas sans influence sur l'ambiance plutôt studieuse qui règne sur la confection des déguisements. Les habillements sont conçus suivant le principe de l'accumulation, : bandes de journaux, éponge, tissus s'assemblent en habits d'un univers fantastique que les enfants s'empressent d'essayer.

Des rencontres surprenantes aussi se produisent comme dans les locaux de l'Association des Paralysés de France entre les enfants d'un centre d'animation et les handicapés. Selon la technique du pochoir, des ponchos qui habilleront les handicapés sont décorés par les enfants à la peinture aérosol. Wal, la costumière du carnaval apporte son savoir-faire pour décorer de paillettes les tubes flexibles qui viendront transformer les fauteuils roulants en drôle d'animaux.

Le lieu de répétition de la C^{ie} *Révolution*, le gymnase du stade Lescure (voir plus haut) offre un espace de regroupement échappant à une assignation territoriale ou une prédétermination sociale. Malgré la centaine de jeunes présents, une harmonie étonnante règne. Globalement, les jeunes auraient été très peu concernés par l'événement s'il n'y avait pas eu ce travail qui touche d'ailleurs une tranche d'âge étendue, du pré adolescent au jeune adulte.

Notons également que l'aspect inter-générationnel est bien plus vaste pour les ateliers des écoles de musique que dans les structures de quartiers.

La préparation du carnaval s'est déroulée durant le temps des vacances scolaires. Comme le notait le graffiti-artist qui est intervenu dans le cadre des écoles ouvertes, le public est paradoxalement plus libre et diversifié à l'école que dans un centre d'animation.

Si tout le monde est libre de s'inscrire et de participer à un atelier, nous voyons que cette liberté est plus ou moins facilitée alors que c'est une base incontournable dans la réciprocité des échanges.

Cependant deux éléments viennent atténuer cette influence du lieu : la capacité de se concentrer sur un rapport au travail crée un espace en soi dégagé des contraintes du lieu ; la diversité des lieux d'intervention sur un plan géographique (villes de rive droite et de la rive gauche) et institutionnel (école de musique, centre social et d'animation, centre d'entreprise, collège, etc.).

Enfin l'existence cette année d'un lieu central « neutre » dans sa position géo-institutionnelle, le *Container*, à la fois lieu d'ateliers et quartier opérationnel de l'événement a favorisé un échange des publics.

Au final le carnaval a touché une grande diversité de la population mais peut-être est-il plus représentatif d'une juxtaposition des publics des différents ateliers qu'une rencontre au sein des ateliers d'un public diversifié.

Le principe de liberté sous-entend que chacun puisse trouver et prendre une place sans discrimination ou distinction. Ce qui importe, c'est la démarche, une aptitude à s'engager dans un travail, non une appartenance ou une apparence.

PRINCIPE DE RÉCIPROCITÉ

Nous appelons sous-cadre, l'espace particulier créé par le travail en atelier. Il se place à l'intersection du cadre primaire d'une forme populaire (rites sociaux, processus d'intégration et d'individuation) et du cadre secondaire de la résidence (rapport au travail, processus de recherche créatif, mise en visibilité d'une forme). Il n'est pas facile de concilier dans un même mouvement ces deux dimensions : la compréhension et la prise en compte des interactions propres à une forme populaire et l'exigence artistique d'un travail sur la matière déconstruisant et reconstruisant les formes.

« Tout dépend de la prédisposition de l'artiste lui-même, si **mentalement il est déjà riche du milieu qu'il va intégrer**, cela va sans dire que le jet se produira parce dans chaque homme qu'il soit adulte ou enfant, il est tapi quelque part et entend sortir. Une fois que le contact est là, le thème, le sujet est développé devant les enfants, les matériaux sont bien étalés, ils ne cherchent qu'à s'exprimer. Et ça, c'est bénéfique pour moi, ça m'apporte beaucoup parce que les deux concepts sont là, non seulement l'effort qu'ils mettent à comprendre à appréhender les thèmes qu'on leur développe, l'effort qu'ils mettent à produire quelque chose, mais au-delà de tout cela, ce qui émane de ce regroupement d'individus que je vais intégrer, que cela soit sur une journée ou une demi-journée, durant ce temps là c'est **un temps intense de communication, de questions curieuses** et qui ouvre forcément la porte quelque part pour le jeune de découvrir le monde à travers les arts, à travers les expressions picturales. » (*Nabisco, plasticien*)

Cet espace particulier représente l'occasion de tisser des relations inédites, à la fois cadrées selon un minimum de règles de conduite portées par l'exigence du travail mais aussi la plus libre et ouverte possible afin de favoriser une rencontre.

« C'était la première crainte des professeurs, qu'après l'atelier le collègue soit tagué le lendemain, certains me l'ont dit texto, d'autre non, j'ai vu des proviseurs très ouverts qui ont très vite accroché et qui n'avaient aucune crainte. Au niveau des gamins qui risquent de déborder c'est un peu mon rôle à moi, **si je fais bien passer le message** comme il faut, il ne devrait pas y avoir de débordement même si on ne contrôle pas tout. Ca m'est arrivé de faire des murs en commun avec des ateliers sur Lille avec les jeunes des quartiers, on avait un mur pour s'exprimer, on leur donnait un petit coup de main technique et il n'y a pas eu de débordement, après se sont les intervenants, c'est par rapport à leur pédagogie. » (*Blade, graffiti-artist*)

PÉDAGOGIE DU MOUVEMENT

La présentation des modalités d'intervention des artistes en atelier nous montre la richesse des approches. A la fois, il n'y pas une méthode ou une recette, chacun construit son approche suivant sa personnalité, son expérience, les particularités de sa discipline. Pourtant une unité pédagogique apparaît dans le respect mutuel et la réciprocité des échanges. C'est connaître en mesurant son ignorance, s'accomplir en mesurant son inachèvement.

« On a **travaillé sur l'imagination**. Il y avait un enfant qui était très imaginaire, il raconte tout le temps des histoires. Mais quand on faisait ces exercices là, rien ne venait. Il flambait dans le centre quand tout le monde était là alors que ceux qui étaient les plus pondérés étaient les plus imaginatifs et lui qui était le plus exubérant, sur la scène était le moins imaginaire et il retournait énervé. Il a fallu d'un petit exercice pour qu'il voit un peu ses limites et je suis sûr qu'arrivé chez lui il aura réfléchi et pu prendre un nouveau départ par rapport à sa propre vision des choses. Du coup **c'est une autre valeur qui va s'ajouter** à lui et donc se sont des choses psychologiques comme ça qu'il est très intéressant de déclencher chez ces enfants là. » (*Mohkrta Clown - Carnaval*)

« Lorsque des gens d'ailleurs débarquent dans un centre, dès qu'on arrive, ils nous regardent bizarrement, mais dès que les ateliers ont commencé, le contact passait. **Il n'y a pas de séparation**. Dans le travail on a voulu **laisser tout un chacun aller dans sa sensibilité**, de faire ce qu'il a envie de faire, qu'il n'y ait pas trop de garde-fou. » (*Casset, Cie Côté Jardin*)

« J'avais deux sortes d'enfants dans mes ateliers : il y a ceux de l'hôpital de jour qui avaient des problèmes, ils avaient du mal à s'exprimer et puis il y avait un deuxième groupe d'enfants des quartiers qui sont les enfants un peu difficiles. Le premier groupe, ils étaient en groupes réduits avec une animatrice formidable. Je leur ai à peu près appris à faire toutes les techniques que j'employais, ce qui m'a surpris même parce que j'avais un petit peu peur au départ, j'ai réussi à **faire souder des enfants qui avaient du mal à s'exprimer**, j'ai réussi à leur faire faire des choses et j'ai été très content de les rencontrer. Ces enfants de l'hôpital de jour on ne les voit jamais, se sont **des enfants que l'on considère un peu comme des légumes**, ils ne sortent jamais. Je leur donne **l'opportunité de travailler et de voir que leur travail peut être utile**. Là ils voient que c'est pour décorer, que ça servira, que ça sera vu par d'autres gens. Le deuxième groupe, les enfants un peu plus difficiles, les enfants de banlieue comme on dit, la première fois c'était un peu difficile, je ne savais pas trop comment les aborder, par quelle activité ou par quel concept les prendre, alors qu'après tout moi je suis un simple individu, **je suis là pour qu'il y ait un échange**, on est là **pour faire une œuvre commune**. Peut-être aussi si l'animateur participait à l'activité... Puis la deuxième et la troisième fois spontanément ils ont demandé à travailler, à participer, et ça s'est très bien passé, ils ont bien voulu faire de la soudure, m'aider simplement à entortiller les bouts de fil de fer qui était un travail très répétitif, un travail répétitif qui est une sorte de travail de mosaïque quand toutes les choses sont assemblées les unes à côté des autres ça fait beau comme ils disent. J'ai un petit truc maintenant dont je me ressers, c'est que quand ils ont fait une activité un jour, le lendemain je leur demande d'être eux les professeurs, c'est eux qui font la leçon qui apprennent à leurs copains. C'est un petit truc qui permet de décoincer beaucoup de choses, et qui permet d'avoir une sorte de construction théorique du travail, ça permet de formaliser leurs idées, le fait qu'ils se posent, qu'ils ne disent pas n'importe quoi pour que les autres comprennent. Et ça ils ont peut être réussi à le comprendre qu'il fallait être plus humble, peut être. » (*Jacques Franceschini, plasticien*)

LE SENS D'UNE TOTALITÉ ET L'ÉDUCATION AU RÊVE

Il s'agit de donner sens aux actes dans la compréhension d'une totalité. Dans les ateliers de la fanfare de Cuba, le chef dirige son orchestre d'une main assurée. Malgré la barrière de la langue, ses paroles sont bien répercutées et sans hausser le ton dégage une autorité certaine. Les musiciens de la fanfare sont répartis dans l'orchestre et assurent ainsi une harmonie générale. Ce n'est pas simplement une

présence technique. Ils se distinguent par les solos des cuivres qui donnent une autre chaleur musicale. Ainsi une cohésion générale émerge, nous retrouvons ici le sens d'une totalité qui bat en rythme.

« Ce que nous avons fait au niveau des ateliers c'est une petite fanfare, une petite banda de quatorze et dans laquelle nous incluons des musiciens d'autres bandas pour faire une vraie banda. Les élèves étaient entre les musiciens cubains de manière à faire une vraie banda parce que dans une banda, il n'y a pas juste deux cuivres et deux trompettes, il y a au moins, quatre, cinq, six trompettes, afin de recréer une vraie banda avec une moitié de cubains dedans. Ca reprend aussi **le sens de communion et de cohésion**, le fait que les musiciens jouent avec. » (A. Castillo Penalver, *Banda de Santiago de Cuba*)

En atelier, tout n'est pas réalisable mais avec un peu d'imagination, on peut faire beaucoup avec pas grand chose.

« Moi se sont de petites choses, ma technique c'est plutôt montrer comment réaliser un rêve c'est tout. Ce n'est pas dire, je vais faire une poupée énorme, non, c'est **faire sortir quelque chose du dedans**. J'avais une petite fille tout à l'heure, elle avait froid dans son manteau. J'ai commencé à lui montrer mais elle n'aimait pas, et d'un coup j'ai compris, elle veut rire, elle veut que ça soit créé autour d'elle et j'ai pris une plume, un bout de tulle, je l'ai entourée avec et **elle s'est vue elle-même en princesse**. Là elle va sortir d'elle-même **quelque chose qui devient réel**. Il y aura aussi beaucoup de papillons parce qu'ils demandent à s'envoler. A partir d'une petite idée, tu commences à transformer, transformer avec de l'imagination, c'est très simple de pouvoir créer des choses. Sur demande je vais dans un centre. J'étais cette année pour la première fois dans un centre d'animation de la SNCF, c'était doux, harmonieux, les enfants n'avaient pas encore d'idée. Dans une après-midi on a discuté sur un thème, sur ce qu'ils voulaient les garçons et les filles, on a commencé à le faire, on l'a fait, ils ont construit un modèle eux-mêmes. Les éducateurs ont appris la technique. Dans un autre centre les couturières m'ont demandé comment faire pour avoir plus de techniques, être plus précises, par exemple comment obtenir tel résultat avec des pétales de fleurs, il y aura beaucoup de gens qui se déguisent en fleurs. Dans un centre, ils ont choisi comme thème la peur, déjà j'ai trouvé bizarre, se déguiser pour faire peur aux autres, et j'étais avec des jeunes filles à l'entrée et j'ai posé la question, mais vous vous déguisez en quoi : des meurtriers et j'ai dit quoi des assassins ! Ils sont extrêmement fermés dans leur truc mais d'une manière tellement violente, les filles aujourd'hui sont beaucoup plus agressives. Elles sont parties tout de suite, elles n'ont aucun intérêt. Il faut laisser le temps passer, ils vont avoir un regard vers eux-mêmes, l'adolescence on le sait bien c'est compliqué en plus dans cette société où ils n'ont pas vraiment des exemples. Il faut donner cette possibilité de s'exprimer, de participer à un événement dont ils garderont le souvenir toute leur vie, ça peut aider à changer et à choisir un chemin. C'est ça l'esprit du carnaval, construire quelque chose, **échanger les connaissances, le savoir-faire de chacun, le savoir-faire de chacun pour la construction de quelque chose qui appartient à tout le monde**. » (Wal - Costumière)

L'atelier dans son principe d'atelier-résidence constitue moins l'enseignement d'une connaissance académique qu'une éducation à l'autonomie entre savoir être et savoir-faire à l'image des intervenants artistes qui ont développé leur propre parcours autodidacte. Cependant, bien sûr le développement d'une autonomie ne peut se réaliser sans l'acquisition de certaines bases qui permettront plus tard d'expérimenter un travail sur la matière.

« **Un jeune ne peut pas savoir danser sans savoir ce qu'il fait**, beaucoup prennent des cours mais ils ne savent même pas ce qu'ils font. Il faut répéter sans cesse le nom des mouvements et les techniques qu'ils emploient. Les garçons voudraient faire que du break, être uniquement au sol. Nous faisons comprendre que la danse ne se résume pas à faire du break en solitaire. Parce qu'après, quand il s'agit d'être dans un ensemble, on est perdu, on ne sait pas compter les pas, être sur la musique, on sait juste faire des mouvements, cela devient la gym sans pouvoir réaliser une chorégraphie. Ils découvrent, ils apprennent, ils ont pris conscience un peu de l'impact que pouvait avoir cette parade et d'être unis tous ensemble. **En tant que professionnels il y avait de bonnes choses à prendre et pour les jeunes, ils savent qu'ils ont quelque chose à apprendre** au niveau de l'histoire, au niveau des mouvements. Plus tard on espère continuer ensemble quelque chose, faire évoluer cette parade. C'est comme quand la compagnie prépare une création, c'est dur mais dès qu'on aboutit sur scène ou dans la rue, on vit quelque chose de fort et on se dit, on ne va pas lâcher, on va continuer, alors on essaie d'écrire d'autres projets ou d'autres choses, faire passer du plaisir, vivre un moment fort. La C^{ie} *Révolution*, on l'avait créé avec des rêves, on se disait plus tard on ira aux États-Unis, et on y est parti, c'était une bonne expérience. En leur donnant la chance de faire quelque chose, **un travail, un projet artistique avec du rêve** on peut accomplir quelque chose de magnifique et de grand. » (*Hamid - Cie Révolution*)

Le rapport au travail

Le travail en atelier est celui sur une matière qui se transforme (prend forme). Il exige une technique, des règles, des compétences, des savoirs, une énergie, une intention, une direction. L'acquisition de cette maîtrise implique en amont une transmission et une initiation. Nous pourrions alors proposer l'atelier comme *le lieu du travail où la matière se transforme sous les mains expertes du maître ou d'individus accédant à une maîtrise.*

Le participant à l'atelier dit « je travaille ». C'est ce qui réunit l'élève au maître qui l'initie. Entre l'apprentissage des bases techniques et le développement d'une recherche, la simple pratique d'une discipline et l'accomplissement d'une œuvre, au même plan d'égalité se place l'acte du travail, la matière travaillée et la production du travail.

LE TRAVAIL DE LA MATIÈRE

Les intervenants n'ont de cesse de rappeler que la pratique artistique est un véritable travail. Malgré l'apparente spontanéité de l'expression, il n'y a rien qui ne s'acquière autrement que dans une confrontation avec une matière qui oppose une résistance. Cela n'enlève rien à la passion mais la liberté du mouvement se réalise dans la gestion des contraintes.

« Quand on dit travail, ce n'est pas du tout péjoratif pour moi la pratique régulière, au début c'est difficile, **c'est comme faire ses gammes**, pour les gosses c'est difficile. Ils me disent "mais Monsieur on sait faire" parce qu'une fois ils avaient vu leur père ou leur grand-père souder, on n'avait pas besoin de leur apprendre. Alors que les choses ne sont pas comme ça, il y a une résistance des choses, il y a une résistance de la matière et puis on a notre propre résistance, on croit qu'on va être capable ou simplement physiquement de passer un quart d'heure à genoux et on est pas capable, moi j'insiste beaucoup sur la pratique, de répéter les choses et

c'est en répétant ces choses qu'on perçoit de plus en plus de sensation et finalement ce qui est le plus intéressant c'est de travailler avec des gens qui ne savent pas travailler parce que tu es obligé tellement de te mettre à leur niveau et c'est cette pratique que tu as accumulée qui te permet de sentir la non-capacité des autres à le faire. C'est pour ça que j'aime beaucoup qu'il y ait **une pratique régulière, ça c'est le travail sur la vie en général.** » (*Jacques Franceschini, plasticien*)

Nous pourrions comprendre ici le travail dans un sens premier, vital. Il ne s'agit pas simplement de l'action caractérisée par un effort, une charge ou une pénibilité, de l'activité professionnelle régulière ou cyclique garantie par une rémunération, de la finalité d'une production au moyen d'une transformation de la nature. C'est le travail sur la matière du monde. Celui qui donne sens et libère. Ce n'est pas une activité donnée dans un but donné, c'est un processus existentiel qu'aucun travail concret, aucun bien matériel ne peut assouvir ou assécher, c'est trouver un sens dans un accomplissement et un dépassement. Suivant les parcours artistes, cet accomplissement prend différentes formes.

« Pour un genre d'acteurs comme le clown, ils pensaient que tout le monde pouvait être clown, qu'il s'agissait d'avoir le nez rouge, des habits larges et que c'est terminé. J'ai eu beaucoup de réactions dans ce genre là, des enfants ou même des adultes qui regardaient un peu, qui ne pouvaient pas imaginer qu'en fait, il y avait **un cursus pour arriver à déclencher un rire. C'est une somme d'exercices, de pratiques, c'est un travail précis, avec une constance et une rigueur** qui t'amène à ce jeu là. Il y a même le culte du travail qui revient encore dans l'imaginaire de l'enfant, les choses ne sont jamais acquises et c'est en bas âge que l'on doit inculquer ces valeurs là, que les choses ne sont jamais faciles et ne tombent pas du ciel, qu'il faut travailler pour y arriver. Ça c'est une idée qui restera chez les soixante-dix enfants à peu près qu'on a eu à fréquenter. Ce qui est à prévoir maintenant, c'est qu'ils aient une nouvelle intelligence par rapport au jeu du théâtre, qu'ils pourront communiquer autant à leurs parents qu'à leurs copains pour leur montrer, parce qu'ils l'ont vécu ». (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

« Je me rends compte que c'est dur pour eux parce que une fois que tu prends un thème que tu leur dis après l'échauffement quand tu poses la mise en scène, le placement des gens, du coup il est perdu, il ne sait plus quoi dire. Tu lui expliques que quand tu es dans ta chambre tout seul tu peux jouer à Tarzan mais que quand il y a un public c'est différent et à la fois ils comprennent, je pense que quand ils iront au théâtre voir un spectacle, **ils comprendront la difficulté que rencontrent ces comédiens dans leur travail.** » (*Marianne, Cie Côté Jardin*)

« Le clown ce n'est pas un personnage comme ça qui a juste un talent qui sait faire rire, qu'il a suivi des cours de théâtre, qu'il a fait des exercices, donc **on leur fait faire les mêmes exercices que pour nous**, même si ce n'est pas pour le carnaval mais pour eux-mêmes, qu'ils comprennent que le clown ce n'est pas un personnage qui est venu comme ça, qui est arrivé. » (*Patricia, Cie Côté Jardin*)

LA MATIÈRE DU TRAVAIL

Ainsi les techniques ne sont que des outils, non des fins en soi pour développer une approche complète du corps et de l'esprit. Il s'agit d'offrir les meilleures conditions pour que chacun développe son propre cheminement.

MATÉRIAUX

« On sait qu'**il ne faut pas casser les corps**, avoir vraiment une bonne technique d'échauffement, une bonne méthode de travail. Plein de jeunes ne sont pas souples et ne connaissent pas la notion de faire attention à son corps, de s'échauffer, ils y vont à l'arraché et puis plus tard là ils prennent conscience, on ne peut pas tourner sur la tête et faire cinquante tours sur le bras tout de suite, tout doucement il faut prendre le temps, les années et les années, jusqu'à atteindre une bonne maturité pour pouvoir faire la route ». (*Hamid - Cie Révolution*)

Les techniques et les styles ne se conçoivent que dans une approche complète.

« Cette après-midi je vais proposer de décorer les petites voitures des handicapés en soucoupes volantes, en martiens, en astronautes, des trucs comme ça. **Faire des choses merveilleuses avec rien**. Au début je proposais, il faut des cartons, papier crépon, il faut du fil de fer, il faut du scotch, des agrafeuses et après on fait les bases, c'est de les amener à leur montrer que tu peux faire tout et n'importe quoi. Moi j'amène les paillettes comme je dis tout le temps, si tu mets un petit peu de brillance ça fait sortir les couleurs, en plus dans un pays où il y a beaucoup de gris. C'est plutôt les petits trucs qu'on peut faire sortir d'un bout de plastique qui n'est rien, d'un coup ça transforme tout, des trucs simples que l'on fait avec du papier, avec des matériaux, avec d'anciens costumes... **tout est récupération**. La demande est maintenant beaucoup plus sophistiquée. Cette année j'ai démarré un atelier de maquillage, pas comment on se maquille parce que ça, n'importe quel magasin peut te l'enseigner mais comment tu peux créer ton propre maquillage à partir de trucs que tu trouves dans les supermarchés, principalement des produits de bébé comme base parce le maquillage déjà tout prêt c'est hyper cher. Quand j'étais petite mes premiers rouges à lèvres, le les faisais avec du beurre de cacao et du jus de betterave, je créais mes maquillages » (*Wal - Costumière*)

« C'est l'éternel débat sur l'art contemporain, moi je suis dedans. **Je suis quand même pour la matière**. Pour beaucoup de sociologues de l'art, la matière est très gênante, s'ils pouvaient s'en passer. Et c'est le problème de la faculté, ils font un atelier, ils font appel à des praticiens mais ça leur pose un problème, ils ne veulent pas donner de sous, ils ne comprennent pas que ce soit dangereux qu'on prenne des risques, qu'il y ait un résultat, qu'il faut une pièce pour pouvoir stocker. Pour eux, ce serait bien si c'était tout : une phrase sur un papier qu'on referme. Je pense que **la sculpture c'est aussi de la matière** ». (*Jacques Franceschini, plasticien*)

« Il y a eu deux choses différentes, il y a eu la confection de costumes à partir d'éléments récupérés, c'était les **bouteilles en plastique**, avec lesquelles on faisait une sorte d'armure et ensuite la couleur définissait l'animal ou l'élément dans lequel étaient déguisés les enfants. Ils pouvaient très bien être déguisés en insecte, il suffisait de peindre en dégradé de vert ou d'autres couleurs avec le maquillage qui va avec. Ils pouvaient choisir tout ce qu'ils voulaient, je leur ai imposé simplement le fait de travailler à partir de bouteilles, de carton et pour les peindre l'outil c'était l'aérosol, la **bombe de peinture**, ça c'était pour les plus jeunes, parce que entre 6 et 8 ans ce n'est pas évident de les faire travailler sur des grandes lettres au niveau échelle. Pour les plus grands, c'était de travailler sur la lettre, ils choisissaient une ou plusieurs lettres, qu'ils transformaient, qu'ils personnalisait, l'idée principale du graffiti c'est de **prendre une lettre et la transformer, la personnaliser**. Je n'étais pas derrière eux à dire non ça ne fait pas lettre graff etc. tant qu'ils faisaient une lettre préparée, modifiée à leur manière c'était très bien. Pour certains collèges chacun travaillait sur une lettre différente, pour un autre collège c'était tous ensemble sur le même nom du collège en faisant une grande banderole avec chaque lettre selon un style différent, ils travaillent le fond en commun et ensuite ils reviennent travailler les détails, les mises en lumière, les

reliefs en commun, donc il y a le travail individuel et collectif en même temps, le travail individuel c'est chacun avec sa lettre, il la met en couleur, il la met en forme et le travail collectif c'est après **relier les lettres par des couleurs** et faire en sorte d'avoir un tout assez homogène » (*Blade, graffiti-artist*)

TECHNIQUE

Quelle que soit la forme disciplinaire, une fois les bases acquises, la technique est au service d'un cheminement. Il s'agit d'inoculer l'envie d'apprendre, de persévérer et de rechercher aussi bien pour son développement propre que pour le développement d'une forme artistique. La question ne se pose pas d'une séparation entre amateur ou professionnel, le cadre de l'atelier n'est ni une école de loisir, ni un centre de formation, à la fois une sensibilisation au travail, à l'art au service de la vie, de la découverte en fait d'un mouvement ou d'un processus.

« Il peut naître un autre type de travail où l'on retrouve vraiment un sens. Les deux sont liés. Je parlerai du geste, **c'est le sens qui donne un beau geste**. Ce qui reste dans la pratique artistique, c'est quand même le geste. Je ne suis pas assis à une table ou je ne fais pas mon petit modelage en plâtre, je suis libre de mes mouvements. Dans les cours que je donne à la fac j'essaie de leur apprendre, d'essayer d'être libre de ses mouvements, de savoir se mettre à genoux, d'essayer de tourner autour de la chose, de la regarder sous des angles différents, de se méfier de la facilité, c'est-à-dire quand ils sont satisfaits de leur pièce, de l'attraper et de la retourner parce qu'il y a tellement d'automatismes qui viennent facilement. Je leur dis vous avez fait ça, vous êtes satisfaits, bien essayez de laisser tomber ce point de vue, vous l'attrapez, et vous la retournez, vous la déséquilibrez, ils ne sont pas très d'accord parce que c'est comme si je leur demandais de sacrifier leur travail, ce n'est pas ça que je leur demande, c'est de le voir sous un angle différent. En sculpture c'est ça, pour moi, **une cohérence de l'objet dans l'espace** ». (*Jacques Franceschini, plasticien*)

« C'est beaucoup le travail de taille, de dimension parce que faire des lettres sur une feuille ce n'est pas la même chose que de faire des lettres d'un mètre et puis faire des lettres sur un panneau en bois et ensuite les faire au mur. Si on fait **un travail à l'année**, les gamins pendant un mois je les faisais travailler en noir et blanc sur du papier, ils ne touchaient pas à un seul feutre de couleur ni bombe de peinture, ce n'est que des lignes extérieures en noir et l'intérieur en blanc. Je leur dis le squelette, **la structure c'est ce qui est le plus important**, ensuite les couleurs ça vient après. Ensuite passer au fusain noir et blanc, donc toujours pas la couleur pour les faire travailler sur l'ombre et la lumière, on revient aux techniques traditionnelles de la peinture, l'ombre et la lumière on les travaille toujours avant d'utiliser les premières couleurs. Ensuite, je les fais travailler sur leurs **esquisses** faites au départ pour mettre des couleurs, couleurs primaires, couleurs complémentaires donc revenir sur les bases de dessin pour avancer, etc. travailler à l'encre, **leur montrer le plus possible de techniques de peinture avec le graff**. La finalité c'est le mur, entre temps il s'est passé des mois, on est passé à des supports de plus en plus grands, du A4 au format grand L, de plus en plus rigides, feuilles cartonnées, feuilles canson de plus en plus épais, du papier carton, des petits panneaux en bois de 5mm, du 10 et la finalité c'était la réalisation d'une fresque mais il s'est passé une année scolaire et la réalisation d'une fresque a été très bien et le résultat a été impeccable. Ils peuvent ensuite commencer la fresque comme un graffeur confirmé par les traits d'esquisse, la bombe de couleur claire, la mise en couleur du fond, les tracés, les contours des lettres, la mise en lumière, etc. je n'avais quasiment plus besoin d'être là, même au niveau de la mise en place, ils

n'avaient plus besoin de moi, je n'intervenais qu'au niveau technique pour les coulures, pour tel ou tel effet s'ils n'y arrivaient pas, mais c'est tout. **On a besoin de tout cet acheminement** pour y arriver alors que moi-même dans mon parcours je ne suis pas sûr d'avoir pris tout ce temps là pour réaliser des fresques. Ensuite c'est à eux de progresser, s'ils veulent continuer, ou s'ils ne veulent plus mais ils auront vu pendant un an de leur vie ce qu'était le graff. Ils reprennent des esquisses plus compliquées, plus complexes, plus recherchées pour en arriver à un travail en couleur plus recherché. Certains vont se dire dans l'année, je vais travailler avec de l'encre de couleur parce que j'aime bien ça, **ils vont se trouver des formes d'art et des techniques propres à eux** et ils ne voudront peut-être plus faire de graff et ils voudront bosser qu'au fusain et ils vont s'intéresser à tout le travail qu'il faut crayonner ou ils vont s'intéresser à l'encre ou à la gouache ou à la sculpture, ils vont s'intéresser à d'autres formes d'art, et ça peut donner une nouvelle dimension à la forme hip-hop, un nouveau souffle » (*Blade, graffiti-artist*)

Les clowns utilisent de nombreuses techniques, la jonglerie, le théâtre de situation, la mise dans l'espace, le travail sur les mimiques, le travail de mime. Ils disposent d'un jeu de palettes très large en ce qui concerne les outils, ouvrant sur une variété d'interventions.

« Pour les enfants aussi c'est important qu'ils **puissent se situer dans l'espace**, c'est important qu'ils puissent **maîtriser leur corps, utiliser leur imagination** et il faut qu'ils sachent qu'ils peuvent faire plein de choses avec leur corps, par exemple ils peuvent sortir un balais en le jouant sur eux mais déjà il voit que c'est un balai, c'est le travail qu'on fait un peu avec eux » (*Marianne, Cie Côté Jardin*)

« La variété des choses font de telle sorte que tu touches tout un chacun, peut être à quelque chose qui agresse ou a agressé ses enfants. Et les baffes et les coups qu'on subit, les gens ont eu mal pour toi. **L'humour permet de faire passer des choses** que si tu les disais directement pour ne pas choquer » (*Casset, Cie Côté Jardin*)

La scène de l'atelier

Des repas de quartiers et repas musiques se déroulent le soir durant toute la préparation du festival. Ils représentent l'occasion d'ouvrir d'autres espaces de rencontres, bien que la physionomie de ces soirées soit très liée à l'histoire du lieu. En cela, la façon dont se déroule ces repas est représentative des relations entre la structure de proximité et le quartier et de l'histoire même du quartier. Dans certains lieux règne une certaine pesanteur. On ne constate pas réellement d'échanges et de lien entre les générations. D'autres au contraire, sont beaucoup plus conviviaux, quand ces rencontres s'inscrivent maintenant dans une tradition indépendamment du caractère événementiel du carnaval. Par exemple les repas préparés par les familles suivant les habitudes culinaires des différentes cultures.

« Je crois que **ça manque, les passages, l'échange**, les gens des autres pays qui viennent c'est ça aussi, on amène quelque chose qui n'est pas ici. Les ateliers cuisines sont par exemple l'occasion de dire ce qui se passe chez les autres. Ils ont été créés pour **amener les mères au centre de la discussion mais aussi aux centres de quartier** et petit à petit tu commences à parler de pommes de terre et des oignons après on est entrain de parler de sexe, après on est entrain de parler de religion, ça amène, ça bouge et puis je laisse les choses et il sort des trucs, elles parlent, j'apprends beaucoup. Ça c'est riche, ça donne aux gens, mères, pères, enfants, jeunes, peu importe, ça donne la possibilité de réfléchir sur autre chose,

c'est ça qui manque, il manque aussi ces contacts de tous les jours. Mais ça reste très ponctuel, ce qui manque peut être c'est l'esprit, cela risque de devenir trop cadré ». (*Wal - Costumière*)

« C'est en discutant avec l'artiste africain Doudo N'Diaye Rose qui animait les arbres à Palabres qu'est née l'idée de préparation de repas. On s'est dit pour avoir les familles, la meilleure façon c'est qu'elles s'investissent de cette façon et pourront ainsi venir aux débats avec les gamins et tout le monde. Même s'ils ne prenaient pas la parole ils voyaient déjà qu'on pouvait la prendre, et c'était une dynamique. Sur un repas de quartier on a besoin que de l'équipe, les acteurs, entre des gens qui ne se connaissent pas, se répartissent même en petits groupes, parce que s'ils vont démarrer des discussions entre eux, les gens vont s'y intéresser, vont écouter et ça va essaimer. Aujourd'hui **il ne faut pas démobiliser les gens, il faut être vigilant pour qu'il y ait une vraie circulation entre l'équipe organisatrice, la population, les artistes venus d'ailleurs.** » (*Jacques Pasquier, Les Gamins de la Rue*)

Les repas de quartier et les spectacles qui s'y déroulent sont en effet un lieu unique de réhabilitation du don et de rencontre entre le cadre premier des formes populaires et le cadre secondaire de l'atelier. A la fois lieu de rencontre entre les différents participants au carnaval et de représentation pour les artistes et leur travail en atelier, il mérite la même exigence et attention. Ils n'ont pas l'impact événementiel d'une manifestation médiatique et pourtant représente un espace de mise en visibilité, de publicisation ou d'exposition des processus de l'atelier-résidence.

Si les ateliers représentent une autre manière d'envisager la relation entre population/public et artistes/intervenants, les repas du soir offrent la possibilité de mettre en scène, de scénographier ce lien inédit.

« Ca créé **un contact entre le public et le public.** Notre jeu le permet facilement. Comme aussi dans un théâtre traditionnel, chaque fois que l'on descend dans le public et que l'on remonte après, à la fin de la représentation on peut être surpris de voir des gens discuter, c'est parce qu'ils étaient côte à côte, les clowns sont venus les ont plus ou moins mis ensemble et donc ça peut créer des choses, **une convivialité** qu'on peut retrouver à des niveaux différents, autant **entre nous et le public, que le public lui-même.** » (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

C'est l'opportunité pour les artistes d'engager des relations qui ne soient ni des relations de travail en atelier, ni de représentation sur une scène officielle. Les occasions en fin de compte sont assez rares pour rencontrer autrement les populations et même les autres artistes intervenants.

« L'objectif des repas de quartier, c'est pour que les gens puissent se rencontrer. Pour nous-mêmes c'est aussi l'occasion de rencontrer des gens, il faut **essayer de plier les barrières**, pouvoir discuter avec ces gens, pouvoir aborder ces gens. On passe aussi par la scène pour **pouvoir rencontrer les gens, les toucher, qu'ils ne soient pas passifs, qu'ils soient aussi actifs.** C'est ça l'objectif, mais nous aussi on y trouve notre compte, le fait de descendre dans le public ça me fait plaisir, de se frotter aux gens. Par exemple l'autre jour on a fait une animation, je suis sorti de la salle pour fumer une cigarette, j'ai retrouvé des gens que je ne connaissais pas, d'habitude on ne se parle pas du tout, du coup cinq jeunes qui étaient là sont venus à côté de moi, on a discuté, on parlait, déjà le courant commençait à passer comme si on se connaissait avant ». (*Casset, Cie Côté Jardin*)

Il se passe parfois des rencontres inédites. Par exemple ce repas de quartier à Florac. Les clowns commencent par créer l'ambiance et provoquent le rire chez les gens attablés. Jeunes comme vieux semblent pénétrer un espace ouvert à l'imaginaire loin d'une assignation spatiale ou territoriale. Cette capacité à créer un autre espace, à mettre en scène la vie autrement, nous avons pu aussi l'observer dans d'autres soirées où même certains adolescents particulièrement renfrognés se prennent à sourire.

« Dans les quartiers des fois il y a des gens qui restent chez eux qui ne voient personne, qui sont là ce soir pour ce repas et qui viennent te dire : **“moi ça fait deux ans que je ne suis pas sorti, et ce soir je suis content, j'ai bien ri, ça fait plaisir, faire participer le public c'est quelque chose d'important, ce n'est pas que les enfants qui rigolent parce que quand on dit clown tout de suite on pense aux enfants. C'est un rapport au public, sa réaction nous donne une inspiration.** Moi je me rappelle l'animation qu'on a faite à Bassens le premier jour, quand on est arrivé comme ça, on parlait en Ouolof, eux ils ne comprenaient pas ce que l'on disait et quand on est rentré, on a fait : “oh des blancs et nous on est noir !” et on a vu dans leurs yeux comme si pour eux c'était vrai même si au fond d'eux ils savent que c'est un jeu mais ils se prêtent quand même à ça, ils se laissent aller et quand on touchait les cheveux on sentait qu'ils étaient vraiment contents, ça leur fait du bien et après, ils te disent, c'était vraiment bien, je me suis senti bien dans ce que vous faites ». (*Marianne, Cie Côté Jardin*)

Les clowns occupent un petit espace devenu scène improvisée. « Je m'appelle dada 1^{er}, je suis le roi de la propreté. Je viens d'un grand sommet des pays les plus propres au monde mais il n'y avait pas le roi de votre pays, je ne sais pas pourquoi ! Je vais recruter des soldats et nous allons nettoyer Florac ».

« Il y a tout le temps une réaction parce, on a va vers le public, c'est une forme qui crée aussi une convivialité, qui efface aussi un peu le fossé qu'il y a entre la scène et le public on sent aussi en allant vers le public, que le public aime ça, il attend ça et il s'exprime aussi quelque part. Il répond au dialogue que l'on instaure tout de suite, ils sont autant sur la scène que nous qui sommes sensés être sur la scène. **On les met aussi en situation de jeu** et ça c'est quelque chose que tous les publics apprécient particulièrement, se sont des moments où **l'on ne sait plus qui joue et qui ne joue pas, ils sont aussi joueurs.** Les pièces sont conçues de telle manière qu'ils sont perpétuellement dans la pièce même. Chacun prend position pour tel ou tel personnage ou pour la situation globale et c'est ça je crois qui déclenche la réflexion, ce n'est pas quelque chose qu'ils consomment pour qu'ils partent après. Ce n'est pas simplement un jeu de clown, nos personnages sont très situationnistes. C'est cette espèce de déclic un peu que l'on recherche, après les commentaires et les réactions sont très poussées. ». (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

Une rencontre surprenante comme il ne peut en exister que dans ces moments informels. Les clowns invitent alors un spectateur de l'assemblée à venir jouer avec eux. Pris au hasard il s'avère être un danseur de la compagnie *Révolution* qui animera la seconde partie de la soirée. A son habit, les clowns le prennent pour un rappeur : « Mais c'est un rappeur ? Il n'est pas sale ! Que sais-tu faire à part rapper ? » - « je sais danser ! ».

Il s'ensuit un échange rythmique entre clown et danseur hip-hop. Les genres et les styles se mélangent pour le plus grand plaisir du public. Une rencontre s'est produite à plusieurs niveaux, entre artistes et « public », entre artistes entre eux. Une

manière de briser quelques codes artistiques et rituels culturels pour s'ouvrir sur une palette de positionnements, de démarches, de questionnements.

« Il y a toujours des règles à respecter, des trucs à ne pas faire, à ne pas dire, tenir compte de la manière de s'habiller, de parler avec les gens, de se comporter, il y a trop de règles, tu es obligé à chaque fois de faire attention pour ne pas choquer la société ou choquer quelqu'un . **Le seul moment où je ne me sens pas vraiment coincé par les lois de la société c'est quand je suis sur scène** ou bien avec les gamins » (*Casset, Cie Côté Jardin*)

De l'atelier à la scène publique s'ouvre un espace ouvert entre univers culturel et artistique. Le simple lieu du repas devient espace spectaculaire et événementiel accessible à tous. Un autre lieu du spectacle et de la culture où les odeurs de la vie ne sont pas exclues.

La soirée se poursuit ensuite par la danse. Hamid de la C^{ie} *Révolution* rappelle l'importance du respect devant un public principalement composé de jeunes. Un groupe de jeunes filles de Florac présente une chorégraphie issue de leur travail, une de leur première expérience de « scène ». Les performances individuelles des danseurs de la compagnie alternent avec les démonstrations des jeunes. Certains à peine plus haut de 10 ans n'hésitent pas à entrer dans la danse. La soirée se termine par une animation D.J. où les garçons plutôt en retrait finissent par entrer dans la fête.

L'atelier-résidence se place ainsi au centre d'un espace triangulaire dessiné par les trois pôles de la rue, de l'atelier et de la scène : à la fois espace de vie, espace de travail et espace de représentation. Dans le même temps il nous apprend que la vie est une mise en scène, et la scène une manière différente d'imaginer sa vie, que l'art ne peut être séparé de cette vie qui met en mouvement les formes.

« Dans le travail que l'on fait c'est essentiel d'avoir un sens de l'observation, et de pouvoir regarder des choses qui nous entourent comme ça pour pouvoir les réutiliser. **On a directement une ligne qui va de la rue à nos spectacles** ». (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

Nous avons vu que l'atelier-résidence comme mode de connaissance, mettait à jour un certain nombre de choses. Il nous offre la possibilité de décrire avec une plus grande finesse un ensemble de relations humaines à travers des cadres, des processus, des mouvements, des matériaux, des formes. Nous nous sommes alors concentrés sur l'activité littérale (travail premier) après la bordure par laquelle on l'a décrit (la scène de l'atelier).

L'atelier ne décrit pas simplement une confrontation avec la matière mais aussi l'espace qui se crée autour, le choix de vie qu'il rend possible. Parce qu'il est en soi un univers, l'atelier nous éclaire sur le monde. Il n'y a donc pas d'espace consacré pour l'atelier, c'est-à-dire entériné par un usage, un discours, une reconnaissance publique ou encore ratifié par une institution du monde du social ou de la culture. Que l'activité se déroule dans un lieu public ou privé, dans la rue ou dans une structure, l'atelier consacre un espace dans un rapport particulier au travail.

Dans cette rencontre si particulière entre sphère sociale et artistique l'atelier-résidence est au creux de tensions, entre la prise en compte d'une forme populaire et l'exigence artistique. Il est à la fois l'atelier de l'artiste, le lieu où s'accomplit une alchimie particulière à l'écart du monde et le lieu d'une éducation populaire, une université généraliste de la vie.

WORK IN PROGRESS

Que peut-on évaluer à la sortie des ateliers-résidences ? Certes il y a une production, un produit fini consécutif à l'événement, le carnaval. En posant un repère, cette visibilité de la production est importante aussi bien pour les participants des ateliers que pour les artistes.

Mais nous devinons que ce qui n'est pas visible ou moins accessible, ce qui s'est passé dans ce travail et continuera à évoluer suite à ce travail est encore plus fondamental. Autrement dit, la seule évaluation possible de l'atelier se situe dans le mouvement même qui l'anime. C'est un continuum dépassant le clivage entre amateur et professionnel où se crée une dynamique de formation et d'expérimentation

La résidence en elle-même, par l'aura et la direction artistique qu'elle sous-entend répond à un élan social dont l'atelier est l'espace. De même l'atelier libère une vision esthétique, un rapport sensible au monde. Ce que nous pourrions appeler créativité. Elle ne développe pas nécessairement une forme « artistique » mais une forme en maturation qui ouvre un champ de possibilités, un imaginaire.

Non seulement c'est dans un continuum mais aussi dans une totalité propre à une forme populaire qu'il s'agit de comprendre le travail en atelier. Ce travail se présente comme un champ expérientiel en perpétuel redéfinition où l'expérience en elle-même est source de connaissance et de reconnaissance. S'il y a « œuvre de création », elle est d'abord existentielle et ne peut devenir artistique sans cette condition première.

Expérimentation pour les participants

Les artistes font une première évaluation à chaud de ce mouvement. Ils nous parlent de ces ouvertures ou rêves. L'espace de l'atelier a créé des liens inédits, un espace en soi autour d'un certain rapport au travail. C'était aussi un défi de se confronter ainsi à une matière consistante, aller jusqu'au bout d'un projet. Le travail en atelier a suscité des déclics, des motivations et des émulations qu'il ne faut pas frustrer. Tous soulignent la nécessité d'inscrire ce travail dans la durée et trouver les bons relais pour le faire.

« **C'est une découverte pour les jeunes**, non seulement c'est une découverte du moment, mais ça leur sert dans le temps, ceux qui sont sensibles à ce qui se passe dans ces ateliers même dix ans après, vingt ans après ils peuvent se souvenir d'une parcelle, d'un geste qu'un artiste a fait un jour devant lui, rien que pour ça c'est d'un intérêt primordial qu'on a envers ces jeunes qui ont tout le bagage pour affronter la vie mais les astuces leur manquent, nous passons pour au moins leur donner la chance de rêver » (*Nabisco, plasticien*)

« Je sens que pour certains il suffirait de **pas grand chose pour qu'ils soient bon artisan** ou bon artiste ou autre chose encore, je les ai vus sous cet aspect plastique donc je parle de ça, ils ont ni plus, ni moins de qualité que les autres, ils en ont autant bien sûr » (*Jacques Franceschini, plasticien*)

« On trouve des gamins qui sont intéressés, et hyper intéressants d'ailleurs. Chez certains je sens que ça a suscité une certaine curiosité ou une certaine passion.

Certains ont entamé **un véritable rapport au cirque et ont envie de continuer**. J'ai peur que certains gamins aient un sentiment de frustration qu'ils aient fait quelque chose sans pouvoir aller jusqu'au bout, bien que nous disions d'essayer de continuer à faire ça dans le centre, c'est tout ce qu'on peut dire ». (*Casset, Cie Côté Jardin*)

« On a juste suscité des envies ou créé **des débuts de motivation** mais techniquement notre rôle s'arrête là. Maintenant pour le suivi c'est une démarche personnelle autant de l'enfant que dans le cadre dans lequel il évolue. Ce serait dommage qu'il n'y ait plus de suite. Là, c'est peut être très frustrant pour eux. On efface tout et on recommence autre chose, ou on attend l'année prochaine, est ce que tout le temps cette idée de carnaval, de travail, d'artiste, qu'ils ont pu faire aujourd'hui, est ce que les parents vont le soutenir, est ce que les structures vont le continuer, pourquoi faire les choses si elles doivent être ponctuelles et après terminé. Mon interrogation sera : **où est l'intérêt de toute cette débauche d'énergie et de moyens si après ça doit retomber dans les oubliettes**. Parce qu'il y a vraiment un réel besoin des enfants, qui est vrai, qui n'est pas opportuniste, juste un besoin réel de s'exprimer et en plus avec un talent pour le faire. Ils présentent beaucoup de dispositions, **non pour faire ce métier là mais s'exprimer dans ce corps d'expression**. Ils se sont connus, ils ont communiqué entre eux, et c'est allé au-delà même du travail d'atelier ». (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

« Je n'ai pas vu ici de professeur diriger les élèves mais ce que j'ai vu c'est que les élèves avaient apprécié énormément le travail et c'étaient engagés énormément dans la répétition, j'ai vu qu'ils avaient travaillé sérieusement. J'ai remarqué que la majorité était **apte à jouer de la musique, avait la volonté, l'envie**. Jamais personne n'est né pour être musicien, c'est l'intérêt, celui qui comprend la musique qui est sensibilisé sera plus apte à être musicien ou à essayer de le devenir. J'ai remarqué ici bien sûr en fonction des endroits le niveau n'est pas pareil. Mais c'est surtout que **l'intérêt qu'ont porté les élèves à ce travail** et ça m'a énormément surpris, la facilité de compréhension au niveau de retranscrire cette musique » (*A. Castillo Penalver, Banda de Santiago de Cuba*)

« Tout était posé à la base, on s'est retrouvé chaque danseur de la C^{ie} séparément dans des structures, on a commencé à faire des ateliers. Ils sont vraiment attentifs, on avait peur, il y avait beaucoup de jeunes pour qui quatre heures c'était long, quatre heures de répétition, pendant un mois s'investir comme ça, **ils ont pris un engagement qui est un défi personnel**. Si un jour ils veulent arriver à un niveau professionnel, ils seront obligés de passer par-là. A travers la culture ils savent que si au niveau du mouvement ils peuvent avoir un certain feeling ou sentir qu'ils ont une passion et qu'ils ont des qualités pour avancer là-dedans ils vont s'accrocher. Il y a des jeunes qui vont se prendre en mains et qui vont décider de constituer des groupes, il y en a d'autres ce sera juste un passage comme ça, ils auront appris certaines choses qui vont les aider dans la vie. Au moins quand on se verra et qu'on se rencontrera sur Bordeaux on sait qu'on aura vécu quelque chose tous ensemble, on est là pour se soutenir même si on n'a pas vraiment les moyens. **Ils ont travaillé et maintenant arrêté ce travail là, ce n'est pas bon**. On sent qu'à cet âge là ils sont susceptibles et c'est important de continuer un petit peu à les entourer, **les emmener un peu plus loin** et qu'à la suite de ça eux-mêmes se prennent en charge ». (*Hamid - Cie Révolution*)

Expérimentation pour les artistes

Même si la plupart des artistes avaient déjà réalisé des ateliers de ce genre, la préparation du carnaval a constitué une expérience nouvelle. C'est d'une autre manière un défi à relever dans le maintien d'une double exigence : à la fois transmettre avec un souci pédagogique mais aussi maintenir une cohérence dans un parcours artistique sans laquelle cette transmission n'aurait pas de sens ; à la fois prendre en compte l'environnement social tout en maintenant dans le travail un haut niveau d'exigence professionnelle. Outre la reconnaissance de leur travail que peut procurer l'événement, il s'agit de continuer une recherche. Tout en étant éphémère la production s'inscrit dans une continuité. Cette continuité pourrait se traduire de différentes façons : à travers le lieu de travail ouvert par le carnaval (le *Container*), la poursuite d'un projet collectif au niveau régional, la modélisation et la diffusion de ce type d'expérience dans d'autres cadres, régions ou pays.

« Je suis capable de m'occuper de certaines choses, je travaille relativement rapidement. Que certaines de mes sculptures après le carnaval soient démolies ou qu'elles traînent dehors pour qu'on les approche, je suis tout à fait d'accord avec ça. Si je venais travailler au *Container*, peut être que je serais qu'en solo, peut être que je serais avec d'autres enfants si eux ils ont besoin, mais je travaillerais **en solo pour ma propre démarche. J'aimerais bien rester dans ce lieu**, ça c'est le problème de tous les artistes qui font de la sculpture, comment se payer des immenses lieux si tu n'es pas l'artiste subventionné de la ville, il y a très peu de gens même dans les gens connus nationalement, en échange j'animerais quelque chose gratuitement en contre partie de mon hébergement gratuit ici (*Jacques Franceschini, plasticien*)

« Le carnaval offre un **support médiatique**, beaucoup de **passage de particuliers ou de professionnels**, ça va aider à faire en sorte que les gens voient que quelque part c'est assez professionnel et pas une improvisation. Ça va m'aider pour après, surtout que je suis ici que depuis l'été dernier, mon premier contact concret et solide ça été *Musiques de Nuit*, c'est beaucoup en même temps et c'est juste ce qu'il faut pour pouvoir lancer pas mal de choses ». (*Blade, graffiti-artist*)

« Ça donne beaucoup d'idées, par rapport à la manifestation elle-même, tout en gardant l'idée que nous n'avons pas les mêmes moyens de réalisation, nous vivons aussi une réalité, **essayer ces idées là, de les partager** et d'avoir espoir de pouvoir les réaliser un jour ». (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

« Pour l'après carnaval chacun tirera profit de l'expérience à sa façon : l'organisateur dans la capacité à réunir tout le monde, la masse populaire de Bordeaux dans le fait de regarder quelque chose qui plaît, ça donne une ouverture à l'âme, quant à nous artistes, chacun a libre cours de **s'inspirer de tout ce qui s'est passé ici, pour améliorer, son acte, son geste** dans son champ plastique ». (*Nabisco, plasticien*)

« Le carnaval de Bordeaux, c'est ici, il est différent du carnaval de Rio, qui ne m'intéresse pas du tout franchement, de celui de Nice, de Venise qui sont faits pour que les gens se montrent, je ne crois pas que c'est vraiment l'intérêt, moi je suis contre ce type de chose, c'est pas ça. Le carnaval de Santiago de Cuba par exemple, parce que c'est populaire, c'est la fête tout le monde ensemble, parce qu'on peut amener un savoir-faire qu'on a d'une couture. Maintenant **je vois comment l'art il est tellement tributaire des conditions techniques** que l'on a, au Brésil on a une industrie hyper légère, **c'est l'industrie du carnaval** ». (*Wal - Costumière*)

« On se dit, on a commencé un travail d'atelier de parade, on espère pouvoir l'exploiter, le refaire, recommencer l'opération d'ici une, deux, trois années et puis faire le point et **voir comment va évoluer l'écriture chorégraphique**, les traces au niveau des jeunes, leur évolution, ce n'est pas quelque chose que l'on construit pour couper ensuite le cordon. On va continuer à le faire mûrir en essayant d'emmener une quarante de jeunes qui soient assez mûrs et posés un niveau de sélection, c'est vrai qu'on ne peut pas emmener cent personnes, ça demande trop de moyens, emmener une partie en tournée l'été, faire vivre ce que nous on a vécu quand on était parti avec des chorégraphes, d'autres artistes qu'ils puissent s'investir en rencontrant d'autres jeunes qui pratiquent la même chose. Sur une chorégraphie qui avance sur 1 km 5, stratégiquement ce qui était important c'était de pouvoir jouer dans des gros festivals où il y a plusieurs artistes de cultures différentes, qu'on puisse voir du théâtre, des claquettes ou de la danse classique. On s'est bloqué quinze jours pour ne pas que ça devienne de l'exploitation qu'on fasse tourner les jeunes comme ça, mais faire cinq, six spectacles qu'ils aient encore une plus grande expérience et formation. Ils vont créer des liens entre eux et on leur donne la possibilité que eux-mêmes forment leur groupe par rapport à cette parade » (*Hamid - Cie Révolution*)

Le bas et le haut

La richesse de l'atelier est de travailler dans ce continuum, seule manière à notre sens de dépasser cette contradiction entre la volonté de tirer l'environnement social vers la haut et l'inévitable sélection qu'implique l'exigence du travail. Comment à la fois prendre en compte un ensemble, ne pas décrocher de la base tout en cherchant la qualité et l'excellence ?

Trop cadré sur une technique, l'enseignement de la forme prime sur un rapport au travail et un rapport au monde ; nous tombons dans l'académisme au détriment de l'esprit de recherche. Trop lâche, le lien de réciprocité se dilue dans un passe-temps ludique.

Il ne s'agit pas de se couvrir des oripeaux de l'Académie ni de meubler joliment le temps mais d'agir sur l'existence, retrouver une totalité cohérente, réaliser l'entièreté de sa vie à l'intérieur du monde.

Bien souvent est faite la confusion entre le sens et la fonction surtout à une époque où toute activité doit démontrer sa raison utilitaire. L'atelier occupe-t-il nécessairement une fonction précise ? Il n'est pas là pour remplacer l'école, le conservatoire ou l'entreprise. Il ouvre par contre l'espace pour une démarche entrepreneuriale individuelle et collective.

La cohérence d'ensemble se situe dans un équilibre, une tension dynamique entre des domaines apparemment en opposition comme le travail de développement social et les rencontres artistiques, éducation populaire et l'accompagnement d'émergence culturelle, politique généraliste et la création de lieux culturels, etc.

Il est alors de la responsabilité des acteurs œuvrant dans leur champ de compétence social ou artistique d'accompagner cette évolution. Encore faut-il les voir et les reconnaître. Le carnaval a représenté pour une part l'immense scène d'une mise en visibilité du travail en atelier-résidence mais est-ce suffisant ? Il n'est pas sûr que tous les processus sous-jacents à ce travail soient reconnus, car la plupart

n'apparaissent pas dans un cadre événement mais dans la durée du développement d'une forme.

Défendre l'idée d'une prise en compte des formes populaires ne conduit pas obligatoirement à l'idée de vouloir toucher dans un même temps le maximum de personnes. Paradoxalement, l'exigence et donc la sélectivité qu'implique l'atelier-résidence peut constituer la meilleure garantie du développement d'une forme par effet de contagion autour de pôles artistiques ou esthétiques. A condition que cette exigence soit secondée d'un travail d'accompagnement, de médiation et de sensibilisation.

« En se mettant à plusieurs, on peut envoyer avant sur le terrain des gens du carnaval qui vont passer du temps avec les gens qui vont venir ici, pour leur donner la philosophie de l'action, pour les motiver à ce qu'ils vont faire, c'est ce boulot là qu'il faut qu'on amplifie, c'est un travail de fond, on a les moyens de monter des actions maintenant il faut qu'on amplifie ces moyens pour faire un travail de fond, de motivation et les gens sont prêts à ça, j'ai dit les gens, pas seulement les artistes, les gens, ils demandent ça, on est dans l'air du temps, le feeling il est là, il n'est pas à trouver le groupe qui va faire le meilleur disque, qui va taper au top 50, il est à connecter les gens qui vont dans ce sens là entre eux. Ca doit être transversal, **recouper les formes esthétiques, politiques, les actions sociales, les associations de quartier, les petits projets, les grands mouvements.** Je crois qu'il faut travailler en amont plus profondément justement ces rapports de transversalité et les projets artistiques en gardant ce rapport : des créations à partir d'émergence, la sensibilisation et le côté lié au mouvement populaire, les échanges. **Prendre du temps pour l'échange en même temps qu'on prend du temps pour cultiver l'acte esthétique, pour l'échange de techniques artistiques.** C'est ça qui est intéressant dans *Musiques de Nuit* et qui a permis de développer cette transversalité qui est nécessaire surtout dans un carnaval où tout est art, peut être qu'il faut qu'on trouve une manière de fonctionner sur la préparation, sur les projets esthétiques, et sur des manières d'avoir des interactions » (*Jacques Pasquier, Les Gamins de la Rue*)

Ce travail de médiation correspond à une volonté politique, ce n'est pas simplement une réponse technique. Sinon ce serait créer un dispositif de plus, alourdissant un maillage institutionnel déjà conséquent.

Les formes populaires constituent déjà en elles-mêmes une force médiatrice aussi bien au niveau individuel et inter-individuel que sur le plan collectif d'un espace socioculturel plus vaste. Elle canalise les énergies par sa force esthétique et se propage par contagion autour de pôles de création artistique. Il ne s'agit pas de rajouter quelque chose mais de favoriser ce rôle.

Nous pouvons par exemple repérer ce mouvement à travers le développement de la forme hip-hop en région aquitaine

« Le mouvement hip-hop c'est une chaîne qui monte, tout le monde se réunit et tout le monde est en train de construire l'histoire, là où il habite. S'il y a une personne qui est à Nantes ou une personne qui est dans le sud à Marseille, elle construit son histoire et puis un jour ça va se réunir et les meilleurs se retrouvent. Tout le monde se connaît, que ce soit dans le milieu de la danse, dans le milieu du graff, ou du chant, on se reconnaît au niveau régional, on se reconnaît au niveau national, on se reconnaît au niveau international, on rencontre les Américains, les Japonais, on voit qu'on a le même langage, la même culture, **il n'y a même pas besoin de savoir parler la langue, on communique avec la danse,** on

communiqué avec ce que l'on sait faire et ça je trouve ça magique, formidable ».
(*Hamid - Cie Révolution*)

La C^{ie} *Révolution* était la seule représentante de la danse hip-hop dans le Sud-Ouest mais son travail risque d'enclencher une dynamique qui fasse boule de neige et constitue un noyau de jeunes en voie de professionnalisation, du moins dans un processus relevant d'une exigence autre que l'animation socioculturelle. D'autant plus que, s'agissant du hip-hop, il est nécessaire de prendre en compte aussi une échelle de développement national sinon international et les interactions que cela peut provoquer entre projets de différentes régions. Le développement régional ne peut se concevoir qu'à ce niveau de cohérence.

La visibilité et le caractère exemplaire du hip-hop conduit souvent à le prendre pour exemple. Il ne s'agit pas de limiter la réflexion à un seul champ esthétique mais de comprendre cette dynamique des formes. La forme possède une consistance dans l'espace. C'est un élément objectif, indépendant de la subjectivité de l'individu et de la fluidité de ses sentiments. Elle possède une prégnance dans le temps qui traverse les strates de l'histoire. Par sa force et sa cohérence une forme crée donc son propre système de médiation.

Trop rigide la forme réduit la vie en chose, elle nie toute affirmation subjective de l'individu. Trop souple, l'individu qui a besoin de se confronter à elle ne peut se construire. Le travail des opérateurs culturels et sociaux est au creux de ce paradoxe, il « fracture » des cadres constitués pour mieux en construire d'autres. Le travail qui s'y déroule ouvre un espace de liberté alors qu'il se définit par une contrainte, une confrontation avec la matière.

RENCONTRES ARTISTIQUES

Poids des formes et choc des esthétiques

« La culture, quand ça émerge c'est une richesse et après ça ne peut devenir qu'un carcan » (*Jacques Franceschini, plasticien*)

Une culture n'est que populaire mais devient vite culture cultivée et formalisée même si elle garde ses attributs populaires. Le principe de rencontres artistes est une manière d'impulser un mouvement circulatoire d'une confrontation entre les disciplines, les mouvements artistiques et les formes culturelles. La mise en confrontation positive des esthétiques permet de prévenir les risques de folklorisation, de marchandisation et plus généralement de rigidification d'une forme, bref, le conformisme.

Lors du carnaval, à côté des formations musicales (chars banda de cuba, ska, style band,...), du théâtre et cirque de rue, des défilés costumiers issus des ateliers, la décoration plastique des chars par les artistes (fresques et sculptures), deux parades ont marqué leur passage aussi bien en terme de présence que de public : la parade hip-hop et la parade techno.

Ce n'est sûrement pas un hasard si les deux formations ont employé le terme « parade » pour se présenter dans le défilé. A l'origine parader veut dire, retenir l'attention²³. Au début statique, il s'agissait devant un théâtre de capter le flux du public, la parade se mit à bouger avec le cirque pour emmener, par contagion physique, son public²⁴.

Un point remarquable, elles ont constitué l'une comme l'autre deux blocs compacts aux esthétiques différenciées, l'une en début, l'autre en fin de cortège. Comme si, en tant que formes structurées, elles venaient consolider le cortège. Ce qui soulignerait en creux un ventre mou, entre les deux une absence de consistance ? La question renvoie à débat uniquement en terme d'esthétique sans prendre en compte les modes de structuration des formes populaires et la richesse que constitue cette expérience. Doit-on chercher un produit finalisé, bien léché, unifié, lissé esthétiquement sous la main d'un grand chef d'orchestre ou prendre le risque de montrer un travail en devenir dans son imperfection et son inachèvement reflet de la disparité des engagements ? Répondre ainsi à la question serait aller vers un compromis dans un sens ou un autre. Moins qu'une équation à résoudre, il s'agirait plus d'un équilibre à tenir entre force esthétique et liesse populaire, visibilité dans l'exposition d'une forme et processus souterrain sous-tendant sa maturation.

La diversité et l'ouverture esthétiques qui a caractérisé le carnaval a-t-il permis une rencontre entre les publics et une confrontation entre les formes ? En partie semble-t-il sachant qu'une juxtaposition est inhérente au principe du défilé. Il y a d'ailleurs

²³ étymologiquement du mot espagnol *parada* : retenir le cheval tranquillement dans une position qui mette en valeur le cavalier et sa monture. Une autre étymologie viendrait du latin *parare* « orner, se préparer », prenant le sens de l'étalage que l'on fait d'une chose ou de soi. Quoiqu'il en soit, le terme a d'abord été approprié par le langage militaire pour une « exhibition en force » avant de monter sur la scène burlesque du théâtre forain.

²⁴ Voir : CHAUDOIR P., BORN M., « Parades, cultures urbaines, lien social » et GOURARIER Z., RANSON-ENGUIALE V., « Circulez, il n'y a rien à voir ! » in *Les parades urbaines, Rue de la Folie No3*, Ed. Hors les murs, 1998,

cette ambiguïté de la définition même du défilé où la population est spectatrice sur le trottoir d'un spectacle qui lui est proposé dans la rue. Une contradiction avec la notion de fête populaire, le sentiment d'unité collective qui voudrait briser toutes séparations entre acteurs-publics-populations.

La nature des deux parades était en cela bien différente. Pour le hip-hop il s'agissait d'une déambulation chorégraphique, un schéma narratif très codifié qui laissait peu de place à l'improvisation hormis les moments de free style où chaque danseur pouvait s'exprimer à sa manière mais cela touchait principalement le groupe déjà constitué du défilé. Rien de tel pour la parade techno qui se constituait avant tout sur un mouvement festif débridé. Le public était-il pour autant plus passif pour l'une et plus entreprenant pour l'autre ou la forme plus codifiée d'un côté et plus lâche de l'autre ? Peut-être que le public non initié était plus interrogatif ou surpris pour la parade hip-hop car c'était une première à Bordeaux à la différence de la parade techno.

Mais là aussi les apparences sont trompeuses. Il serait facile de mettre les deux formes en opposition. L'une, le hip-hop serait chargé de sens mais conformiste, collective sinon communautaire, adressé principalement à la population des quartiers, porteur d'une morale ; l'autre, la techno, sans astreinte morale ou sociale d'un message, serait composée de jeunes branchés de la classe moyenne furieusement individualistes, à la recherche d'une évasion du quotidien.

Il faut sortir « des comparaisons effectuées sur cette base asymétrique : art hip-hop versus événement techno-rave, acteurs hip-hop versus participant-raver. En tant que vastes nébuleuses culturelles, les mouvances rap et techno possèdent chacune une palette étendue d'esthétiques (du «soft» au hardcore), et de publics (des jeunes héritiers des quartiers huppés aux chômeurs fils de chômeurs). Le dénominateur commun, c'est que pour chacun de ces individus, l'inscription dans un univers culturel fournit un support pour l'expérimentation du rapport de soi au social, de soi à autrui et de soi à soi; elle fournit une matière symbolique au sein de laquelle chacun emprunte les grands axes et se fraye ses propres passages »²⁵.

Entendons effectivement que le hip-hop comme la techno, en tant que forme, font appel à une codification et des rites d'interaction, un rapport de l'individuel au collectif, un imaginaire et des modes de structuration, une diversité esthétique et une recherche artistique. Il est vrai cependant que le type d'implication des formes dans la préparation du carnaval est différent. En privilégiant, dans le cadre précis de notre étude, la dimension d'atelier-résidence dans les quartiers populaires, nous n'avons pas été conduit à rencontrer la forme techno. Ce qui ne veut pas dire qu'elle soit dénuée d'implication sociale par l'origine ou l'engagement de ses acteurs et que nous ne soyons pas amenés à la croiser.

« On ne voit pas les acteurs techno dans les quartiers parce qu'ils ne sont pas dans les centres sociaux, ils sont dans les quartiers sensibles ou pas sensibles mais sur des réseaux qu'à l'époque on appelait underground. Si on remonte aux sources de la techno, au début c'était des traveller's qui étaient vraiment en résistance, vivaient d'une **autre vision du monde, avec une revendication au-delà de la musique** qui était très sociale, politique, d'espace de liberté, de rêve. On a commencé à nous voir apparaître dans les MJC mais uniquement sur la diffusion, dans les concerts, mais on était dans les quartiers, puisqu'on était des mecs de quartier mais pas dans le

²⁵ RACINE E., auteur de nombreux artistes sur le phénomène techno-rave dont « Les raves : “des fêtes bonnes à penser” », in *Émergences*, PEPS no 56/57, 1998.

maillage institutionnel parce qu'on avait moins la nécessité financière, on a aussi plus de confort ». (*Jacques Pasquier, Les Gamins de la Rue*)

L'importance respective des formes hip-hop et techno pousse souvent à les poser en vis-à-vis et les comparer. Mais est-il intéressant ou nécessaire de chercher à les rapprocher ? La dynamique des formes semble se comporter un peu comme le mouvement d'attraction des planètes. Pour maintenir l'équilibre, un éloignement relatif est nécessaire. Elles ont chacune des zones d'influence qui peuvent à certain endroit se recouper mais il serait dangereux de réduire un mouvement populaire à une sorte de confrontation duale où ne resterait le choix que d'être satellisé par l'une ou l'autre force. Les formes populaires ne se réduisent pas à deux esthétiques. Un cadre événementiel favorise une simplification en terme d'esthétique facilement lisible plutôt qu'une prise en compte du mouvement des formes dans leur complexité alors que le travail préparatoire du carnaval ne se résume pas à cela. Tous les propos des artistes viennent ici le confirmer.

Les artistes s'inscrivant d'ailleurs dans ces champs esthétiques ne veulent pas se laisser enfermer dans des phénomènes de modes ou des assignations sociales. Quant aux autres artistes, ils vivraient assez mal de devoir toujours être comparés à ces grands jeux d'influences soutenus parfois plus ou moins adroitement par les pouvoirs publics.

« En ce moment les institutions mettent de l'argent parce qu'ils disent que c'est une solution, c'est un **médicament pour une jeunesse malade**, il faut leur donner un peu de hip-hop ça va les soigner. Nous on est encore jeune, mais on commence à prendre conscience, à mûrir, on sera toujours là à 40 ans et on prouvera que ça peut créer beaucoup de choses, de la joie et du plaisir, c'est ça qui est important » (*Hamid - Cie Révolution*)

« Après c'est un équilibre qui ne doit pas être évident à tenir, pour les danseurs je le vois aussi, il y a une **pression marchande, économique**, qui est effectivement de vivre, et que c'est vrai qu'il y a beaucoup d'argent maintenant insufflé dans les quartiers pour t'occuper des jeunes, mais c'est plus sous la catégorie, animation, prévention parce que l'argent il est plutôt là qu'ailleurs, par exemple travailler au niveau culturel où tu pourrais accueillir autrement les jeunes, il faut savoir accepter ou refuser un moment, c'est un équilibre qu'il ne doit pas toujours être évident à tenir ». (*Blade, graffiti-artist*)

Entre sentiment d'appartenance et nécessité d'un dépassement, la vie des formes dépend de cette capacité à produire son propre renouvellement. Comme commencement la forme déclare une relation esthétique (réception et jugement) et des processus de mise en sens, mise en lien, mise en forme, mise en scène. Ces processus d'émergence sont à l'origine d'un engagement qui contribue à un dépassement de la forme et par-là même son évolution et son adaptation au monde actuel, bref sa transformation.

Un espace de liberté échappant aux différentes pressions serait nécessaire pour que les artistes puissent jouer pleinement leur rôle, produire de l'ouverture et emmener les publics vers d'autres horizons.

« On peut très vite tomber sur un extrême parce qu'il y a des personnes, comme pour la techno, qui n'écoutent que du rap, qui ne sont bloquées que là-dessus, ce n'est pas la solution non plus. Mais si on fait un travail à l'année, chacun différemment on peut défendre une autre approche comme j'ai pu le faire dans des ateliers. On peut travailler sur des thèmes, sur des choses, essayer de leur **montrer**

ce qui se passe à côté, les emmener de temps en temps au musée pour voir telle ou telle chose qui peut nous aider à réaliser telle ou telle chose. Leur montrer tel ou tel autre peintre, leur donner des idées, leur faire voir des formes, des couleurs qu'ils puissent réaliser ensuite avec le graff ou en mélangeant d'autres techniques de la moulure, **on peut vraiment faire pas mal de choses tout en restant vrai** avec ce que l'on fait, ce n'est pas parce que l'on fait du graff qu'il est interdit de voir ce qui se passe à côté. Il n'y a que comme ça que l'on peut évoluer, sinon au bout d'un moment on tourne en rond et l'on est enfermé dans son monde et ça ne va pas ». (*Blade, graffiti-artist*)

Une réponse est donc un travail dans la durée. Il permet de se prémunir de la pression d'une manifestation événementielle où l'artiste risque de devenir prestataire sans accomplir une jonction avec une recherche propre à la constitution d'une œuvre. C'est ce qui est le principe de l'atelier-résidence (voir chapitre « principe de résidence »). D'autre part l'implication de résidence à l'année ou du moins dans un cadre non ponctuel renvoie l'idée d'une cohérence institutionnelle sur le plan d'une politique culturelle obligeant les différents partenaires à se positionner.

« Au départ le carnaval était une commande de l'institution dans le cadre des Programmes Culturels des Quartiers. *Musiques de Nuit* a rappelé l'importance de placer cela dans **un investissement réalisé depuis des années** dans cet esprit là, où l'on ne travaille pas uniquement sur un événement. L'idée était donc défendre l'idée d'une reconduction annuelle ce qui a été fait mais il faut rappeler que l'année dernière, au mois de décembre on ne savait pas si on faisait ou non le carnaval, si on faisait venir les Africains du Sud ou si on ne les faisait pas venir, au mois de décembre et c'est quand même un peu difficile de construire des projets artistiques qui se tiennent, de retenir aussi un certain nombre d'encadrements quand tu ne sais pas si ça va avoir lieu ou pas... » (*Jacques Pasquier, Les Gamins de la Rue*)

Rencontres et Interdisciplinarité

Le carnaval dans sa préparation a contribué à des rencontres artistiques mais les impératifs du cadre événementiel limitent leurs portées en terme de synergie. L'intérêt d'un regroupement d'artistes provenant de différentes régions du monde est de susciter des échanges aussi bien sur le plan culturel (entre formes populaires) qu'artistique (entre démarches de recherche).

RENCONTRES

Les conditions de préparation, le temps limité, le fait que les artistes pour la plupart interviennent dans des lieux différents et éloignés avec des journées bien remplies rendent les rencontres très difficiles. Ceux qui ont travaillé dans le même espace temps au *Container*, c'est-à-dire principalement les plasticiens et les costumiers, on pu bénéficier d'un espace de rencontres.

« On n'a peut-être **pas eu l'occasion de voir tout le travail que les autres font**, peut-être la journée où l'inauguration, on a vu quand même quelques groupes passer, les Cubains sont passés, les groupes de danseurs, on n'a pas trop discuté mais ils font un travail extraordinaire. Je préfère rester au *Container* que de retourner où nous logeons, où chacun est dans sa chambre, c'est difficile d'aborder les gens ou bien d'aller voir les gens de rentrer dans leur chambre et discuter avec eux. Je me sens à l'aise ici où tout le monde se rencontre et l'échange aussi, c'est

un milieu de travail. La rencontre se fait beaucoup plus ici au *Container* où je me sens à l'aise avec tout le monde. Ici les Cubains, les Français qui sont là, finalement je ne sais à qui je parle, c'est sympa » (*Casset, Cie Côté Jardin*)

« Je trouve bien cette possibilité qu'il y a ici à Bordeaux d'avoir plusieurs groupes, plusieurs rythmes, pour un latino-américain, pour un brésilien ou pour un cubain qu'on amène pour travailler sur des costumes de carnaval, **c'est toujours très difficile pour rentrer dans l'histoire, parce qu'on a une conception différente du carnaval** chez nous mais c'est toujours très enrichissant pour les artistes qui viennent parce que c'est très large au sens de rythme, de culture, etc. » (*Wal - Costumière*)

« **Il n'y a pas eu vraiment de rencontre**, pour nous ce n'est pas évident, c'était une première, on n'a pas trop le temps de se concerter sur ce qui se passe autour. Sur une plus longue durée on aurait pu vraiment lier quelque chose et construire une histoire, mettre des musiciens, mettre de la percussion, mettre la banda de Cuba avec des saxos et on aurait pu vraiment changer tout ça, **j'espère qu'à l'avenir on pourra faire des parades avec d'autres rencontres, faire des échanges** avec d'autres intervenants et d'autres cultures, j'espère qu'on pourra intégrer de la perc, la danse africaine, qu'on puisse insérer d'autres styles, mais là on s'est dit, on l'a fait 100% hip-hop, on la garde 100% hip-hop » (*Hamid - Cie Révolution*)

« **On n'avait pas le temps**, on avait trois ateliers par jour et il faut dire que c'est éloigné, pour partir d'ici il faut attendre qu'on vienne te chercher alors du coup, même après ton atelier tu ne peux pas aller voir ce qui se passe dans les autres ateliers » (*Marianne, Cie Côté Jardin*)

Si on ne peut pas parler de jeux réciproques d'influence, parfois la simple co-présence des artistes dans un même lieu peut par contre amener un échange de regard riche d'enseignement.

« Le fait d'être en atelier comme ça, travailler mon graff en atelier au *Container* et être là parmi d'autres artistes plus ou moins reconnus dans leur domaine, que ceux qui ne connaissent pas le monde du graff avaient une bonne approche de mon travail et je ne suis pas sûr que si ça n'avait pas été dans ce cadre là, dans ce milieu là, qu'ils m'aient plus parlé. **Le fait d'être dans un lieu comme celui-là, ça a permis aux gens d'échanger, de venir me voir, de prendre le temps de discuter avec moi** » (*Blade, graffiti-artist*)

« Je remarque chez les graffeurs hormis quelques caricatures, c'est beaucoup basé sur le tracé des lettres et l'imbrication des lettres tout cela est intéressant. Mes bandes se démarquent à un seul petit niveau, moi j'étale des formes, des couches abstraites, et l'abstrait c'est un plateau sans indication a priori où chacun puise ce qu'il entend reconnaître ou ce qui plaît à son cœur comme appréciation, tandis que une fois qu'on signe quelque chose, on invite à une lecture, ça je le remarque beaucoup chez les graffeurs excepté quelques caricatures, mais je dirai que chez moi la texture est un peu plus basée sur **l'esthétique des arts plastiques**, l'abstrait, je les compose autour de ça. Le support que ce soit le papier, du contre plaqué ou le mur et **le médium de la peinture**, quoiqu'ils utilisent la bombe qu'ils ont à travers leur pratique l'aisance de manipuler comme ils l'entendent mais ça revient au même donc pour le gros des spectateurs il arrive difficilement à discerner s'il ne les voit pas travailler différemment, c'est la même tendance, les mêmes expressions sauf par spécificité eux on les appelle graffeurs et nous des peintres ». (*Nabisco, plasticien*)

TRAVAIL COLLECTIF

Des rencontres culturelles se sont produites. Cependant un travail collectif interdisciplinaire est un projet en soi qui ne résulte pas d'une simple mise en relation. C'est aussi une prise de risque artistique dans le sens d'une expérimentation collective. A la fois il est important que les formes esthétiques et que le travail des artistes soient reconnus séparément, à la fois il peut être intéressant que quelque chose de nouveau se produise, un espace particulier se crée sans que l'on sache vraiment où ce travail nous emmène. Il ne s'agit pas d'assister à la naissance d'un nouveau mouvement artistique mais d'ouvrir la possibilité de poser un regard renouvelé sur les formes et démarches artistiques.

« **Je ne suis pas sûr qu'on a pris vraiment des risques** en tant qu'artiste parce qu'on arrive chacun avec nos acquis, il y a une sûreté du geste, je ne tâtonne pas beaucoup, j'ai fait quand même une sacrée production en quelques jours et qu'on aime ou qu'on aime pas, il y a une production cohérente » (*Jacques Franceschini, plasticien*)

Il s'est plutôt produit des échanges de bons procédés ce qui n'enlève rien à la richesse de ces échanges. Là encore, l'unité de lieu et de temps a joué et c'est avant tout sous l'aspect plastique que se sont réalisés ces échanges autour de la décoration des chars du carnaval.

« Ce matin j'étais avec les tagueurs espagnols pour la décoration de chars ou la banda de Cuba va jouer et c'est un char à taguer mais aussi c'est un char cubain, donc il fallait mélanger tout ça et j'ai amené pour décorer un bandeau et mes sacs de paillettes, ils étaient transformés, ils étaient fous de voir les petits trucs. **Mettre deux jeunes tagueurs espagnols de San Sébastien pour travailler avec un monsieur qui fait le carnaval à Tropicana et à Santiago de Cuba**, c'est génial, ça donne de très belles choses et des choses qui sont complètement différentes. Avec les clowns sénégalais aussi ils sont drôles, ils sont géniaux, j'ai beaucoup aimé leur travail » (*Wal - Costumière*)

Parfois la rencontre se passe moins bien, en l'occurrence quand un groupe musical s'implique au dernier moment pour le défilé. Cela pose la question d'un travail au préalable, d'une sensibilisation réciproque.

« La commande était très floue pour moi, c'était un char Style Bande et un char Ska. Alors le Ska je ne voyais pas trop bien, on m'a indiqué que c'était l'ancêtre du ragga, donc c'était plutôt jaune, vert, rouge, même si elles sont un peu plus pastel mes couleurs. Et puis sur le char Style Bande, je suis très surpris de la réaction des musiciens, j'ai vraiment travaillé avec tout ce qui pouvait rappeler les instruments de musique du Style Bande, c'est-à-dire les bidons, les boîtes de conserve, les dessus des boîtes de conserve découpées, les tambours de machine à laver. Je trouve mon travail bien cohérent et je suis un peu déçu de leur réaction. **Je pensais que les musiciens viendraient auparavant**, ils ne sont jamais venus, ils ne se rendent pas compte de la place de roi qu'ils ont, mais c'est parce qu'ils sont des rois qu'ils ne viennent qu'au dernier moment, ils ne se rendent pas compte du travail effectué. Je trouve ça très curieux qu'un artiste soit penché sur son caca, qu'il ne puisse pas voir que **le monde existe à côté, quand on voit un tableau, ce n'est pas que le tableau, c'est le mur autour**, au vingtième siècle c'est ça qui est important, ce n'est pas l'empilage de photos, d'objets ou de trucs les uns à côté des autres, se sont les relations qui peuvent s'établir. » (*Jacques Franceschini, plasticien*)

COURANTS D'ART

Le principe de rencontre ne peut pas être détaché d'une sensibilité artistique. L'exemple précédent heureusement n'est pas significatif du reste et nous avons pu percevoir une réelle concordance sensible, les propos des artistes le confirment, au-delà des spécificités disciplinaires et approches personnelles... sans que ce « feeling » commun ne débouche sur un travail collectif mais ce n'était pas l'objectif de l'opération.

« J'ai de temps en temps mis la main à la pâte avec Franchesni parce qu'il fallait peindre tel ou tel truc ou il me posait des petites questions sur le graff ou ceci cela, pareil pour Nabisco, on a eu un échange, on s'est fait passer les gamins, ils tournaient un peu dans les différents ateliers. Dans mon expérience personnelle j'ai eu des rencontres comme ça, **des métissages entre deux courants d'art** comme le graff et la sculpture où j'ai travaillé sur un travail de sculpture à partir de lettrage, les gamins choisissaient une ou plusieurs lettres, ils faisaient le croquis comme pour un graff et ensuite le réalisaient en volume donc là sculptaient, on retrouve le travail de sculpture et puis modelage. Il y a des métissages possibles mais comme à mon avis **ce n'était pas le but principal de l'action** en tout cas en mettant différents artistes dans un même lieu, qu'ils créent quelque chose ensemble mais qu'ils créent chacun des choses avec des gamins. Peut être par la suite ce sera intéressant parce que s'il y a une vie au *Container* je pense que c'est ce qu'il faudra faire, c'est qu'il y ait métissage entre courant d'art que ce soit en peinture ou en musique ou autres » (*Blade, graffiti-artist*)

Même si nous pouvons dire que c'est l'ensemble du carnaval qui constitue une œuvre collective, le mode d'intervention des artistes conduit plus à une juxtaposition des approches.

« Le carnaval présente assez de palettes, il y a une rencontre d'artistes qui prennent position sur plusieurs bases, nous avons des costumiers, nous avons des soudeurs, nous avons des graffeurs, nous avons des graffistes et partant de **cette communion d'idées et de pratiques**, pour moi essentiellement ça m'enrichit d'avantage parce que j'ai la chance de croiser d'autres personnes et cela **tant par le langage que par les signes**. Ce que les plasticiens chacun trace à son niveau, ça m'inspire et ça ajoute un peu à mon bagage.» (*Nabisco, plasticien*)

« Je crois que c'était plutôt séparé. C'est un problème de temps qui ne favorise pas les échanges et je pense que **tous les artistes convergent vers le même sens** et ont à peu près les mêmes interrogations, c'est vrai il a manqué ça, cet esprit d'échanges entre intervenants qui aurait pu déclencher des influences. C'est une belle idée de monter un carnaval qui est une grosse fête païenne et artistique avec les différentes formes qu'il y aura. Chacun vient avec ses idées et son savoir-faire et c'était un cadre bénéfique pour pouvoir échanger, je crois que c'est le temps qui a beaucoup joué. » (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

« **Il n'y a pas assez de transversalité entre les groupes**, on travaille trop par blocs, comme des blocs de carnaval, il faut qu'on mette plus de transversalité, c'est à nous d'apprendre à faire ça, on a un problème de circulation, d'information. » (*Jacques Pasquier, Les Gamins de la Rue*)

Une réponse complémentaire qui favoriserait l'échange entre artistes et le travail interdisciplinaire reste donc un travail dans la durée et l'unité de lieu et de temps appuyé par un travail en réseau.

NOUVEAUX RÉFÉRENTIELS

La forme populaire correspond à une certaine manière pour la vie d'exister. Elle se révèle dans cette capacité à unir dans une totalité, dans un même mouvement, différents aspects de la vie et ainsi transcender les barrières habituelles posées entre art, culture et social. Action artistique et développement culturel sont donc étroitement mêlés dans des espaces de rencontre ou de vie

Référentiel populaire

RAPPORT À L'ESPACE ET AU TRAVAIL

La double exigence populaire et artistique posée en particulier par le travail en atelier-résidence dessine un espace moins « urbain » pas son appartenance territoriale que par sa capacité à créer de la ville, à urbaniser l'espace.

Nous pouvons dégager de nouveaux territoires géographiques culturels, symboliques. D'une certaine manière, s'impliquer ainsi dans cette perspective urbaine c'est s'inscrire manière claire dans une politique de la ville qui ne concevrait pas des cultures territorialement spécifiques et inscrirait la mobilité au cœur de son action.

D'ailleurs, si on envoie un artiste dans un quartier en espérant qu'il résoudra des problèmes, nous nous apercevons bien vite qu'il créera au contraire de nouveaux problèmes, soit parce que la greffe ne tient pas, soit parce qu'elle marche et que les processus entamés échappent à la maîtrise du cadre préalablement posé.

C'est bien évidemment une cohérence globale qui est posée ici. A la cohérence artistique devrait correspondre l'équivalent sur le plan de l'éducation populaire élargi à l'ensemble des pratiques urbaines. Ce n'est pas simplement les structures des quartiers qui sont visées. Une forme populaire ne s'astreint pas à une relation centre-périphérie et interroge la façon de concevoir la ville et la vie dans son ensemble.

« A propos du centre social, c'est bien de s'appuyer sur les parents, faire un code de déontologie de fonctionnement dans le lieu parce qu'il faut gérer le lieu mais **il faut ouvrir l'espace, il faut ouvrir le lieu**. On peut avoir le même discours par rapport à tout lieu qu'on ouvre, que ce soit un centre social ou le lieu que monte *Musiques de Nuit*, c'est l'**accueil**. **La même ouverture que tu reconnais pour les artistes l'avoir pour les gens** que tu ne considères pas comme artistes, appelés public ou populations, avec les prises de risque que ça implique. Tu vas voir que l'ouverture vers les populations va être différente, tu vas gérer ton lieu différemment et là tu vas voir les émergences, les voir, pas les repérer. Finalement gérer un lieu c'est gérer le laisser faire. Même s'il y a des règles, parce que ça se gère, parce que l'on est dans une société donnée » (*Jacques Pasquier, Les Gamins de la Rue*)

Il s'agit donc de dégager une mobilité et un rapport à l'espace autrement que par une catégorisation des lieux et des zones urbaines mais à l'intérieur même d'un mouvement. Les rencontres et le rapport au travail suscités par le carnaval et sa préparation peuvent ainsi se comprendre comme une mise en lumière de ce mouvement.

Une approche de l'éducation populaire serait de restituer la présence de l'individu au monde dans une totalité. Il s'agit de travailler sur le lien entre l'individuel et le collectif, le particulier et l'universel, l'échange culturel et les sphères esthétiques. Interroger un rapport différent au travail et l'accompagnement de projets entrepreneuriaux.

« Peut être l'éducation de la société ça a ses avantages, mais est ce qu'elle est faite dans les règles de l'art on ne sait pas, disons que c'est une chaîne, chaque éducateur a ses défauts et ses qualités aussi et quand il éduque. Mais ce qui est mieux pour l'enfant c'est de le laisser s'exprimer même s'il dit des bêtises ou des choses qui ne sont pas bonnes, il faut qu'il **arrive à s'extérioriser à dire ce qu'il pense et ce qu'il ressent**. En faisant du théâtre je donne du plaisir à certains » (*Casset, Cie Côté Jardin*)

La dimension populaire est aussi remarquable dans le fait que l'activité première du travail est source d'un rapport riche au monde et ne se réduit pas à une marchandisation.

« La mise de côté de la réponse politique a permis à une pensée unique de s'installer. C'est les concepts d'acceptation, d'inéluctabilité dans lesquels s'enferment les quartiers dits sensibles ou déshérités : l'inéluctabilité du tiers monde, du quart monde, que le développement de la société produisait ça et qu'il fallait l'accepter, que la seule manière de s'en sortir, pour justement effacer le débat du rapport au travail, mais aussi du rapport au plaisir. Quand je dis **que la réhabilitation du don est révolutionnaire**, c'est par rapport à cette idéologie que tout doit être fait pour l'accession au dieu marchandise et à la réussite sociale etc. Le don là-dedans vient casser tout parce que c'est un truc de plaisir. Le don contribue à une esthétique et une culture populaire, c'est pour ça que c'est inacceptable d'appeler culture urbaine, parce que c'est un rapport qui te renvoie au ghetto géographique, et qui efface tes racines, ton histoire, d'où ça vient. » (*Jacques Pasquier, Les Gamins de la Rue*)

L'atelier-résidence constitue en cela un laboratoire naturel de ce que pourrait être un autre rapport au travail, comme confrontation à une matière, exigence méthodologique, accomplissement collectif et développement d'un parcours autodidacte.

RAPPORT CULTUREL DU PARTICULIER À L'UNIVERSEL

Les artistes posent en cela un précieux repère dans leur rapport au métissage et à la frontière, entre l'ancrage des origines et la mobilité du voyage, entre un rapport premier au travail et la maturation d'un projet artistique.

Les rapports culturels sont soumis bien souvent à une vision binaire. Les particularismes et appartenances culturels seraient soit dissous dans la mondialisation, soit enfermés dans le communautaire sectaire.

Toute affirmation culturelle est souvent vue de manière négative ou restrictive. C'est le cas pour le terme « ethnicisation » appliqué sans précaution ni discernement aux quartiers populaires.

La façon dont se sont déroulés les ateliers du carnaval semblerait prouver que l'on peut ouvrir des espaces échappant à cette rhétorique. La manière dont se développent les formes populaires, le principe de mettre en lien des éléments

différenciés et hétérogènes dans une totalité cohérente est porteur d'un tout autre message : la capacité de lier dans un même mouvement individuation et intégration.

« Je crois qu'on a été les premiers à faire des échanges internationaux. On doit avoir cette exigence, c'est pour ça que je veux que dans les *Gamins de la Rue*, il y ait une charte, où ce type de scénographie du dispositif, doit être expliqué, on doit s'y engager. On tient à faire venir **des artistes, des émergences qui sont en relation avec des mouvements populaires**, qui sont dans des mouvements de société et que ça va avoir un jeu interactif ici, là-bas chez eux, ça c'est important dans leur choix. » (*Jacques Pasquier, Les Gamins de la Rue*)

« l'art c'est ça aussi, c'est la coopération » (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

Les artistes issus des formes populaires, en particulier ceux du Sud, sont particulièrement bien placés pour mettre ce cheminement entre le particulier et l'universel.

« Le **brassage universel**, tout doit passer par-là, parce que demeurer stationnaire, aimer son pays, y être né, mourir, c'est local, or la mouvance actuelle appelle chacun un peu partout. Forcément on se rencontre et qui dit rencontre de deux individus dit rencontre de deux concepts, de deux facettes de culture, donc si le carnaval réussit à réunir ceux de l'Amérique du Sud, ceux de l'Afrique, ceux de l'Europe, c'est déjà un avantage, c'est ce plateau ambiant là qu'un homme conscient, un homme éclairé recherche, on peut tirer beaucoup de choses. En tant qu'africain, nous sommes conscients de tout ce qui se dit autour de ça, **l'héritage culturel africain est important et primordial**, la domination coloniale, ça été un transfert monumental qui a beaucoup pesé tant sur le côté spirituel que sur le côté fonctionnel de la vie. Malgré tout ça, moi je louerai la perfection au niveau de chaque individu, qu'il soit chinois, européen, africain. A l'heure de la rencontre universelle, le brassage universel, il faut que chacun soit capable d'exceller dans un domaine donné. Après on parlera de la restitution de cet héritage là. Une fois on requiert le statut de la qualité sur toute chose, la conscience en attestera et il serait grand temps de dire à ceux qui ont osé transplanter, de leur dire mais quand même comment pouvez vous soutenir telle personne si tu l'as déjà amputée de ses valeurs. Ce moment là viendra mais maintenant **tout africain doit se mettre sur les bancs de la perfection, ce n'est pas une affaire de politique ou de coloration, c'est plutôt un appel nouveau**, cette liberté à travers les hommes. (*Nabisco, plasticien*)

« **On veut que cette culture qui est dite née des banlieues devienne une culture universelle**. De partout qu'on puisse s'en servir vraiment sans lui donner une mauvaise image, au contraire en la poussant et en lui donnant quelque chose de positif parce qu'à la base c'est quelque chose de positif. **C'est une culture qui donne la chance à tous les individus de n'importe quelle couleur**, de n'importe quelle nationalité ou religion de se mélanger, de connaître un petit peu le savoir de chacun, c'est quelque chose de fort, c'est une culture où il ne peut pas y avoir de racisme, ça ne peut pas exister, c'est tolérant, c'est ouvert, il y a toujours cette notion de respect et d'unité, la famille. » (*Hamid - Cie Révolution*)

« En fait, c'est une relecture d'une réalité que nous vivons tous les jours, cette symbolique de la saleté sur laquelle nous jouons notre théâtre, elle veut dire autant cette saleté physique que morale aussi bien les rapports d'envahisseurs, de maladies qui arrivent dans certains pays qui sont amenés par certains gens, on fait des clins d'œil sans en parler franchement parce que ce n'est pas trop notre propos, mais nous voulons que les enfants en général au sortir du spectacle puissent avoir des pistes de réflexion par rapport à l'environnement, avec son prochain, se sont des

idées que nous voulons faire passer parce qu'elles sont d'actualité, elles sont éternelles et que toutes les mentalités du monde peuvent comprendre, ce n'est pas spécialement que nous nous adressons à un public de chez nous, se sont les mêmes réactions que nous pouvons constater chez l'enfant africain comme chez l'enfant européen. Ce qui veut dire que c'est **un thème universel qui peut titiller la sensibilité de tout le monde** ». (*Mokhtar, Cie Côté Jardin*)

La compagnie *Cotée Jardin* est déjà en elle-même une histoire de rencontres. Le fait que de traverser toutes ces qualités, ces défauts, ces différences, donne tout de suite une portée universelle au message.

« Chacun de nous a un clown qui dort en lui il suffit de le réveiller, et nous ce qui fait le charme de *Côté Jardin* et du groupe, ce qui me plaît beaucoup dans ce groupe, tous les cinq nous venons d'un milieu différent, par exemple Marcelle, elle est **brésilienne**, moi je suis de l'ethnie **Peul** du nord du Sénégal, Dada et Patricia du sud, Marianne du milieu, Patricia elle est **chrétienne** et nous les trois on est **musulman** c'est quelque chose de fabuleux même si ce n'est pas toujours facile d'être ensemble, chacun a la manière dont il est éduqué, ses qualités, ses défauts, ses habitudes mais chacun essaie d'apporter sa sensibilité ethnique » (*Casset, Cie Côté Jardin*)

Référentiel artistique

« L'idéal serait que la vie soit de l'art » (*Jacques Franceschini, plasticien*)

« Définir la chose artistique, c'est presque impossible, c'est l'expression la plus ancienne de l'humanité parce qu'il y a deux termes très intéressants en art : **le gestuel et le verbe**. Une fois qu'on maîtrise les deux, on peut se dire artiste. Je sais que l'homme depuis qu'il était nu, il a essayé de faire des signes, il a essayé de faire des verbes, à l'issue de ça il a construit le langage, à partir de ça il a eu une écriture, à partir de ça les inventions se sont succédées, peut être demain il y aura d'autres manières, d'autres manifestes de l'art, donc l'art est noble depuis le départ, l'art c'est le tissu qui soutient toutes les facultés de l'homme, pour le satisfaire par l'indivision parce que l'esthétique c'est ça. » (*Nabisco, plasticien*)

LE RÉFÉRENTIEL DU MONDE L'ART

Il est difficile de définir l'art en tant qu'art. Cette définition apparaît dans une relation triangulaire entre œuvre, artiste et public. La manière dont s'instaure cette relation, ce que nous appelons référentiel, dépend des époques et des situations.

« **C'est la définition de l'œuvre d'art, la chose produite, une matière et puis quelqu'un qui le regarde**. Actuellement c'est quand même beaucoup plus pervers, parce que s'il n'y a pas le soutien ou la reconnaissance de l'institution, tu n'existes pas. L'institution est ce qu'elle a toujours été, aussi présente, sans doute. A la Renaissance c'était le roi, le prince ou l'église qui donnait les moyens pour le faire, il n'y a que depuis le dix-neuvième siècle qu'il y a l'émergence de gens solitaires qui travaillent dans leur coin, qui produisent et qui disent c'est une œuvre d'art ça. Ensuite c'est à ces gens de se faire reconnaître par l'institution qui dit oui celui-là c'est un artiste ou ce n'est pas un artiste, à tort ou à raison. C'est le monde de l'art, **le petit monde de l'art** qui est le même à Bordeaux comme dans n'importe quelle ville, qui est aussi pesant, aussi ignorant, qui se prend peut être aussi pour le centre du monde, il y a des endroits ça change, d'autres beaucoup plus oppressants, il n'y a pas vraiment de règles et puis peut être que moi je ne veux pas être reconnu par

ces gens, j'ai trouvé d'autres créneaux qui me permettent de vivre, après tout ce n'est pas mal » (*Jacques Franceschini, plasticien*)

La création d'un nouveau référentiel pose la question de notre capacité à juger et apprécier ce qui se produit (ce qui se passe et ce qui émerge) de cette rencontre particulière provoquée par l'atelier-résidence et plus généralement par la volonté de mettre en cohérence approche artistique et approche sociale.

« Actuellement, nous n'avons pas le choix de revendiquer des choix esthétiques, il n'y a plus de choix, entre les académismes religieux du ministère de la culture et l'industrie artistique. Il y a une espèce d'uniformisation et le seul terrain où les gens peuvent reconquérir de l'esprit critique et avoir du choix, c'est le terrain de la pratique, c'est la rue. » (*Jacques Pasquier, Les Gamins de la Rue*)

Décloisonner les références, c'est aussi créer cet espace de respiration, se donner le droit de rêver, d'imaginer autrement la vie aussi. Comment qualifier par exemple le travail des artistes au sein du carnaval ? Ni création artistique, ni travail social, peut-être travail artistique et création sociale ?

Le développement du travail en atelier conduit à une production. Nous lui préférons à l'idée de création qu'il englobe ou déborde. En effet la production se traduit par l'action de « faire exister ». Elle ne se résume pas à un produit fini qui serait la matérialisation d'un projet déjà constitué. L'atelier produit des relations, des échanges, des espaces qui se diffusent. Il s'agirait donc d'ouvrir la possibilité de jouer sur plusieurs référentiels de la rue à la scène et de la scène à la rue.

RUE ET OPÉRA

« Il faut qu'on fasse nos preuves sur scène, il faut qu'on puisse faire nos preuves dans la rue. Quand on fait un show quelque part dans une gare ou dans un centre commercial, on donne la possibilité de montrer un spectacle à des gens qui n'iraient jamais acheter un ticket et aller à l'opéra pour voir un spectacle. Ce que nous impose les institutions, c'est de choisir : ou vous choisissez la rue et vous restez dans la rue, ou vous choisissez l'opéra et vous êtes dans les opéras. Mais il ne faut pas se leurrer, **nous c'est un tout, on vient de la rue, on va sur les scènes, on va partout**. Si on me voit demain dans un centre commercial en train de tourner sur la tête, je le ferai proprement, je vais venir avec une tenue de scène, je vais leur montrer un spectacle, leur faire vivre quelque chose d'important. Ce qui est important c'est le plaisir qu'on fait passer, la joie de voir ces jeunes s'éclater, se faire plaisir, vivre un moment fort, les gens qui regardent ça ils le ressentent, ça les fait vibrer, c'est ça qui est beau dans ce que l'on fait dans ce que l'on réalise. Ce qu'il faut, c'est **ne pas être figé, être statique à un endroit** et d'être prisonnier quand on fait de la scène, on fait de la création. C'est trouver constamment l'originalité, le nouveau style ». (*Hamid - Cie Révolution*)

TOILE ET GRAFF

« Ce que je fais sur toile ça n'a rien à voir avec ce que je fais sur le mur, c'est plus personnel, le travail est plus long, le message est plus fort et plus recherché, donc à partir de là j'avais besoin d'éléments techniques et de m'ouvrir sur d'autres manières de peindre, prendre le pinceau, mélanger les différentes peintures, mélanger l'aérosol avec l'acrylique, avec l'huile, suivant les effets que j'avais envie de rendre et suivant ce que je peignais, mais ce n'était pas de la toile, toile, je travaillais sur carton, sur des matériaux assez simples et dès lors le montage de châssis par exemple je monte mes propres toiles, je fais mes propres châssis, je fais

de A à Z mes toiles, mes encadrements et tout le reste. En graff sur mur ou autres supports, je travaille beaucoup le lettrage, je suis plus sur le lettrage, je fais rarement des personnages, sur toile c'est carrément l'inverse, il y a quasiment que des scènes, que des personnages, quasiment pas de lettrage. **En toile, je compose mes toiles comme un photographe** pourrait composer une photo, se sont des expressions de visage, il n'y a pas beaucoup de gestuelle, c'est surtout sur les visages, les regards. Ça peut être sur une toile pour montrer la solitude ou des choses comme ça, il y a deux, trois images de la même personne sous différents angles, le regard lointain avec un fond. Sur mur, c'est plus un travail de graphisme et de recherches de lettres, purement de lettres, plus la lettre est recherchée, plus mon graff est mieux. **En graff c'est comme un typographe en recherche de lettres** ». (*Blade, graffiti-artist*)

POUR DANSER ET POUR L'ÂME

« Dans ma recherche que la musique soit populaire ou non, c'est l'échange avec le public, c'est ce que je recherche avant tout, c'est cette communion avec le public. Chaque morceau a son message. Chaque morceau a un but déterminé, **la chan chan c'est pour danser et la petite cantate c'est pour l'âme**, c'est un message destiné à l'intérieur » (*A. Castillo Penalver, Banda de Santiago de Cuba*)

La relation esthétique n'est pas propre à l'art, elle est propre à la réalisation humaine.

« Moi je reste spécifiquement dans le sens des couleurs et des formes sinon chacun rêve, la plus petite réalisation humaine, dès qu'elle est réussie, dès qu'elle véhicule la petite chose, quiconque le voit, il rêve au-delà, ça le véhicule, c'est là l'importance de **l'esthétique, ce n'est pas consommable comme le riz ou la viande mais ça nourrit l'esprit** » (*Nabisco, plasticien*)

MULTIRÉFÉRENTIALITÉ, DU TROUBADOUR AU PERFORMEUR

Ainsi plusieurs types de relations esthétiques peuvent être mis à jour qui correspondent à autant de référentiels. Trois principaux référentiels peuvent être ainsi discernés, dressant un continuum de l'accomplissement humain à l'œuvre artistique : le référentiel de la rue, de l'atelier et de la scène ou espace urbain, espace de travail, espace de représentation.

Entre la rue et la scène de l'opéra, les matériaux urbains et la galerie d'art se place l'espace de travail de l'atelier-résidence. Ainsi le carnaval réunit ces trois univers.

« On sait que le carnaval n'est pas la vie de tous les jours, dans une ville il ne peut pas y avoir cinquante ou cent carnivals par an, peut être une fois l'an ou chaque deux ans, donc c'est pour rompre avec la monotonie de la quotidienneté, c'est pour apporter un plus tant à la perception, à la chaleur, à l'atmosphère tout ce qui se déroule communément dans une cité. Le carnaval est très important, c'est un haut lieu où un artiste peu s'afficher et très curieusement toutes les catégories d'artistes peuvent s'exprimer **du troubadour à l'excellent performeur**, tout est possible dans le carnaval, par exemple rompre avec le gris, colorer l'espace, animer l'espace. **On dit populaire pour exprimer l'ensemble mais ça regorge d'une qualité exceptionnelle**, parce qu'il me semble que quiconque est là, s'il est conscient, donne le meilleur de lui-même, c'est de l'art au haut niveau parce que c'est la rencontre des continents et je loue beaucoup cette force qui nous a réunis » (*Nabisco, plasticien*)

L'ouverture d'un espace comme le *Container* permet d'influencer sur le caractère événementiel d'une opération en créant une unité de lieu et de temps, et de manière corollaire ouvrir un premier espace de discussion et de rencontre. Mais il ouvre aussi la possibilité d'une réflexion sur les différents référentiels susceptibles de juger l'ensemble de l'opération en mettant en lien les acteurs concernés.

« Si on veut des projets esthétiques forts, il faut qu'on ait plus de communication et qu'on y réfléchisse, qu'on ait des séances de travail plus nombreuses, et que petit à petit on y mêle plus de gens, c'est là que je parlerai de **transversalité**, y compris avec des centres sociaux sans vouloir inviter tout le monde, il y en a qui sont prêts, qui ont envie. Certains centres sont venus là au *Container* avec les gamins, ils pourraient rester au centre pour faire ce qu'ils ont fait là, ils viennent là parce que c'est une affirmation, il faut le prendre en compte. » (*Jacques Pasquier, Les Gamins de la Rue*)

LIEU CULTUREL

Nous aimerions ici fermer un cycle de travail autour de l'idée de lieu culturel. Le *Container* a constitué comme nous le soulignons, une unité spatio-temporelle durant la préparation du carnaval.

Ainsi est-il surprenant de voir comment cet immense hangar, ancien lieu de stockage de containers SNCF, paraît aujourd'hui si petit et si familier. Ce lieu qui serait au départ qu'un non lieu, vide de toute rencontre et de toute histoire, devient un lieu repéré sans que l'on puisse déterminer à l'avance son attribution. Ce n'est pas un lieu consacré à l'art comme nous pourrions le dire d'une galerie d'art, d'un musée ou d'un théâtre. Ce n'est pas non plus un lieu de réparation du social dévolu au suivi de populations dites en difficulté, ce n'est pas non plus un lieu de proximité dont la mission toucherait une zone géographique déterminée. Cette indétermination, ou cette incertitude renforcée par le caractère éphémère de l'événement et du statut lui-même du lieu ouvre d'autant plus le champ du possible.

Le seul objectif du carnaval ne semble pas suffire à déterminer la qualité du lieu, le lieu ne peut se définir que par le travail lui-même qui s'y s'exerce ou plus précisément, par un certain exercice d'un certain rapport au travail et à la matière.

Sa situation symbolique au milieu des deux rives (rives droite et gauche de la Garonne) le place naturellement comme lieu de rencontre. L'indétermination de sa qualification constitue plus une chance qu'un handicap. Il est ce que les gens en feront et la manière dont ils l'habiteront.

RAPPORT AU PUBLIC (POPULATION ?)

Il offre un espace flexible de travail pour les artistes, un rapport à l'œuvre différent pour les publics, une manière de revenir sur ces aspects de la multiréférentialité qui transcendent les clivages artiste-œuvre / public-population. Une manière aussi de dépasser le débat classique entre public et non-public. Le public ne se définissait pas obligatoirement comme spectateur d'une œuvre, du moins n'y avait-il pas la solennité empruntée du lieu consacré bien que la simple exposition ou la performance artistique contribue à consacrer le lieu.

« J'ai vu **beaucoup de personnes étonnées ou surprises** du travail qui avait été fait, rien qu'en leur montrant l'esquisse d'un panneau, beaucoup s'imaginaient l'improvisation, partir comme ça sur le mur comme on part en extérieur, ça a remis pour certaines personnes de remettre les pendules à l'heure, ça m'a permis de recadrer, de leur montrer comment ça fonctionnait et ce n'était pas mal. Ils ont bien pris la chose et étaient très intéressés » (*Blade, graffiti-artist*)

« Il y a eu des passages, se sont les questions courantes : comment tu fais, qu'est ce que c'est, il y en a d'autres aussi qui apprécient, oui, il y a eu ces passages. Il faut être modeste, car nous **nous n'avons qu'à entrevoir et à projeter, faire et laisser dire**, néanmoins il y a eu des intérêts, il y a beaucoup de personnes qui m'ont demandé » (*Nabisco, plasticien*)

« Ici c'est plutôt très très courtois, j'ai fait ce genre d'expérience, ce n'est pas la première, sur la plage avec des matériaux de récupération, j'en ai fait une devant le Colbert où là les gens étaient beaucoup plus, pas agressifs, mais un peu plus intrigués ou je m'en foutistes, « oui ça ne sert à rien, se sont des conneries tout ça » tout en revenant prendre une photo et suivre le déroulement du travail, alors qu'ici

tout le monde est très courtois, c'est un lieu qui consacre là aussi, il faut croire que le lieu est quand même lié à la reconnaissance des choses. Les gens Ils reconnaissent que c'est de l'art, à défaut d'être une œuvre, ils reconnaissent que c'est un objet inutile, que c'est un objet, comme disent les gosses, "pour faire beau", et tous les gens ils comprennent ça, même s'ils ne savent pas trop où ça va se situer, sur un char ou dans la décoration du hangar, où si c'est pour rester là, ils voient bien que c'est un objet d'artiste, ils le voient ça. Le petit milieu de l'art sait très bien gérer ce genre de chose, le côté événementiel dans les banlieues ou à la base sous-marine à Bordeaux, ce grand cube de béton où il y a des manifestations artistiques, le milieu culturel se sort là-dedans, il y va et c'est très bien pour eux là aussi ». (*Jacques Franceschini, plasticien*)

Une façon peut-être d'éviter une trop rapide consécration, est de maintenir une approche de laboratoire, l'idée d'expérimentation dans la relation entre résidence et transmission.

AIDE AUX JEUNES ARTISTES

Il peut offrir un lieu de repos et de recombinaison pour les jeunes artistes ou compagnies émergentes en offrant les moyens appropriés d'un travail professionnel.

C'est vrai que la première fois pour mettre en place un spectacle on a mis deux années, pour notre prochain spectacle on mettra moins. Pour pouvoir aller plus rapidement, il faut **avoir tous les outils nécessaires**. C'est un tout, on sait que tout doit évoluer en même temps, les stratégies, on se pose des questions, on a réussi à se former au niveau administratif, comptabilité, au niveau gestion de l'association, de la compagnie, tous les à-côtés. **On est en train d'apprendre et on continuera à apprendre**, c'est qu'à chaque fois on est obligé de se remettre en question : là on se trompe, là on délire, on est parti dans du mime, dans du théâtre, là on est plus en train de danser, là on a oublié des choses de l'extérieur on a oublié les costumes, on n'a pas fait trop attention à la musique, on a pas fait attention au décor, il faut penser à tout et être bien organisé, c'est un travail d'équipe. On nous a donné la chance d'être sur scène mais il faut qu'on soit à la hauteur des grandes compagnies, elles sont bien entourées, elles ont toute une **équipe administrative** qui est derrière et qui pousse à ce que la compagnie soit reconnue au niveau international, on a conscience de cela. On essaie de s'implanter sur Bordeaux et d'**avoir un lieu à nous, un endroit où l'on puisse faire notre travail de répétition, de création, de transmission** au niveau des ateliers, des stages. On espère **monter un jour une grande école** et qui puisse former les danseurs de demain et qui puissent donner le bagage nécessaire et pousser à ce que les jeunes puissent avoir une formation complète pour arriver à un niveau professionnel. Tous les outils, tout ce qui nous aura manqué sur notre route on leur donne directement parce qu'à la base, les jeunes ce qu'ils oublient c'est que nous on a commencé dans la rue avec personne, avec la télévision, on copiait des mouvements et on essayait de créer notre propre gestuelle. On est encore jeune, aux États-Unis, eux ils se prennent en charge, ils font leurs propres festivals, ici on est beaucoup assisté, on attend après les institutions qu'elles nous donnent les moyens de le faire, mais beaucoup d'institutions ne croient pas aux jeunes, elles n'ont pas confiance.» (*Hamid - Cie Révolution*)

« L'idéal, s'ils continuent, que le *Container* soit **un lieu de travail où il y ait de la production, un lieu de rencontres où il y ait des artistes en résidence** qui passent, qui viennent, donc des artistes plus ou moins permanents pour les événements pour des ateliers, et d'autres artistes qui vont et viennent ce serait le

schéma idéal et puis la production c'est personnel. .Moi techniquement je ne peux pas faire une toile de 2m chez moi, si je peux travailler dans un atelier comme ça ouvert ou pas au public à certaines heures, c'est aussi pas mal, montrer qu'il y a quelqu'un qui bosse, qu'il continue avec un atelier, qu'il continue avec une production, pour retrouver toujours ces trois éléments de travail » (*Blade, graffiti-artist*)

Le lieu peut donc être celui de l'accompagnement artistique régional mais aussi offrir un havre pour d'autres artistes nomades.

« Je considère le *Container* comme un atelier et cet atelier est spécifique parce que nous sommes dans cet environnement, or, l'art n'a aucun interdit, l'art peut se produire en plein air, dans une belle demeure, en pleine brousse, tout dépend de ce qui sort du génie de l'homme. C'est déjà un facteur très important, **ici, on est abrité, on est isolé du reste, on a du matériel autour et on a le loisir d'exercer ce que l'on veut faire et travailler à côté d'autres artistes.** » (*Nabisco, plasticien*)

DÉVELOPPEMENT CULTUREL ET ARTISTIQUE

Le lieu peut offrir une base cohérente dans la durée pour souder entre elles des opérations à caractère événementiel et ainsi offrir un pôle de mobilisation pour d'autres types de manifestations.

« A la fois le caractère événementiel met en visibilité des choses intéressantes par les côtés spectaculaires, mais ce n'est pas suffisant pour assurer une base s'il n'y a pas des relais, une cohérence d'année en année par rapport aux manifestations, par rapport aux festivals, par rapport aux carnivals, etc. C'est pour ça qu'il faut un lieu à l'année. Une des idées qu'on avait entre *Musiques de Nuit* et les gamins de la rue, c'était de développer en parallèle au festival de Haute Garonne des ateliers résidences dans ce lieu où des jeunes émergences ou des jeunes par des structures d'autres villes qui voudraient passer des séjours dans le cadre d'atelier résidence puissent venir ici, trouver un lieu dans lequel se déroulent les ateliers. Il faut construire un accueil si on veut un lieu comme ça, qui fonctionne, que ce soit un lieu qui ouvre des espaces et pas un lieu qui soit un nouveau centre social, la coordination artistique des centres sociaux » (*Jacques Pasquier, Les Gamins de la Rue*)

« Le lieu c'est la base de tout. Pour en faire un lieu où il se passe des choses et puis c'est un petit peu un repos pendant un moment et puis il se passe à nouveau des choses, tout en sachant que moi je pourrais y travailler et avoir mon propre travail avec d'autres » (*Jacques Franceschini, plasticien*)

Dans tous les cas, catégoriser d'emblée cet espace serait nous enlever la compréhension des processus qui assistent à l'émergence des formes. Si à travers la rencontre entre l'art et le social, il éclaire des processus artistiques et sociaux, c'est pour mieux nous questionner sur le sens que prennent ces processus dans la société d'aujourd'hui. Il nous interroge sur les modes de production artistique, le rapport au travail, l'éducation populaire, etc. Il peut être dans ce sens un lieu ressource, à la fois trace historique du développement des formes populaires, vitrine d'une expérimentation artistique et pôle de réflexions et de formations pour les acteurs culturels et sociaux.

Sans doute est-ce en considérant dans un même mouvement ces deux dimensions, artistique et sociale, que pourront s'élaborer avec les partenaires concernés un

nouveau référentiel susceptible d'apprécier et de juger ce que représenterait aujourd'hui une forme populaire.

Cependant cela n'est pas suffisant. Non seulement il est nécessaire de prendre en compte la réalité dans une totalité et pas uniquement sous un unique aspect artistique ou social mais encore faut-il créer des espaces où le croisement des regards et des compétences soit possible. La manière hiérarchique et catégorielle dont est découpée la ville permet rarement de mettre en synergie les actions et les réflexions.

L'évaluation de ce qui contribue à une émergence culturelle, une expression artistique ou à la structuration d'une forme populaire nécessite une mise en lien inédite entre les personnes concernées et ne peut se réduire à une juxtaposition d'approche méthodologique ou de courant disciplinaire parce que les paradigmes classiques dans chacun des champs respectifs (art, sociologie, action culturelle, action sociale etc.) ne correspondent plus ou ne suffisent plus à décrire la réalité. Les discours que nous entendons sur le thème de la « fin », la fin de l'art, la fin de l'histoire, la fin du travail, la fin de la ville confirment par la négative notre incapacité à capter le renouvellement des formes

L'instauration d'un nouveau référentiel conduit à un espace de reformulation et d'expérimentation où s'exerce un jeu de tensions et de contradictions, où peuvent être posés des enjeux. Nous nous apercevons que l'idée de lieu culturel ou d'atelier-résidence, peut être autre chose qu'une modalité d'intervention artistique. L'atelier de résidence peut être également compris comme idéal-type, c'est-à-dire un modèle qui n'existe pas totalement dans la réalité et peut cependant la transformer comme idéal à atteindre. Il peut alors constituer un espace d'échange et de reformulation de l'action sociale et culturelle.

POUR CONCLURE

En guise de conclusion sur le carnaval, nous pourrions dire que l'événement mêle une dimension, la liesse populaire et une intention, un projet articulant direction artistique et transmission (atelier-résidence).

La particularité du carnaval de Bordeaux est peut-être de n'être ni vraiment institué, ni totalement débridé. Il ne ressemble pas au carnaval du Sud, mais n'est pas comparable à celui de Nice. Une originalité qu'il serait important d'approfondir tient justement à cette implication artistique et sociale à travers la résidence d'artistes en atelier.

Cependant, et c'est là qu'intervient la notion d'un référentiel à plusieurs entrées, la fête populaire et l'atelier-résidence n'appartiennent pas au même espace-temps.

La liesse ne se décrète pas. Elle issu d'un mouvement global, une mise en rythme de la vie, alliant les cycles profonds des formes populaires et la spontanéité de l'effervescence.

L'atelier-résidence implique une cohérence dans la durée, la rigueur d'un travail sur la matière, la présence d'artistes engagés développant parallèlement une œuvre, et, autour de l'espace ouvert par ce travail, une médiation, une sensibilisation et des relais.

Les deux aspects peuvent se croiser à l'occasion d'un événement mais il serait risqué de chercher une relation directe de cause à effet. C'est à ce croisement que se situe le carnaval de Bordeaux, c'est sa richesse mais aussi son ambiguïté.

Vouloir faire de l'atelier-résidence le ferment d'une liesse populaire serait altérer ses principes et réduire sa portée à une animation. La démultiplication des lieux d'intervention artistique ne garantit pas un label « populaire » à la manifestation, sauf si l'on estime, à l'instar de l'industrie culturelle, que populaire veut dire toucher le plus grand nombre de consommateurs ou produire le plus d'effet médiatique. Les exigences induites par l'atelier-résidence impliquent au contraire un resserrement quantitatif et le rapport au temps d'un cheminement qui se calcule en années.

A l'inverse vouloir faire d'une effervescence publique le fil conducteur d'un projet artistique serait restreindre la relation esthétique au référentiel du monde de l'art prenant en compte les formes populaires que sur la surface d'une déambulation esthétiquement acceptable et concevable. Aussi profonde et spontanée qu'une éruption volcanique, la fête populaire ne se soumet pas à la bonne volonté des géologues. Bien qu'on ne puisse pas la prévenir, elle obéit à des cycles profonds. L'ancien carnaval avait su régler ce genre de soulèvement sur le calendrier chrétien lui-même calqué sur des rites bien plus anciens. Il existe un sens plus ou moins mystérieux, profane et sacré, propre au mouvement des formes, qu'un nouveau type d'effervescence carnavalesque pourrait éclairer et canaliser en même temps²⁶.

²⁶ Ce calendrier coïncide-t-il aux rythmes et aux mythes des formes contemporaines ? Aussi éloigné que cela paraisse, le rituel des voitures brûlées à la période du nouvel an (ne pas confondre avec les émeutes suite à mort d'homme dans les cités), appartient pour notre analyse à ce type de manifestation festive des anciennes fêtes populaires : aussi répréhensibles, folles, imprévisibles et pourtant cycliques. Bien que les commentateurs le disent, les manifestants n'appartiennent pas tous à la marge adolescente pauvre et désœuvrée. A Strasbourg on y répond par une fête officielle pour les jeunes, à grand renfort de publicité, aussi aléatoire que coûteuse.

Ici, l'atelier-résidence peut jouer un rôle dans une mise en visibilité des processus (ce que nous appelions cadre secondaire) en travaillant sur la matière des formes et le rythme de leur vie. L'art n'est ni populaire, ni élitiste, mais ce cheminement si singulier des artistes issus des milieux populaires porte en germe cette rencontre possible avec ce mouvement des formes dont la force esthétique réunit les masses. En cela, l'atelier-résidence peut contribuer au développement des formes. Leurs caractères exemplaires (par le parcours du maître-artiste, l'exigence de son travail et la réciprocité du don qu'il tisse avec d'autres) attirent des pôles artistiques dont le rayonnement esthétique ira déclarer d'autres foyers. Remarquons que nous parlons ici d'effet de contagion. L'atelier-résidence n'est pas modélisable, on ne peut le reproduire comme un clone, ni en maîtriser les facteurs comme une équation. Il est issu d'une rencontre unique. Il peut par contre s'appuyer sur la fonction naturellement médiatrice des formes pour ce propager. Les artistes vont là (ou devraient se sentir libre d'aller là) non pour faire de la culture ou du lien social mais parce que là se trouve un espace de travail et de rencontre possible.

Atelier-résidence et mouvement populaire portent donc leur propre cohérence qu'il n'est peut-être pas souhaitable d'unir à tout prix²⁷. Mais ces deux cohérences méritent d'être prises en compte avec attention dans un référentiel à multiples entrées (rue, studio, scène – espace public, espace de travail, espace de représentation). Seul ce type de référentiel impliquant tous les acteurs concernés est susceptible d'accorder de la valeur à chacune de ces dimensions (principe d'évaluation). La réflexion autour de la notion de « lieu culturel » pourrait offrir une base commune à ce référentiel.

²⁷ Lorsqu'on essaie par exemple de déporter un spectacle de rue sur la scène du monde de l'art, cela donne un spectacle de rue sur scène, c'est-à-dire du folklore à l'esthétique gratuit où la forme populaire perd de sa vie et de son sens. C'est ce que l'on pourrait reprocher à la thématique des « cultures urbaines ». D'une autre manière les formes artistiques pourraient se renouveler en puisant ici une énergie, en travaillant sur le mouvement, d'autres matériaux, leur rapport à l'espace et au temps.

RAPPORT 2 : PÉRENNITÉ ET EXPÉRIMENTATION

SOMMAIRE

<i>INTRODUCTION</i>	3
1. LA COHÉRENCE D'UN PROJET GLOBAL	14
<i>1.1 plan historique : entre courants esthétiques</i>	116
<i>1.2 Le plan des processus : entre arts et social</i>	117
1.2.1 Mise en valeur de groupes en émergence	118
1.2.2 Les workshops	118
1.2.3 Les ateliers de sensibilisation	120
<i>1.3 Le plan géo-institutionnel : les lieux et les publics</i>	14
1.3.1 Ville et territoire	122
1.3.2 Diffusion et mobilité des publics	123
2. NOUVEAUX RÉFÉRENTIELS	14
<i>2.1 De la difficulté à maintenir une cohérence</i>	125
2.1.1 Pérennité et manifestation événementielle	125
2.1.2 Sur l'idée d'un lieu culturel	130
<i>2.2 L'expérimentation</i>	1
2.2.1 Paradigme de l'atelier-résidence	1
2.2.2 Paradigme de l'arbre à palabres	1
EN GUISE DE CONCLUSION	16

INTRODUCTION

Ce document s'inscrit dans la continuité de notre problématique de travail. Celle-ci a été présentée en avant-propos du précédent rapport (n°1 - mars 99). Si chaque rapport peut être lu indépendamment, il est préférable d'avoir pris connaissance de ce travail antérieur.

Sur le plan méthodologique, nous parlions d'un croisement des regards autour d'un questionnement qui s'incarne par la présence d'artistes dans les quartiers populaires. Nous partions du point de vue artistique qui nous permettait de poser le cadre des *ateliers-résidences* et une introduction aux *formes populaires et émergences* culturelles.

Il s'agit maintenant de privilégier celui de l'opérateur, *Musiques de Nuit*. Ce qui est pour nous l'occasion d'aborder les notions de *pérennité* de l'action et d'*expérimentation* et de *médiation*.

La première partie abordera le projet de *Musiques de Nuit* dans sa trame historique. Dans une seconde partie nous essaierons d'aborder les perspectives d'une expérimentation autour des modèles de l'atelier-résidence et de l'arbre à palabres.

Musiques de Nuit se distingue par une sensibilité de programmation, la pertinence d'un positionnement dans les champs des pratiques musicales, un travail de médiation avec les formes populaires. Cependant les opérations événementielles menées depuis le début de la décennie sont interrogées par l'opérateur lui-même. Il s'agit aujourd'hui de se doter des outils pour réaffirmer la force et la cohérence d'un projet global.

LA COHÉRENCE D'UN PROJET GLOBAL

Si nous dessinons des points de force et des points plus difficiles dans le projet global, il ne s'agit pas ici de donner des « bons » ou des « mauvais » points mais de relever ce qui nous apparaît comme la qualité principale du projet : être un point d'articulation, de jonction ou de *médiation* entre plusieurs dimensions.

Nous cernerons trois plans d'articulation :

- Un plan historique abordant la rencontre entre les courants musicaux à travers une programmation originale.
- Le plan des processus autour de la problématique des ateliers, dans une articulation entre art et social.
- Le plan géo-institutionnel autour de la relation entre ville et territoire dans la mobilité et la mixité des publics

plan historique : entre courants esthétiques

Si aujourd'hui nombreux festivals et autres manifestations célèbrent les rencontres entre les arts et les cultures, il est difficile d'obtenir un juste équilibre entre l'exigence d'une programmation de qualité et un mélange pertinent entre les appartenances culturelles, les disciplines artistiques, les courants esthétiques et l'engagement des artistes.

Les membres fondateurs de *Musiques de Nuit* suivent depuis les années 1970, les courants musicaux et esthétiques : la période électrique jusqu'au jazz en passant par la chanson française.

« Dans les années 70 existait un courant qui se voulait un peu alternatif au show-biz. Il y avait effectivement tous les artistes que l'on voyait à la télé et puis il y avait les autres qu'on ne voyait pas, qui ne passaient pas à la radio mais qui avaient un public qui vendaient des disques, qui remplissaient des salles de manière presque underground ». (P. Duval²⁸)

La diffusion de concerts a représenté des temps forts importants (de Bob Marley à Lavillier en passant par Bernard Lubat).

« En 81, petit à petit, à côté de ce volet gros concerts on organisait des petits concerts de jazz assez modernes avec des gens qui étaient quand même connus de manière un peu confidentielle, tous les groupes possibles et imaginables, des trios, des quartettes, etc. » (P. Duval)

Cela a représenté une école de formation, à la rencontre de parcours autodidactes, d'un esprit de famille et d'une volonté militante.

« Le but, c'était du militantisme, on disait c'est important artistiquement de défendre tel ou tel groupe, c'est notre rôle, alors qu'on avait pas de subvention, rien, on s'était nous-mêmes auto investis d'une mission. Nous travaillions tous bénévolement et nous choissions les concerts que nous organisions sans être dépendant d'un tourneur, nous faisons ce que nous avons envie de faire. » (P. Duval)

²⁸ Directeur, *Musiques de Nuit*, entretien 1999.

Par exemple en 1981, avec une première association a été organisé à Eysines un festival précurseur *Pan africain*, bien avant que le thème du métissage soit marqué du sceau de l'industrie de la « world music »... La création de *Musiques de Nuit* en 1984 correspond naturellement à l'approfondissement de cette voie qui a su préserver cet état d'esprit.

Cette longue expérience à l'écoute des musiques d'ailleurs et d'ici, du passé et du présent permet de relativiser les phénomènes de modes, l'opposition classique entre tradition et innovation, également l'assignation identitaire accolée à certains mouvements.

Cela permet d'intégrer le rap comme élément des émergences culturelles au même titre que les autres courants artistiques et populaires, sans être borné à l'image de la banlieue et des « problèmes d'intégration ». Le jazz de son côté sort du ghetto des festivals prisés et conformistes pour retrouver le sens d'un engagement artistique. Les groupes cubains ou latino-américains, dans une alliance de la fête et de la conscience, peuvent battre le rythme autrement que comme agents publicitaires de Copacabana...

C'est peut-être ici qu'il faut voir la « touche » *Musiques de Nuit*, réunir des mouvements dans la richesse de leur différence et la force d'une expression artistique populaire. En dehors de tout folklore ou exotisme, nous retrouvons la dimension populaire dans sa définition pleine, non comme culture de masse « instruite » par l'industrie culturelle mais comme une expression prônant un haut niveau d'exigence esthétique tout en privilégiant le lien avec le mouvement de la vie, les rythmes du peuple.

« On était sur des groupes très peu connus sur lesquels il y a un énorme travail à faire d'information de découverte, etc. Ce qui est difficile, parce que l'on multiplie les difficultés, on est avec des groupes pas connus dans des zones géographiques où les gens ne veulent pas aller. » (P. Duval)

Ce qui se dit ici pour la diffusion culturelle et la programmation des concerts prend peut-être encore plus de force et de présence pour les ateliers d'artistes dans les quartiers.

Le plan des processus : entre arts et social

Le travail sur les formes populaires et la mise en valeur des émergences culturelles s'envisage comme un « tout ». La diffusion et la sensibilisation ne peuvent être séparées de la création et de la transmission.

L'atelier-résidence regroupe ces différents processus et pour cette raison pose une pierre angulaire à la construction culturelle du projet global de *Musiques de Nuit*.²⁹

Musiques de Nuit place une différence entre l'idée de « workshop » qui prend la dimension d'atelier approfondi ou de perfectionnement sur une semaine avec un groupe limité de personnes sur un lieu unique et celui « d'atelier-résidence » développé à l'occasion d'une manifestation (festival, carnaval) où la présence des artistes est plus longue mais aussi multiple dans leurs interventions géographiques, ce qui permet avant tout un travail de sensibilisation ou d'initiation.

²⁹ Cf. notre rapport sur le carnaval de mars 99, en particulier les chapitres : *Continuum de l'Atelier-résidence. Principe de résidence. L'univers de l'atelier. Work in progress.*

Un autre principe de l'atelier-résidence pourrait se situer à l'articulation de ces deux premières définitions (nous y reviendrons au chap. 2.2.1.).

Nous reprenons ici ces éléments séparément dans l'action de *Musiques de Nuit* pour en préciser les différences.

MISE EN VALEUR DE GROUPES EN ÉMERGENCE

A l'instar de la mise en scène des musiques « d'ailleurs », *Musiques de Nuit* a joué un rôle précurseur dans l'instauration de ces rencontres privilégiées autour d'une matière commune entre des artistes et des pratiquants.

L'originalité de *Musiques de Nuit* est d'avoir su préserver et mettre en valeur des parcours artistes uniques, en équilibre sur la corde tendue entre engagement artistique et social. Tous les artistes que nous avons pu rencontrer ont en commun cette capacité d'intégrer en eux-mêmes dans leur propre parcours, chacun à leur manière suivant leur talent, une rupture et une médiation, une vision esthétique et une pensée politique³⁰.

« Moi j'aime bien les relations un peu suivies avec les artistes. On peut suivre un artiste depuis vingt ans sur tout ce qu'il fait, sur tous ses parcours y compris quand ça n'intéressait personne, on peut s'acharner à faire tous les ans un concert à Bordeaux même s'il y a que deux cents personnes et que l'on perd de l'argent, juste pour dire qu'il faut défendre cette musique là. »

« Avec le groupe IAM, ça été un peu le même type de rencontre, une rencontre assez forte. On est tombé sur des gens qui ont complètement joué le jeu et c'est vrai que les relations avec eux se sont très bien passées. Ils sont revenus faire des ateliers en 92, ils ont traversé une période où il ne se passait rien pour eux, le groupe n'intéressait personne. » (P. Duval)

La médiation se caractérise ici dans l'accompagnement de groupe en « émergence » qui opte pour la voie difficile d'une recherche engagée et pointue. Cette notion d'émergence mériterait un long travail de précision, combien elle nous paraît centrale. L'émergence ne se confond pas avec la nouveauté, elle ne qualifie pas obligatoirement de « jeunes » groupes, cela peut être aussi des groupes dont on redécouvre l'importance de la démarche.

LES WORKSHOPS

Prenons l'exemple du groupe de jazz *Ethnic Heritage Ensemble* qui avait été accueilli il y a près de 20 ans au Festival Pan-africain d'Eysines et que nous retrouvons en mai 1999 à Bordeaux pour un workshop et un concert.

L'atelier qui s'est déroulé à l'école de musique d'Artigues, témoigne effectivement de la richesse de la rencontre. Nous avons pour habitude d'appeler *maître-artiste* ces individus qui portent à la même hauteur, une exigence morale et une exigence artistique.

Le fondateur du groupe, Khalil El'Zabar, opère véritablement une double synthèse :

³⁰ Parmi les rencontres que nous avons faites, nous pensons tout particulièrement au maître des tambours Doudou N'Diaye Rose (Sénégal), au mystère du masque des Voukum (Antilles), à la mystique capoeira rencontrant l'engagement hip-hop des Quilombo Urbano (Brésil). Nous renvoyons également à la présentation faite des parcours d'artistes dans le rapport précédent (cf. chap. *Chemins d'artistes*).

— d'un côté un long parcours de militant issu de la conscience noire des années 60 (black power) avec un travail d'atelier à New York, de transmission et promotion dans l'animation de l'*Association for the Advancement of Creative Musicien*)

— d'un autre côté une recherche artistique particulièrement intéressante entre tradition et innovation, rythmes africains ancestraux et expérimentation en free-jazz sur plusieurs instruments (voix, flûte, percus...).

Le workshop me permet de découvrir ce qui se fait au-delà de la culture dont je sors, celle de la Guadeloupe, ça m'a permis de découvrir une autre conception de la musique américaine, la percussion. La façon dont Khalil aborde la percussion, les basses, ça sonne funky mais quand tu crois que ça sonne funky en fait, plus l'émotion avance, plus l'on se retourne vers l'Afrique. J'ai fait beaucoup de formations de la musique, ce côté technique je le connaissais, ce que j'ai découvert c'est la musique, c'est très riche, la musique qui voyage. C'est un truc qui part et qui ne tourne plus pareil comme au début, et si tu as un peu conscience de ça tu as tout compris. Il faut laisser aller, c'est comme la musique haïtienne, cubaine, brésilienne, toutes les musiques qui mènent à la transe un peu. (*Jean-Marie Laquittaine*)³¹.

Il ne s'agit ni d'apprentissage académique d'une technique comme dans une école de musique, ni un cours d'éducation civique et morale mais plutôt l'expression d'un rapport à la vie et au monde dans la fluidité du mouvement musical.

Beaucoup de choses seraient à développer sur cette idée de mouvement quand le silence installé nous continuons à ressentir l'énergie de la musique. Entre intériorité et extériorité du geste, singularité et unité, souplesse et résistance, le mouvement est bien l'expression de la vie à travers une forme, l'instant particulier où nous pouvons capter « ce pouvoir, cette puissance, ce don de la vie ».

Il s'agit de connaître le rythme dans un équilibre entre la concentration et la relaxation, cette discipline ou rien ne sert de contracter le corps pour aller plus vite. « Restez calme et la musique vous prendra ! ». Ce n'est pas parce que l'on joue plus vite que l'on joue plus fort.

Ainsi pour le travail de percussion il ne s'agit pas de « frapper » l'instrument mais « faire ressortir la beauté de l'instrument », de se laisser gagner par la musique plutôt que de chercher à la contrôler, de se singulariser dans l'improvisation et retrouver le diapason dans le mouvement, quand cette unité de son correspond à l'unité de l'âme.

Il s'agit d'arriver ensemble. Si on joue au bon volume, on peut écouter l'instrument d'à côté. Si l'on n'entend pas, comment jouer de la musique, comment répondre à l'autre ? C'est le principe du dialogue, la question et la réponse dans le même rythme. Cela permet de garder le tempo.

« La musique demande à ce que vous vous donniez à elle, si non comme pourrait-elle vous refléter ? ».

Est ainsi posé le cadre d'une *expérience esthétique* qui trouve son point d'équilibre dans la relation du sensible (l'émotion) à l'intelligible (l'entendement). Toutes les conditions sont réunies pour que ce qui se passe crée un espace.

A priori rien ne prédisposait à se faire rencontrer un jeune amateur de jazz du centre de Bordeaux, à l'autre bout de l'agglomération des jeunes de la ville de Bassens, des élèves de l'école de musique d'Artigues, des travailleurs sociaux, etc, etc...

³¹ participant au workshop, musicien et responsable du groupe de percussion *Del Boucan*, entretien 1999.

Il n'y a pas non plus de raison que le jazz en général, l'expérimentation du free-jazz en particulier, loin des médias de grande écoute, fasse se déplacer un public attentif dans une lointaine banlieue ...

« C'est là que ça devient intéressant, c'est le brassage du public, où il y a les jeunes de Florac et d'autres jeunes côte à côte puis il y a un moment où ils se sont certainement parlés, c'est ça qui est intéressant. Et puis pour les jeunes de Florac, de Lormon ou de Bassens, c'est bien de sortir un peu des schémas, du quartier. » (*P. Duval*)

Différence d'âge, d'habitat, de culture ne s'estompent pas par miracle, mais l'instant de ce travail est relégué au second plan. Il s'agit bien d'une expérience collective.

De même, amateur éclairé, simple pratiquant ou tout juste débutant ne deviendront pas pour la plupart musiciens reconnus mais la production de l'atelier présenté en première partie du concert mérite bien le statut d'œuvre collective.

Il n'y avait effectivement pas de différence qualitative, c'est-à-dire d'opposition de démarche, entre les deux spectacles et le public ne s'est pas trompé, manifestant son soutien. Ici, sensibilisation, transmission, création et diffusion ne font qu'un et même mouvement dont chacun pourra apprécier l'éthique et l'esthétique, la dimension sociale et artistique.

Les choses sont à la fois complexes dans leur compréhension et simples dans leur déroulement. Il n'y a pas d'un côté un artiste en résidence et de l'autre un travail en atelier mais un travail commun sur une matière et une intention collective.

LES ATELIERS DE SENSIBILISATION

C'est l'inverse pour les ateliers dits de « sensibilisation », animés lors de manifestation (carnaval, festival). Apparemment ils sont plus simples à comprendre et pourtant plus complexes dans leur déroulement.

Plus simples, puisqu'ils s'appuient sur des structures de proximité et semblent avant tout procéder d'une initiation.

Plus compliqués, parce qu'ils exigent la même rigueur d'intervention tout en étant pas dans la même unité temps/lieu « rue-scène-studio ». L'intervenant est amené à se déplacer d'un lieu à l'autre où le public peut changer d'un jour à l'autre.

« Ce type d'expérience d'atelier de sensibilisation à des pratiques artistiques, de l'initiation à des pratiques font que tout d'un coup des jeunes vont se retrouver à travailler soit sur de la fabrication d'instruments soit sur de la pratique avec des artistes professionnels ou non, dans le cadre du festival des Hauts de Garonne se sont souvent des non professionnels donc vraiment pour de la sensibilisation et donc vont de cette manière là aussi avoir pour certains l'envie d'aller un plus loin dans la démarche, c'est vrai que depuis quelques années c'est aussi sur l'accompagnement sur ce que l'on fait après le festival des Hauts de Garonne c'est aussi là-dessus que l'on travaille et que l'on réfléchit. » (*P. Duval*)

Ce qui réunit workshop et ateliers de sensibilisation est la même exigence de travail. Quant à la qualification de ce travail, il ne nous appartient pas ici de dire si l'un dégage une forme plus « artistique » que l'autre.

Sur un autre plan il existe par contre une différence notoire dont la justification sociale ou culturelle ne nous apparaît pas vraiment. Si les workshops touchent un public

diversifié de 7 à 77 ans, les ateliers de sensibilisation ne touchent qu'uniquement un public jeune, et même surtout composé d'enfants du quartier. Bien sûr, nous retrouvons ici le poids du fonctionnement de la structure de proximité qui accueille l'atelier, mais ceci est un effet, pas une raison.

« On a l'impression qu'on ne se renouvelle pas trop au niveau des jeunes sur les ateliers et on ne se renouvelle pas parce que les centres ne se renouvellent pas aussi et nous sommes quand même tributaires de ça. Les jeunes qui ont participé au workshop, la sensibilisation ça ne va pas les intéresser, il faudrait faire un projet avec des musiciens etc. » (P. Duval)

Sur le fond, la distinction entre « atelier de sensibilisation » et « atelier de perfectionnement » nous paraît relative. Les intervenants en capoeira et en break-dance ont pu effectivement vérifier cet été 1999 la qualité et le niveau technique de quelques pratiquants. Certains avaient déjà formé un groupe et avaient une expérience de la scène. Ils venaient à l'atelier pour acquérir une expérience supplémentaire. L'intérêt est que chacun puisse trouver ce qu'il cherche. Certains vivront une véritable initiation, d'autres trouveront surtout l'occasion de développer un échange dans une optique plus professionnelle, d'autres seront motivés par la seule technique, etc.

Un soin tout particulier est accordé à la présentation de la démarche, à l'ouverture d'un espace d'échanges. Ainsi durant le festival des *Hauts de Garonne* 1999 les intervenants brésiliens de *Quilombo Urbano* vont d'abord chercher des discussions sur des sujets communs « A la coupe du monde de football si les Brésiliens ont perdu, c'est que les Français ont triché ! ». Cette mise en ambiance s'engage ensuite plus sérieusement sur un échange, il s'agit de parler des modes de vie, des pratiques, des expériences.

« La fait d'être présent en chair et en os, donne une image qui a plus de sens sur la capoeira et le Brésil. Je regrette effectivement que la capoeira soit perçue comme une danse spectaculaire. La plupart des jeunes commencent par demander une démonstration. Notre objectif est de développer le sens critique.». (*Quilombo Urbano*)³²

Globalement les intervenants ont eu le sentiment d'avoir pu effectuer une transmission aussi bien au niveau de la pratique que de l'esprit

Cependant une attention doit être portée sur la mise en scène du travail. Ce qui réunit là aussi les deux types d'atelier est la nécessité de cette mise en visibilité finale. L'atelier de sensibilisation doit trouver la même cohérence qui, pour le workshop, est facilitée dans une unité espace/temps (l'atelier fait la première partie du concert de l'artiste).

Le risque est d'opérer dans l'atelier de sensibilisation une sélection draconienne pour mettre en conformité la pratique d'atelier aux exigences professionnelles d'une diffusion de concert. Le résultat peut être préjudiciable aussi bien pour les participants que pour les spectateurs.

Une scène intermédiaire locale comme celle offerte par les repas-musique ou arbres à palabres peut être tout à fait convaincante. Il ne s'agit pas de minorer le travail effectué mais au contraire de lui offrir les meilleures conditions de réception et d'échange.

Ainsi, à l'arbre à Palabres de Mérignac (juillet 1999), l'espace vert du Pin Gallant se prêtait idéalement à la présentation du travail d'atelier d'autant plus qu'un petit forum en pierre constituait un lieu de spectacle naturel. Les parents ont pu assister au travail

de leurs enfants, filles et garçons où break danse s'est mêlée à la Capoeira, et à la percussion. La qualité de la réception et le sens donné au spectacle nous paraissent sûrement plus intenses que si la représentation avait eu lieu sur une grande scène au milieu de groupes professionnels.

Le plan géo-institutionnel : les lieux et les publics

VILLE ET TERRITOIRE

Nous avons remarqué dans la partie historique ce parti pris délibéré de décloisonner les territoires. Si l'action de *Musiques de Nuit* est ancrée initialement sur la rive gauche de la Garonne (Eysines, Mérignac, Talence), c'est progressivement un projet sur l'agglomération qui se conçoit.

« On a organisé énormément de concerts et comme le conseil général nous demandait d'intervenir sur tout le territoire, c'est à ce moment là qu'on s'est posé la question de la rive droite, et qu'on s'est dit, on a une mission il faut aller jusqu'au bout. J'ai pensé qu'il y avait peut être un lien à établir entre les quartiers des Hauts de Garonne et la culture hip-hop sous forme de concerts et d'ateliers. »

« Au début ce n'était pas du tout clair dans ma tête, je sentais qu'on ne pouvait pas faire que des concerts mais je ne voyais pas trop ce que l'on pouvait faire d'autre. Et c'est à ce moment là qu'on a mis en place l'opération *rap dans les cités* avec IAM qui a été la première intervention sur les Hauts de Garonne (Bassens, Florac,...). » (P. Duval)

Le succès en 1991 de l'opération *rap dans les cités* fut rapide avec des ateliers complets et des concerts dans toutes les communes. En 1992, à la demande des partenaires, l'initiative est reconduite. Les élus de la rive droite voient une possibilité de changer l'image de cette partie de l'agglomération en organisant un festival d'été.

« C'était l'occasion de s'appuyer sur d'autres pratiques musicales et d'autres musiques, ce qu'on appelle « les musiques du monde » pour élargir un petit peu le champ tout en continuant à travailler sur les ateliers. » (P. Duval)

En 1993, puis 1994, la venue du groupe brésilien Moleque de Rua constitue une totale nouveauté pour les communes de la rive droite

« Ça été le choc parce que les Moleque avaient eu un contact incroyable avec tout le monde : organisateurs, les jeunes, les travailleurs sociaux. C'est vrai qu'ils ont mis en place des ateliers de fabrication d'instruments à partir de matériau de récupération et que ça a très bien fonctionné, c'était nouveau. Il faut quand même imaginer ce que ça pouvait être sur des villes où il n'y avait rien, pas de pratique culturelle, même pas de diffusion, quand il y a de la diffusion il y a des artistes qui viennent, même si c'est pour un soir mais ils viennent, là il n'y avait pas tout ça. Et tout d'un coup il y a un groupe qui arrive du Brésil, qui reste une semaine, qui sillonne tous les quartiers, qui fait des ateliers, des concerts, etc. C'est vrai que ça a vraiment marqué les esprits à tel point que l'année d'après on les a fait revenir et qu'on les a gardés quinze jours. C'est comme ça qu'a démarré le festival des *Hauts de Garonne*. » (P. Duval)

³² traduit aimablement du Portugais par José, entretien, 1999.

Le propre des manifestations et actions proposées par *Musiques de Nuit* est d'être complètement immergé dans le tissu urbain. A la différence par exemple d'un festival classique où un public se déplace de l'extérieur vers un lieu unique, ici la programmation et les rencontres s'étendent sur toute l'agglomération et c'est une partie de la ville qui dessine un déplacement à l'intérieur d'elle-même.

« Et donc parallèlement à tout ce travail d'atelier, de workshop, etc. les élus des Hauts de Garonne nous ont aussi demandé assez rapidement d'être vraiment des partenaires sur la mise en place de programmations de diffusion. Par exemple on a des conventions avec Lormon et avec Florac pour la programmation culturelle musique en dehors du festival des Hauts de Garonne. Là, on est radicalement sur des concerts qui doivent casser les images rive droite, hip-hop etc. C'est vrai qu'on est sur une programmation qui n'a rien à voir, qui est presque musique contemporaine dans certains cas, c'est-à-dire qu'on pousse là le bouchon très loin c'est aussi pour obliger les gens de Bordeaux de la rive gauche à se déplacer sur la rive droite pour montrer aussi qu'il y a des équipements culturels, à Lormon c'est le cas il y a un petit lieu performant, c'est pour un peu casser toutes les images, pour un peu briser ces espèces de clichés qui font que l'on catalogue très vite la rive droite, on a l'impression qu'on ne peut pas écouter du jazz à Lormon et donc nous le pari qu'on a fait c'est justement de faire une programmation à Lormon qui est très pointue et on a quand même un accord tacite de la ville là-dessus, jamais le maire de Lormon ne nous a dit : on était aux limites de la musique contemporaine, donc bien sûr on avait pas les jeunes des quartiers, ce n'est pas le but sur ces concerts là mais par contre il y avait des gens qui venaient de partout y compris de Pau, de La Rochelle, etc. et ces gens là sont venus à Lormon, c'est aussi changer l'image de la ville, changer l'image de cette rive droite et casser comme ça des idées préconçues. » (*P. Duval*)

DIFFUSION ET MOBILITÉ DES PUBLICS

« Toutes ces questions là sont intéressantes sur ces déplacements de population, sur l'image aussi d'une série de villes, sur la manière dont on peut bouger cette image ou pas d'ailleurs, moi je crois qu'on peut la bouger et c'est justement pour ça. » (*P. Duval*)

Dès la création de l'association en 1984, l'équipe fait le constat qu'une programmation de qualité peut provoquer un déplacement des publics. La notion de « lieu culturel » se déplace également et l'on peut envisager un décentrement où la périphérie n'est plus le bout du monde. Choisir Eysines, ville de la banlieue bordelaise, comme lieu d'implantation de l'association n'est sans doute pas sans influence sur cette vision volontairement décalée de la vie culturelle.

« En tant que *Musiques de Nuit*, nous avons organisé en 1984 notre premier concert à Eysines. C'était du Latine jazz et à notre grande surprise, 850 personnes sont venues, ça nous a quand même titillés. Ça prouve bien, quand il y a un manque, les gens sont prêts à aller n'importe où. Venir à Eysines, le journaliste de *Sud Ouest* à l'époque avait écrit que c'était aller au fin fond de la jungle, non pas parce qu'il y avait des risques de sécurité, parce que personne n'allait à Eysines, ça paraissait la banlieue très éloignée alors qu'il faut vingt minutes depuis le centre ville, mais les concerts en banlieue, ça ne se faisait pas. »

« A Andernos, l'an dernier on avait amené les jeunes de la rive droite, 500 sur le concert d'IAM et les jeunes disaient : "on va au festival de jazz à Andernos", ce n'était pas "on va voir IAM", c'était "on va au festival de jazz à Andernos", c'est un repère. C'est important Cussac aussi, pour nous c'est important à ce niveau là, pour amener

les jeunes aussi sur d'autres soirées, quand j'avais insisté pour que les centres sociaux amènent les jeunes sur Ray Charles et pas simplement sur James Brown, c'était aussi pour ça, c'était pour qu'ils puissent voir autre chose. C'est vrai que là il fallait faire aussi avec les gens de Cussac qui étaient franchement hostiles. Tout d'un coup ils se retrouvaient au milieu de gens... ah bon ça existe ces gens là, ils étaient surpris, mais c'est comme ça aussi que tu casses les clivages, mais ce n'est pas toujours facile. Ça n'a pas été simple de faire accepter les jeunes de la rive droite au public de jazz, enfin de jazz, du festival quoi, il y a eu des frictions des fois. » (*P. Duval*)

NOUVEAUX RÉFÉRENTIELS

Depuis les premières aides financières en 1987, le premier salaire en 1989, *Musiques de Nuit* accède à une reconnaissance des institutions et des collectivités locales en même temps que son action se développe sur toute l'agglomération bordelaise. Paradoxalement, cette montée en puissance dépendante des enjeux géopolitiques et institutionnels possède son talon d'Achille.

Toutes les difficultés pourraient se résumer à une seule, celle qui tendrait à rendre difficile l'application d'une cohérence dans la reconnaissance d'un projet global.

De la difficulté à maintenir une cohérence

PÉRENNITÉ ET MANIFESTATION ÉVÉNEMENTIELLE

L'intérêt d'un opérateur comme *Musiques de Nuit* n'est pas de se substituer aux structures de proximité, qu'elles soient culturelles ou sociales. Son action doit-elle pour autant se borner à des interventions ponctuelles dans un cadre événementiel ?

« On a remis en question le fait d'organiser des ateliers de hip-hop très régulièrement parce qu'on s'est rendu compte aussi qu'on se substituait au rôle que devait jouer les centres sociaux. On nous appelait pour faire des ateliers le mercredi après-midi. Il y a une dérive, on sort un peu de notre mission et on devient des animateurs socioculturels. Il faut que les centres prennent le relais sur le travail à l'année, c'est-à-dire que nous notre mission, c'est d'intervenir de manière ponctuelle avec des actions qui un moment s'arrêtent mais ce sont des moments forts que les centres sociaux n'auront jamais les moyens de monter pour des raisons à la fois financières et des raisons de logistique et de temps et puis parce que ce n'est pas leur métier. C'est des fois des sources de discussions avec les travailleurs sociaux qui eux disent, "il faut tout le temps des actions dans la continuité", c'est vrai mais une action forte c'est important aussi, une action qui a un début et une fin programmés c'est important même si après effectivement la fin, quand ça se passe bien c'est douloureux. C'est là où les travailleurs sociaux doivent intervenir c'est gérer l'après mais le problème c'est quand l'action elle se déroule toute l'année, il n'y a plus le temps fort, or le temps fort il est nécessaire pour tout le monde. » (P. Duval)

En fait c'est moins le temps d'intervention, — l'impact d'un travail n'est pas plus fort parce qu'il est plus court ou plus long —, que le cadre dans lequel s'effectue l'action et le sens accordé aux pratiques dans ce cadre. De fait, si l'action se résume uniquement à une action de sensibilisation, il n'y a pas lieu de l'étendre dans la durée.

Même si des actions limitées dans le temps se renouvellent d'année en année et cela depuis bientôt dix ans, au-delà de la générosité des rencontres entre artistes et populations, la dynamique des échanges culturels reste fragile car dépendante de plusieurs facteurs comme le réel ancrage des structures de proximité dans les quartiers, la bonne volonté des élus, les orientations politiques des institutions.

Des élus de la rive droite peuvent encenser en 1993 la venue des brésiliens *Moleque des Rua* et la qualité des échanges qu'ils procurent, et 6 années plus tard, exiger la destruction de la production de l'atelier-graff animé par un autre groupe brésilien *Quilombo Urbano*.

D'une année sur l'autre la direction et la relation avec le quartier d'une structure de proximité peut changer radicalement, quand ce n'est pas la structure qui ferme tout simplement. Ce n'est pas une nouveauté, le turn-over est répandu dans le travail social.

Quant aux financements institutionnels, changement d'orientation et restriction budgétaire mise à part, ils dépendent du mode d'action qui lui-même dépend du mode de financement. Les modes de financement sont liés principalement au caractère événementiel de l'action même si elle peut s'étendre le long de l'année. Or, tout événement devrait pouvoir contribuer à une mise en visibilité des processus (sensibilisation, transmission, diffusion, etc.) qui inscrit l'action dans la durée... Il y a pourtant une déperdition d'énergie entre l'effort consenti pour la réalisation de telle manifestation toujours plus imposante et la dynamique effective qu'elle déclenche.

L'incertitude de la reconduction des actions d'une année sur l'autre est une chose. L'impossibilité d'enregistrer l'expérience acquise, valoriser une histoire commune qui témoignerait des émergences culturelles et artistiques en milieu populaire en est une autre.

Aujourd'hui nous observons un essoufflement de l'animation autour de la présence d'artistes dans les quartiers qui semble avoir connu pour Bordeaux son apogée au milieu des années 1990. Quoiqu'il faille préciser ce que nous entendons par « essoufflement ».

« Il y a quand même un problème de fréquentation des ateliers, on va voir si on ne continue pas cette forme là, seulement les ateliers ça coûte cher, les groupes, les hébergements, les repas, les minibus, les chauffeurs c'est un gros budget donc il y a peut être moyen de mener d'autres projets et qui pourraient peut-être aussi toucher d'autres gens en s'appuyant sur les centres sociaux, sur les écoles de musique, sur différentes structures afin de travailler de manière un peu plus large, un peu comme on l'a fait avec le workshop. » (P. Duval)

La fréquentation est un indicateur parmi d'autres. Même si une enquête quantitative relevait une baisse de participation aux ateliers, ces chiffres seraient à manipuler avec précaution pour plusieurs raisons.

La première est liée au type d'activité (A la différence de la percussion ou de la danse, on ne peut concevoir un atelier DJ ou MAO qu'avec quelques personnes, dans ces derniers cas le nombre est contre-dynamique).

La seconde raison est liée au type et à la qualité de la fréquentation sur le plan de la régularité (un noyau dur régulier ou une assistance large mais versatile) ; sur le plan de la démarche (effort pour venir, intention, motivation) ; sur le plan de la diversité (public hétérogène ou non).

Enfin et surtout une troisième raison concerne la négociation du cadre d'intervention, l'inscription de la proposition dans la cohérence ou non d'un projet entre les participants, la structure d'accueil, l'artiste et l'opérateur culturel.

Un nombre plus réduit de participation peut aussi bien correspondre à un resserrement qualitatif. C'est la position adoptée par la C^{ie} de danse Révolution pour son travail en atelier dans les structures de proximité pour l'opération quartier musiques 99 (Voir notre précédent rapport). Nous sommes dans le cadre d'un perfectionnement à la danse en vue de monter un spectacle semi-professionnel. Cette option qui implique au départ une sélection peut développer une dynamique dans un second temps par l'apparition de petits groupes eux-mêmes porteur d'une transmission locale. Tout est encore une fois

une question de sens et de cohérence qui nous paraissent les seuls critères pour évaluer si cette option portera ses fruits dans la durée.

Une autre erreur de jugement serait de jauger la vivacité d'un mouvement à l'aune de son aura médiatique et de l'adhésion mimétique d'une partie de la jeunesse. Un rapport³³ soulignait déjà à l'époque un affaiblissement ou un affadissement de la dynamique autour du rap et des ateliers hip-hop. L'auteur voyait dans la venue en juillet 1993 du groupe brésilien Moleque et la transformation de *Rap dans les Cités* en festival des *Hauts de Garonne* l'occasion d'un renouveau. Effectivement si cette venue déclencha une nouvelle effervescence, elle reste aujourd'hui un bon souvenir...

Le groupe brésilien hip-hop et copoeiriste *Quilombo Urbano* en intervention au festival des *Hauts de Garonne* 1999 notait aussi bien au Brésil qu'en France la récurrence des phénomènes de modes et la rapidité de la folklorisation des formes vivantes. En fait, il semblerait qu'un mouvement populaire ne soit acceptable (instrumentalisable, commercialisable) que sous sa forme folklorique.

Nous sommes déjà à la limite de saturation de la « tendance » latino-américaine à peine installée depuis deux ans. Tandis que la chanson du *Che* a fini d'enflammer sagement les discothèques et que les marques de boisson vantaient les mérites des plages endiablées de Rio, les papis cubains sont réanimés pour une dernière tournée mondiale de salsa et des « maîtres » de la capoeira brésilienne trouvent en Europe un eldorado facile en ouvrant des écoles de danse.

Tout ceci n'est pas nouveau et existe depuis que la culture est aussi une industrie. Nous ne pouvons soupçonner *Musiques de Nuit* de s'appuyer sur les tendances pour « animer » les quartiers. La qualité de la programmation garde cette pertinence que nous exposons dans le premier chapitre, en particulier dans l'accompagnement, la mise en lien et la diffusion de parcours artistiques atypiques (jazz ou musique du monde). Un élément qui nous paraît assez rare dans le paysage culturel français pour que nous insistions.

Mais le croisement entre des vogues et des ateliers-résidences peut prêter à confusion.

Lamartine, un intervenant du groupe *Quilombo Urbano*, relève ainsi un épisode avec un journaliste de FR3, mais nous avons pu aussi le remarquer avec un membre de la presse écrite (*Politis*), plus intéressé par la réalité brésilienne et l'aura d'un artiste international que par les processus engagés dans l'atelier.

« Il avait un brésilien sous la main, pour lui, le but était de filmer l'artiste, pas le travail fait avec les enfants ». (*Quilombo Urbano*)

Le travail développé par *Musiques de Nuit* soulève des matériaux d'une grande richesse qui sont rarement mis en valeur. Parfois un excès de médiatisation ou une médiatisation mal placée ne contribue pas obligatoirement à valoriser le travail sur les matériaux et les formes.

Le hip-hop, en tant que forme populaire a souvent été confronté à ce genre de considération.

— D'une part parce que cette forme a connu plusieurs phases de développement et de visibilité (les sons des D.J. et l'effervescence des radios libres au milieu des années 80 jusqu'au débouché de la scène rap en 89/90, le premier mouvement de la danse en 83/84 pour accéder dix ans plus tard aux scènes nationales et aux contemporains).

³³ LAUMOND F., *Rapport sur l'opération « rap dans les cités » (1991-1993)*, *Musiques de Nuit*, Bordeaux, 1993.

Chacune de ces émergences a donné lieu à des phénomènes de modélisation et de médiatisation encouragés par l'industrie culturelle. Les observateurs patentés ont cru bon de n'y voir qu'un phénomène de mode en réduisant le mouvement d'une forme à un cliché instantané.

Le principe événementiel d'intervention dans les quartiers contribue à cette confusion entre mode et forme, médiatisation et émergence et lorsque *Rap dans les cités* a commencé, débutait en même temps la scène rap en France. On pourrait alors facilement conclure que la fin d'une tendance correspond à la disparition d'une forme.

— Ensuite le hip-hop est toujours chargé lourdement en France d'une assignation territoriale. Aucun intitulé n'est neutre. « Rap sur Garonne » aurait pu être choisi par l'opérateur, ce qui correspondrait plus à sa vision en prenant la forme comme travail sur la matière sociale et artistique au même titre que le jazz ou les musiques du monde. D'ailleurs la programmation de l'époque en témoigne : le rap et le raggamuffin (M.C. Solaar, IAM, Tonton David, etc.) côtoient le jazz et les musiques du monde, de Ronny Jordan à Cheb Khaled, Georges Clinton à Youssou n'Dour, ...

Sachant que le rap appartient aux formes populaires, pourquoi sur-déterminer son origine par un « rap dans les cités » ?

Historiquement, en 1991, la mise en place d'ateliers correspond à l'idée de toucher par une action de sensibilisation les quartiers populaires des villes de la rive droite de la Garonne. En 1993, suite au succès remporté par les ateliers animés par IAM, les élus enthousiastes, souhaitent la poursuite de cette action de sensibilisation.

« Cette notion d'atelier, ça nous plaisait bien parce que ça avait bien marché avec le hip-hop et les élus tenaient à ce que l'on garde ce côté sensibilisation. » (*P. Duval*)

Nous pouvons supposer que cette assignation territoriale correspondait à la manière dont les partenaires voulaient appuyer le principe social de l'opération, c'est-à-dire toucher les quartiers « défavorisés » et les publics « en difficulté ».

Dans un article³⁴ F. Dubet ne sait d'ailleurs pas comment nommer ces fameuses « classes populaires » qui habitent les Hauts de Garonne autrement que par la négative « classes moyennes prolétarisées » ou encore, par un raccourci de langage surprenant, « les habitants du DSQ ».

Le territoire n'est pas un espace géographique délimité, c'est une création. Se sont les mouvements des formes culturelles qui crée le territoire partagé d'une expérience. En cela ni le quartier (DSQ ou autre), ni la rive (droite ou gauche), ne sont des échelles pertinentes pour mesurer le mouvement d'une forme populaire. La ville sur le plan décisionnel et l'agglomération sur le plan de la mobilité proposent des outils de grandeur plus ajustés.

L'intitulé « de l'autre côté de l'eau » que nous avons pris comme fil conducteur de nos rapports possède l'intérêt de délivrer plusieurs sens. Au moins deux sont possibles. Le premier est l'eau qui sépare d'un inconnu plutôt hostile. C'est la stigmatisation vécue ou attribuée dont parlent les habitants des deux rives. L'autre version est celle de l'eau qui réunit dans le mouvement. Il n'y a effectivement pas de rive pour les formes populaires et les quartiers des deux rives se reconnaissent dans un même mouvement.

³⁴ DUBET F., « Comment nommer les “classes populaires” », in Les Hauts de Garonne, *INSEE Aquitaine*, Dossier no 21, 1996, pp75-83.

En fait, une forme n'est pas populaire en soi. Une forme n'est qu'une manière dont les éléments se structurent. Par exemple, le rap en soi n'est pas « social » ou « artistique », il est une scansion qui remonte à la nuit des temps, une structure de base quasi archaïque.³⁵ La manière dont cette forme est reconnue, travaillée, dépassée nous informe sur les modes de vie et les cultures populaires. Ce qui est dit par rapport au hip-hop peut très bien s'appliquer à d'autres formes.

Un autre amalgame est fait entre formes et processus identitaires. Le rap, pour continuer cet exemple, accentuerait l'identité de quartier. Les rixes entre bandes à l'entrée des concerts confirmeraient ce phénomène.

L'identité qualifie à la fois l'ordre de ce qui est *unique* (« je suis différent de tous les autres ») et de ce qui *identique* (« je suis pareil à tel groupe d'individus »). N'en déplaise aux populistes ou aux misérabilistes, l'identité n'est pas constituée de traits figés, elle est une manière de gérer son rapport aux autres. Nous parlons d'un espace relationnel qui peut être conflictuel ou unitaire, de régulation ou de séparation. Les formes ne constituent qu'un support à un jeu identitaire.

« Rap et raï, c'est le même public, quand tu as une soirée rap et une soirée raï le même jour, ils vont aller au hip-hop et après tout le monde termine la soirée au raï, le raï c'est pour danser, le hip-hop se sont les rencontres entre quartier, entre copains, ils boivent, ils fument et après ils terminent la soirée soit dans une discothèque raï ou dans un concert raï, ça se termine très tard la nuit, c'est un peu complémentaire. Ils ont fait les deux un programme raï, rap le même soir, ils sont ravis, ils sautent en l'air, Tu leur mets IAM, là ils sont tous contents, ils se rencontrent tous. Quelqu'un ou un groupe qui est en conflit avec un autre se voit à cette occasion là pour faire les règlements de compte. C'est pour cela qu'il y a des concerts qui se terminent mal. »
(Lahouari GUELLIL)³⁶

Nous savons cependant que la confusion entre forme/identité et territoire/quartier est tenace. Elle prête ensuite le flan à un discours bien balisé : d'un côté le hip-hop serait une culture du ghetto, de l'autre il serait illusoire de prétendre que cette pratique ait un devenir artistique. Nous sommes ainsi dédouanés d'un débat sur les formes populaires tout en renforçant les effets d'une stigmatisation.

Ce ne sont pas les formes populaires qui rendent difficile la pérennité de l'action et le renouvellement de sa dynamique mais bien souvent leurs méconnaissances et leurs mépris.

³⁵ Voir entre autre notre article « La culture hip-hop. Forme archaïque et modernité », in *La lettre FFMJC*, 1998, pp.70-74.

³⁶ Chargé de diffusion, *Musiques de Nuit*, entretien 1999.

SUR L'IDÉE D'UN LIEU CULTUREL

Peut être faut-il envisager la pérennité de l'action d'une autre manière. Or, souvent vient à l'esprit, un peu comme une panacée, l'idée d'un nouveau lieu culturel. L'idée en fait n'est pas nouvelle puisque *Musiques de Nuit* a déjà proposé un projet dans ce sens³⁷.

« C'est bien dommage que le projet de centre culturel soit tombé à l'eau parce que je crois qu'un lieu comme ça pouvait contribuer à changer l'image, je crois qu'un centre culturel sur les musiques du monde, le hip-hop, le jazz, etc. sur toutes ces musiques avec des ateliers résidences, avec des rencontres, des débats, des cuisines, auraient pu contribuer à changer l'image de la rive droite parce que nous on sait très bien ce qu'on y aurait fait, on aurait fait puissance 10 ce que l'on fait aujourd'hui mais dans un même lieu, en décentralisant toujours certaines actions, on aurait quand même fait le gros des actions dans ce lieu là, et bien évidemment c'était là un moyen de fidéliser un public parce que les gens seraient venus dans de bonnes conditions écouter des concerts, participer à des activités etc. »

« Le problème majeur c'est que sur ces communes là, à part Lormon où il y a une salle qui offre des conditions d'écoute, ailleurs il n'y a pas de lieu, donc c'est vrai qu'il faut aller dans les gymnases et c'est vrai que nous on a dit depuis deux ans qu'on allait calmer le jeu là-dessus parce que moi je ne suis pas d'accord pour continuer à faire des concerts dans les gymnases. Au bout d'un moment, on peut se sentir investi d'une mission et dire il faut y aller c'est important pour la cause, très bien, le problème c'est que pour la cause on épuise le public parce que quand les gens vont écouter un concert dans un gymnase ils payent 80 ou 100 F., acoustique mauvaise, conditions d'accueil précaires, etc. les gens viennent une fois, deux fois puis c'est fini. Je crois qu'il faut faire attention à ça et puis les artistes jouent parfois dans des conditions très limites. »
(P. Duval)

Nous pouvons tout de suite relever les avantages d'un lieu unique : sur le plan technique et du coût des installations par rapport à une diffusion itinérante ; sur le plan également de la visibilité de l'action de l'opérateur dans une même unité temps-lieu-action,... sans se substituer aux lieux classiques de diffusion des musiques amplifiées (SMAC).

Sur le plan du développement culturel et la valorisation des émergences artistiques populaires, il manque un lieu culturel d'envergure sur la rive droite de l'agglomération qui pourrait représenter un nouveau centre de ces « cultures urbaines », foyer des musiques du monde. Pourtant il nous apparaît tout aussi clairement qu'il n'existe pas une réelle volonté politique de faire de la périphérie un nouveau centre urbain annonçant la culture de demain.

Quels sont les lieux de la « culture urbaine » ? Rappelons qu'historiquement la notion de « culture urbaine » s'opposait à l'archaïsme et au conservatisme que l'on attribuait au monde rural pour défendre l'idée d'une culture éclairée où les grandes métropoles constitueraient le fer de lance du progrès civilisé. La culture urbaine était celle du centre bourgeois. Aujourd'hui, se produirait autour de cet énoncé un déplacement géographique, du centre vers la périphérie, et sémantique, de l'élite vers le peuple. Du moins, « cultures urbaines » deviennent plurielles et semblent toucher les émergences des quartiers populaires. S'il l'on prend en compte l'influence de mouvements comme

³⁷ *Musiques de Nuit, Centre culturel des hauts de Garonne. Florac. Projet artistique - juillet 1997*

le hip-hop sur l'industrie culturelle, nous serions tentés effectivement de penser que « la marge tient la page » et que la périphérie devient le nouveau centre urbain. Mais n'est-ce pas un jeu virtuel que la diffusion massive et efficace d'une production culturelle tend à nous faire prendre pour la réalité ?

Il s'agit rarement d'une reconnaissance politique. Une fois l'attrait de la nouveauté estompé, l'effervescence passée, nous constatons que la prise en compte de ces émergences comme émanation d'une forme populaire est loin d'être acquise. Où et comment ces « cultures urbaines » ont-elles accès aux lieux du centre ville ? En quoi sont-elles mises à égale valeur et visibilité des autres pôles culturels ? En quoi les pouvoirs publics soutiennent une plus grande mobilité centre <-> périphérie ? En quoi les « cultures urbaines » représentent un axe transterritorial de développement social et culturel majeur ?

Si des événements comme les *Rencontres des cultures urbaines* à la Villette tendent à légitimer le discours des institutions publiques, la réalité semble autre et sur le jeu institutionnel local reste plus ou moins figé.

La création d'un nouveau lieu culturel sur la rive droite nous paraît à un moment donné, incontournable. Cependant le plus important n'est pas l'idée de lieu culturel en tant que tel, ni l'endroit où se trouverait ce lieu, mais la cohérence d'un projet global qui dessinerait de nouveaux territoires dont le lieu culturel représenterait le point de repère, l'espace de visibilité et de lisibilité (voir plus haut ce que nous disions à propos des formes).

Dans ce sens, le propre d'un travail d'expérimentation est de posséder une portée générale d'enseignement qui dépasse le cadre bordelais. Il devrait être soutenu nationalement et faire l'objet d'un travail en réseau. Le lieu possède un sens pour son enracinement dans le réseau urbain, mais il n'est pas d'une localité, sachant d'autant plus que *Musiques de Nuit* développe un travail en réseau sur le plan régional (Mont-Marsan, Pays Basque), national et européen (réseau *Fanfare*, relation triangulaire Espagne, Italie, France), extra-européen enfin (musique du monde, jazz et groupes des pays du sud).

L'expérimentation

C'est le rôle de l'expérimentation de mettre en lumière la cohérence d'un projet qui aboutirait à la nécessité d'un lieu qui ne se confond ni à une structure de proximité, ni à une scène nationale de diffusion. Pour cela nous reprenons les outils proposés par *Musiques de Nuit* (atelier-résidence, arbre à palabres). Nous utilisons le terme paradigme pour insister sur l'idée que ces outils peuvent se décliner de différentes manières pour différentes situations.

Si l'expérimentation peut apparaître comme un resserrement qualitatif, elle ne correspond pas pour nous à un repli de l'action sur une sphère limitée mais au contraire à une ouverture de projet relayée par un travail de *médiation*.

PARADIGME DE L'ATELIER-RÉSIDENCE

Le propre et l'intérêt de l'événement est de mettre en valeur l'action développée. Nous constatons que dans la durée, la répétition de manifestations culturelles comme le

festival, une fois l'effervescence du moment passée, ne crée ni une véritable mise en visibilité, ni une synergie entre les différents acteurs.

Nous proposons ici de sortir du cadre événementiel pour nous attacher à un atelier-résidence basé sur un principe d'expérimentation.

Ce n'est plus l'artiste qui irait sensibiliser des personnes mais l'environnement social qui sensibilise l'artiste. L'artiste n'est pas simplement une « personne ressource » qui intervient dans différents lieux (ateliers et autres actions opportunistes), il devient *créateur de ressources au bénéfice d'un développement local*.

Pour nous l'atelier-résidence comprend la présence d'un artiste ou d'une compagnie qui habite un temps une ville pour *développer une œuvre*. Cette présence prolongée contribue à une *sensibilisation et une transmission* dans un cadre plus ou moins formel. Autrement dit, la résidence constitue une manière d'habiter la ville et l'atelier une manière de travailler sur la matière. Cette configuration permet à la fois de concevoir l'accompagnement de projet artistique en tant que tel et une sensibilisation ou perfectionnement d'une discipline.

Deux dimensions alors se croisent. Celle d'accompagnement des émergences dans la recherche créative des artistes et celle de la mise en valeur d'un patrimoine urbain à travers l'exploitation des ressources de l'environnement.

L'intérêt est la synergie entre les deux, une réciprocité de l'ordre du don sans que l'échange fasse l'objet d'une obligation. Bien souvent l'atelier-résidence est soumis à un marché ; « je vous accueille en tant qu'artiste pour que vous puissiez travailler dans un lieu mais en contrepartie, vous irez animer des ateliers dans les quartiers ». Cette séparation arbitraire renverrait un caractère social à l'atelier et artistique à la résidence alors que c'est la manière de travailler et la manière d'habiter qui sont interrogées globalement.

Pareil aux festivals « métissés », les ateliers artistiques dans les quartiers populaires connaissent aujourd'hui un grand succès. Ceci est moins l'effet d'un élan soudain pour les cultures populaires que du poids d'une vision institutionnelle qui voudrait faire jouer à la culture un rôle d'intégration sociale³⁸.

La résidence n'est pas de l'ordre de l'assignation territoriale, elle crée de l'espace habité, ce qui est une autre définition de la ville.

Le principe général de l'atelier-résidence était une pratique innovante au début des années 1990 et *Musiques de Nuit* a été un véritable précurseur en ce domaine. Maintenant repris partout et par tous. Il n'existe pas une structure culturelle ou un festival qui n'expose son « artiste en ateliers ».

Qu'un conformisme s'installe là où devrait être posée une rupture fait désormais partie du mouvement classique de la digestion accélérée de tous phénomènes artistiques et esthétiques par le monde de l'art. La rupture dans l'art devient un « art de la rupture », c'est-à-dire un fait institutionnel dûment estampillé, accroché aux cimaises des galeries

³⁸ Nous n'entamerons pas ici le débat que nous avons déjà eu l'occasion d'aborder dans plusieurs articles autour de la problématique art / social : « La fonction sociale des arts de la rue » in *A la recherche des enfants des rues*, TESSIER S. (eds), Karthala, 1998, pp.426-454, Coll. Questions d'enfances, — « La socialisation de l'art, les ateliers-résidences », in *Emergence*, PEPS n°56/57, association Paroles Et Pratiques Sociales, 1998, pp.74-83, — « Entre forme artistique et sociale, les ateliers-résidences d'artistes » in *La culture en banlieue, Migrant Formation*, No 111, déc 1997, pp.14-28.

de l'histoire contemporaine comme n'importe quel autre bien culturel offert en pâture au marché.

S'il y a donc essoufflement, il n'est pas le propre de Bordeaux. Malgré cela, ou peut être, à cause de tout cela, l'idée d'atelier-résidence reste pour nous un outil de travail pertinent. D'autant plus s'il a été dévoyé, il serait utile de restaurer un sens non par un surcroît de discours mais par la mise en place d'une pratique d'expérimentation.

Où commence l'expérimentation ? Si l'atelier-résidence est un modèle de travail ou un paradigme d'expérimentation, c'est qu'il opère dans un même espace/temps sur plusieurs lieux : la rue ou lieu public, le studio ou lieu de travail, la scène ou lieu de représentation. Ces différentes sphères de l'expérience esthétique sont unies dans un continuum par des processus : sensibilisation, transmission, création, diffusion.

Si un processus domine les autres, nous ne sommes plus tout à fait dans le cadre de l'atelier-résidence tel que nous le définissons. Si la sensibilisation est sur-représentée, nous sommes dans le cadre d'une animation socioculturelle, si c'est principalement la transmission nous dérivons vers une forme académique d'apprentissage, si c'est seul la création, nous tombons dans le travers de « l'art pour l'art », si c'est uniquement la diffusion, nous sommes de plein pieds dans l'industrie culturelle...

Le travail développé jusqu'à maintenant par *Musiques de Nuit*, les ateliers de sensibilisation, les workshops, la programmation de diffusion, l'accompagnement d'émergence esthétique, reprend alternativement, dans un décalage spatial ou temporel chacun des processus.

Finalement, il est devenu assez difficile de s'y retrouver car ces démarches se croisent parfois sous le même intitulé dans des manifestations différentes ou inversement. Ainsi, dans le journal de présentation du festival des *Hauts de Garonne (Vu d'ici – Juin 1999)* est regroupé sous le label « atelier-résidence » différents types de rencontres artistiques qui sont catégorisées parfois suivant leur teneur (« ateliers de sensibilisation »), parfois suivant leur cadre événementiel (carnaval, festival).

Ce flou traduit moins l'imprécision de l'opérateur que la nécessité que les choses restent floues en l'absence de cadre général qui puisse qualifier l'action en faisant partie d'une convention politique et esthétique.

La question se pose de « l'après événement ». Comment gérer la suite des ateliers de sensibilisation par exemple ?

« Les actions de sensibilisation on en a fait pendant des années, on continue, maintenant on s'est dit qu'est ce qu'on propose après, il faut aller plus loin et le plus loin ça peut être le workshop, ça peut être *Quartier musique* lorsqu'il y a des intervenants forts. C'est là qu'il faut effectivement gérer l'après et c'est là je crois où les workshops jouent un rôle qui est important alors effectivement c'est vrai que ça dure six jours, six jours, c'est limite mais c'est aussi un temps en dehors du temps scolaire, il faut aussi pouvoir toucher tout le monde, il ne faut pas non plus que ce soit trop long parce que les jeunes ont aussi des examens, il y a tout un tas de contraintes. »
(P. Duval)

L'intérêt ici de l'expérimentation est de reconstruire de l'intérieur un cadre. Elle consiste à chercher les conditions idéales pour que les processus cités plus hauts entrent en synergie dans une unité de sens. Sachant que l'expérimentation prend tout son sens en relais avec un travail de médiation. Expérimentation et médiation sont indissociables.

Une expérimentation sans médiation confinerait l'expérience à un processus sans fin, peut être génial pour ceux qui le vivront mais totalement incompréhensible pour les non initiés.

L'inverse, une médiation sans expérimentation, n'est pas non plus satisfaisante. C'est pourtant le cas de figure le plus courant. La « médiation » pallie alors au manque de cohérence du projet sous une apparente unification des activités, elle masque ainsi l'absence générale de réponse politique.

C'est à l'expérimentation que revient le rôle de poser une cohérence sans se soucier de l'utilité et de la finalité. En cela elle produit un choc, une confrontation salutaire en mettant à nu la réalité, démasquant ainsi ce qui est de l'ordre d'un discours sur le monde, c'est-à-dire de l'idéologie. La médiation peut alors travailler sur cette rupture pour redessiner un lien véritable avec le monde.

S'il n'y a pas de recette à un développement culturel réussi, à une esthétique de la réception qui nous renverrait une vision pertinente du monde, cette manière de concevoir l'atelier-résidence nous paraît être le support le plus adéquate pour ajuster sous un même cadre une démarche collective.

L'atelier-résidence n'a pas à se soucier du débat entre « art et social ». Les ateliers doivent-ils avoir plus une dimension culturelle ou une dimension socioculturelle ? Doit-il s'agir d'atelier de sensibilisation ou de perfectionnement ? Doit-on faire une sélection ou accueillir tout le monde ? Doit-on privilégier le travail artistique ou la rencontre culturelle ? Faut-il une action ponctuelle ou une action à l'année ?

Dans un projet en mouvement, des processus en développement, un « work in progress », nous sommes alors surpris que les réponses émergent avant que les questions se posent. Car le propre de l'expérimentation est que ce cadre se construise à l'intérieur même de la pratique d'atelier pour l'artiste développant son œuvre ou pour les participants à une initiation et un perfectionnement.

Nous sortons du débat amateur-professionnel. Les critères de sélection pour l'artiste résident ne sont donc pas la professionnalité du statut mais la professionnalité de la démarche dans le sens d'une rigueur et d'une cohérence de travail.

Parmi ces critères, citons :

- La capacité de transmettre, nous savons qu'elle n'est pas une simple affaire de maîtrise technique. Il s'agit aussi de faire passer l'ensemble d'une démarche éthique et esthétique, l'art de mettre en mouvement, en recherche.
- La capacité de travailler sur les formes populaires, et plus généralement développer cette sensibilité entre engagement social et artistique
- Etre dans une démarche créative, l'élaboration d'une œuvre qui ne se caractérise généralement pas par un produit fini, – même si le formatage de l'industrie culturelle l'impose souvent –, mais justement par une expérimentation.

Au-delà de la séparation entre ateliers-résidences, ateliers d'initiation et workshops, devrait s'imposer une cohérence qui est celle d'une mise en mouvement de processus inséparables : la mise en sens (sensibilisation), la mise en lien (transmission), la mise en forme (création) et la mise en scène (diffusion).

PARADIGME DE L'ARBRE À PALABRES

Pour nous ici le terme *arbre à palabres* représente un modèle de mise en espace de la discussion, il ne se résume pas simplement à l'espace physique de rencontre débat mis en place les soirs du festival des *Hauts de Garonne*. Mais c'est aussi une manière, à l'instar de l'atelier-résidence, de réactiver un sens de l'intérieur, un caractère expérimental derrière la formalisation de l'événement.

Sous le terme d'arbre à palabres nous soulevons l'idée d'une mise en exercice du jugement critique ou encore la mise en place d'un espace critique d'évaluation.

MISE EN VISIBILITÉ DANS L'ESPACE PUBLIC

Bien souvent la dimension publique est chargée d'une valeur négative, celle de la dégradation, ou de la délinquance, tandis que le chez soi reste le lieu du repli familial. Un habitant, à l'occasion d'un arbre à palabres dira que c'est la première fois depuis bien longtemps qu'il « descend de chez lui ». Comme lieu public d'une rencontre, l'arbre à palabres correspond à une attente. Une manière de dépasser le clivage entre sphère publique et privée.

« Les arbres à palabres, c'est la seule activité qui se maintient et même qui remonte légèrement en terme de fréquentation, c'est-à-dire qu'il n'y a pas moins de monde, pourtant il y a des fois où ça ne fonctionne pas, c'est la règle du jeu, on pourrait dire l'année d'après les gens ne viennent pas, bien si, ils viennent plus nombreux. Certes il y a le côté convivial, les repas. C'est maintenant quelque chose d'ancré et l'intérêt c'est que ça touche les adultes. » (*P. Duval*)

L'arbre à palabres en tant que « l'atelier de la parole » mérite la même exigence que l'atelier-résidence. La mise en espace et en lumière du forum devrait être aussi précise que la manière d'organiser la scène d'un spectacle professionnel. Car l'espace public est le lieu privilégié où esthétique et politique se rejoignent.

La réhabilitation de l'espace public comme lieu du possible et de l'expression collective est sûrement une des voies pour restaurer le politique comme art du débat et la ville comme territoire partagé.

Comme l'atelier-résidence, l'arbre à palabres nous éclaire et nous informe en tant qu'expérimentation sur la manière dont la parole est parfois confisquée tandis que le discours officiel aux habitants reste de l'ordre de l'injonction paradoxale : Participez ! Faites la fête ! Soyez collectifs !

« Ces gamins qui vivent avec un des parents divorcés, dans telles ou telles conditions, peut être ça explique l'inhibition qui règne partout. On voit partout des terrains sportifs qui sont inoccupés, on voit partout des gens passifs qui attendent, cette frustration elle est véhiculée par un mode de vie. Il y a une responsabilité des encadrants, c'est ce désir de canalisation des gamins qui va complètement à l'encontre de ce qu'il devrait faire, permettre aux gens d'être toniques, actifs. J'ai la sensation que dans ce travail ici, le culturel est greffé, plaqué alors que si le travail pour l'expression est fait, il n'y aura pas de comportements antisociaux dangereux. » (*Quilombo Urbano*)

Le langage légitime, celui de l'expert, de l'intervenant, de l'opérateur, de l'évaluateur ne nous engage pas à découvrir et rendre intelligible la face cachée du monde social. Par souci d'efficacité de l'action, ce langage participe à une assignation (culturelle,

territoriale, etc.) éloignée d'une réalité réduite à une abstraction, une chose sans humanité.

Or, les critères d'évaluation émanent souvent d'une production culturelle et d'un consensus tacite. Autrement dit, l'évaluation produit un discours sur la réalité plus pour confirmer le rôle des experts dans leur légitimité à parler de la réalité que pour interroger les outils qui permettent d'appréhender la réalité.

C'est ainsi que le « monde de l'art » constitue un champ d'évaluation caractérisé par la reconnaissance culturelle d'appartenir à la caste des « gens éclairés ». Ceci n'est pas nouveau. Depuis le début de la modernité, c'est-à-dire depuis que l'art a pris son autonomie par rapport au champ religieux, puis par rapport au commanditaire royal, s'est constitué parallèlement une sphère de la critique esthétique. Ceux qui y participent, changent suivant les époques. Nous sommes passés du bourgeois éclairé au journaliste, producteur, institutionnel éclairé...

Prenons l'incident provoqué par ces deux fresques murales à Ambarès et à Cenon, réalisées en ateliers avec le graffeur brésilien. L'ordre donné par les élus d'effacer les graffs a été justifié par des critères « esthétiques ».

« Ce qui nous a paru violent à propos de l'effacement du graff, c'est le processus qui consiste à faire en sorte que le maire d'Ambarès reconnaisse que c'était très bien que les ateliers fassent naître une certaine forme de créativité indépendamment de la communication etc. etc. Mais comme c'était un graff qui était sur un lieu public, il fallait soumettre l'idée de réalisation, une fois acquise, à un bureau pour demander l'autorisation, on se demande sur quoi en plus. Ca c'est purement ridicule, parce que si ça émerge, il faut que la réalité soit immédiate sinon il n'y a pas formalisation artistique. »

« A Ambarès, avant même l'intervention de la municipalité, avant même qu'il y ait une commande de la municipalité, il y a une sorte de travail de canalisation fait par les propres animateurs en disant est ce que vous ne pourriez pas faire quelque chose sur le cinéma. On rentre dans des lieux où partout est inscrit liberté d'expression mais en fait l'expression elle est précanalisée. Notre objectif n'est pas de juger, ce n'est même pas de prêcher exclusivement notre foi, c'est de montrer des réalités différentes et je pense que le travail de l'animateur c'est d'accompagner le jeune dans ce processus destiné à rendre le sens critique opérant. Je suis surpris de voir que l'on supprime cette liberté d'expression à une gamine d'Ambarès. »

« Dans l'introduction à l'atelier j'ai présenté la réalité sociale au Brésil et pourquoi je travaillais dans cet état d'esprit. Il y avait essentiellement des jeunes filles et j'ai eu la sensation d'avoir été compris parce qu'elles ont aussi exprimé la réalité de ce qu'elles vivaient ici en France. C'était des jeunes filles qui avaient habité en Afrique et qui ont aussi pu exprimer quelque chose de ce qu'elles avaient vécu en Afrique, c'est d'autant plus fort, elles sont arrivées ensemble à trouver une phrase forte qui était : "*le monde cherche à cacher la misère*". » (*Quilombo Urbano*)

Cette phrase a commencé à être peinte sur un mur du cinéma d'Ambarès, et la municipalité a demandé l'arrêt de l'exécution collective. De même à Cenon, un autre graff peint sur un transformateur EDF sera effacé à la demande aussi de la municipalité. Il représentait un dessin de l'Afrique avec les différents drapeaux des origines nationales des jeunes qui ont participé à l'atelier.

« Cette polémique a quelque chose d'intéressant par rapport à l'image que nous nous faisons de la France qui est un pays plein de richesse. C'est une manière de mettre le doigt sur la plaie de ce qui se passe ici et justement notre but consiste à essayer de

faire en sorte que les gens prennent conscience, qu'ils développent un certain esprit critique. Quelque part nous l'avons atteint. Nous voyons qu'il y a des problèmes raciaux, des problèmes familiaux ici, il y a des choses qui sont douloureuses et que ces jeunes qui ont vu leur travail censuré pour eux, il restera forcément quelque chose de leur passage. » (*Quilombo Urbano*)

Dans les pays latino-américains, l'expression graphique murale est une tradition. On pensera au muralisme mexicain.³⁹ Dans un autre contexte les *dazibaos* chinois étaient une littérature de reportage. Ces formes d'expressions murales s'inspirent de faits réels, de la vie quotidienne pour dénoncer l'ineptie des pouvoirs. Le mur n'est pas une forme qui sépare, il devient agent de communication, de transmission et de transformation.

L'argument esthétique pour effacer des graffs qui ont pourtant fait l'objet d'une commande souligne ici une certaine conception de l'art public comme simple élément de l'urbanisme voué à l'intégration plastique au même titre que le mobilier urbain. Sans doute est-ce ce que l'on appelle « esthétique urbaine » dans laquelle seraient volontiers rangées toutes les expressions populaires une fois formatées⁴⁰.

A l'occasion d'un arbre à palabres à Ambarès, le sujet n'était pas à l'ordre du jour ; celui-ci était « la relation éducative entre jeunes et adultes » où était présenté un reportage sur les paroles des jeunes... L'incident du graff à été fortuitement évoqué et vite évacué. Comme le souligne en aparté Manuel Dias, représentant du FAS à ces palabres, « les jeunes feront leurs propres jugements ».

Sans doute, mais ici une description de la « réalité », l'a emportée. Elle apparaît vite comme incontournable, elle transforme en énoncé de vérité ce qui n'est qu'une lecture possible, au demeurant bien ignorante des processus.

Si le principe de l'arbre à palabres est la prise de parole par les habitants où s'instaure une autorégulation par l'exposition des problèmes et des conflits, il est dommage que l'espace critique ouvert par cet épisode se referme immédiatement sans se poursuivre par un travail de médiation. Il aurait été intéressant de comprendre comment se constitue l'espace référentiel pour qualifier le beau et se forge un jugement critique.

En cela, les événements qui se déroulent pendant l'atelier-résidence pourraient être repris comme base de réflexion critique car ils touchent tous les domaines de la vie. La manière dont nous abordons et comprenons les processus en jeu (*sensibilisation, transmission, création, diffusion*) renvoie à des questions centrales :

- D'une part, la *forme comme outil de médiation culturelle et sociale* : pédagogie et éducation populaire (prise de conscience et prise de parole), rapport au travail et monde de la production (quel est le statut d'un travail collectif),
- D'autre part, la *forme comme matière d'une œuvre artistique* : relation esthétique et créativité (pacte entre artiste et commanditaire, place de l'art public dans la

³⁹ Apparu en 1920, le mouvement « muraliste » fut le seul mouvement plastique d'origine non européenne à atteindre une échelle internationale. En 1936, le muraliste O'Gorman se voit confier trois panneaux pour l'aéroport de Mexico: deux d'entre eux seront détruits en 1938, à cause de leurs allusions violemment satiriques à Hitler et à Mussolini. En 1950, le muralisme a épuisé sa sève révolutionnaire.

⁴⁰ Trois ans plus tôt, un groupe de graffeurs, la *Force Alphabétique*, avait été invité également à repeindre des transformateurs EDF. Cela n'avait pas provoqué de remous particuliers. Il est vrai que les artistes dont la spécialité était de « détourner la signalétique urbaine » avaient cette fois-ci accepté un pacte avec le commanditaire sur le contenu : seuls étaient autorisés les thèmes universels (la fraternité,...), de la jeunesse (le sport,...), et locaux (la vigne,...).

société), diffusion culturelle et accès aux œuvres (œuvre collective, rapport au monde de l'art).

UN ESPACE CRITIQUE D'ÉVALUATION

Ce que nous évoquons à propos du domaine artistique touche plus généralement la fonction de la critique et notre manière d'appréhender la réalité. D'autant plus si nous abordons le travail de l'opérateur culturel dont la fonction est justement de mettre en lien l'art et la société. Nous sommes bien au cœur du questionnement.

Il ne s'agit pas d'évaluer pour évaluer mais de chercher à comprendre comment l'évaluation nous permet de nous raccorder et accorder à la société d'aujourd'hui. Nous ne pouvons alors pas faire l'impasse aujourd'hui d'une interrogation sur la construction du jugement critique, sa place et son rôle. Nous parlons de « méta-évaluation » pour nommer cette démarche critique où l'évaluation est elle-même évaluée.

Le rôle ici du chercheur est de proposer une boîte à outils. Les outils ne constituent pas seulement une façon de travailler sur la réalité, ils participent à la création de l'espace où leur utilisation devient possible et pertinente.

Nous entrons alors de plein pieds dans la *recherche action* (principe peu inscrit dans la culture française), où le chercheur est au même titre que les autres acteurs, partie prenante d'une situation qui se crée de l'intérieur.

Cette situation est une situation de connaissance comme mise en visibilité dans l'espace public et donc aussi politique des formes populaires. Si nous prenons l'arbre à palabres comme paradigme, c'est qu'il propose des outils pour tous, habitants et opérateurs, acteurs et chercheurs.

La connaissance et la recherche ne se sont pas un luxe réservé à quelques-uns mais une *démarche de base citoyenne*. Cette démarche commence par la déconstruction d'un certain nombre d'énoncés et se poursuit par l'ouverture de nouveaux espaces.

Encore une fois expérimentation et médiation sont inséparables. En tant qu'expérimentation l'arbre à palabres est un espace dégagé, en tant que médiation il est un espace engagé.

L'arbre à palabres devient une expérimentation à partir du moment où l'enjeu n'est plus ce que disent les mots mais le travail sur les mots. En cela il est dégagé du monde. Dans un mouvement de balancier, ce travail sur la réappropriation de la langue jette le masque de l'idéologie et nous enjoint à nous engager dans la réalité du monde.

Ce n'est pas simplement un échange de points de vue mais l'affirmation de la nécessité du débat qui touche l'ensemble de la société.

EN GUISE DE CONCLUSION

Musiques de Nuit a acquis depuis deux décennies, une expérience, des compétences, tout le capital d'un travail en réseau mais surtout a su garder une spécificité et une lucidité dans le monde musical qui permet de poser un regard toujours aussi pertinent sur notre époque.

C'est donc avant tout comme expérimentateur que *Musiques de Nuit* a développé son travail et a été reconnu. C'est logiquement sur le chemin de l'expérimentation que *Musiques de Nuit* peut renouveler les pratiques et questionner le politique si celui-ci veut bien lui accorder cette dimension expérimentale alliée à celle de la médiation.

Il s'agit de réaffirmer une cohérence. L'expérimentation qui commence paradoxalement par une rupture confirme une continuité. Non seulement la continuité du travail de l'opérateur qui met ses acquis au service d'une pratique, mais également celle d'un travail sur les formes populaires qui n'a pas attendu les dernières modes culturelles ou d'intervention sociale pour affirmer une portée sociale et artistique qui concerne l'ensemble de la société.

Si l'opérateur joue un rôle d'expérimentateur, il ne peut uniquement se cantonner à ce principe, sans quoi l'action devient uniquement un objet d'étude pour initiés.

Le travail de médiation consiste à mettre au service de la vie les avancées de l'expérimentation, de permettre une appropriation collective des outils développés.

Plus l'expérimentation pose une rupture, une cohérence, une exigence, plus la médiation devient riche en contenu et en perspective. La démarche paradigmatique de l'atelier-résidence et l'arbre à palabres peuvent servir de base et de déclencheur à un accompagnement des émergences culturelles et son évaluation.

Si l'expérimentation comme nous le disions plus haut n'a pas à se préoccuper d'un champ d'appartenance, la médiation, elle, doit chercher une traduction en des termes opérationnels. Nous voyons alors se dégager deux types de médiation, l'une prend en compte la dimension sociale (la forme comme support), l'autre la dimension artistique (la forme comme œuvre).

Nous proposons de consacrer notre prochaine note de travail à ce sujet en poursuivant un croisement des regards.

RAPPORT 3 :
MÉDIATION DE LA
FORME ET MÉDIATION
DE L'ŒUVRE

SOMMAIRE

INTRODUCTION	143
1 MÉDIATION DE LA FORME	144
1.1 Sensibilisation	144
1.1.1 Approche en termes de publics ou de populations ?	145
1.1.2 Approche en termes de discipline ou de matière commune ?	148
1.1.3 Approche en termes d'information ou de situation ?	150
1.1.4 Mise à jour d'une problématique	155
1.2 Transmission	156
1.2.1 Histoires de rencontres	158
1.2.2 Maître-artiste et réciprocité du don	159
1.2.3 Simples échanges culturels ou travail sur l'altérité ?	160
1.2.4 Travail sur une matière commune et mouvement des formes	163
1.3 Création	164
1.3.1 Répétition et improvisation	165
1.3.2 Création sociale	168
1.4 Diffusion	169
1.4.1 Diffusion d'un cadre d'expérience	170
1.4.2 Médiation à partir d'un travail associatif	172
1.4.3 Médiation à partir d'un travail sur une forme esthétique	173
2 MÉDIATION DE L'ŒUVRE	177
2.1 Formation	179
2.1.1 Construction de parcours et validation des acquis	180
2.1.2 Entre académisme et conformisme	186
2.1.3 Culture de l'écriture ou de l'oralité, approche individuelle ou collective ?	188
2.2 Production	191
2.2.1 Exigence d'un rapport au travail	191
2.2.2 Les conditions professionnelles d'un accompagnement	193
2.2.3 Statut de la production et statut des intervenants artistiques	195
2.3 Réception	202
2.3.1 La réception est une action	203
2.3.2 Cadre de la réception et référentiel esthétique	205
3 PÔLE DE RESSOURCES	209
3.1 Problématisation des situations	210
3.1.1 Référentiel et notion d'émergence	211
3.1.2 Répartition politique du champ des compétences	213
3.1.3 Lisibilité et visibilité des situations	216
3.2 Ouverture de situations et nouveaux territoires	220

3.2.1	Un espace du centre et un réseau	221
3.2.2	La résidence du pôle de ressource	230
3.3	<i>Continuité et globalité d'un travail sur les formes populaires</i>	238
3.3.1	Dynamique de l'action	239
3.3.2	De l'activisme à la mutualisation des ressources	242
3.3.3	Renouvellement et pérennité	248
4	CONCLUSION	252

INTRODUCTION

Ce troisième volet de notre travail sur les actions développées par *Musiques de Nuit* poursuit les deux objectifs que nous nous étions fixés :

permettre un croisement des regards, des sensibilités, des approches afin de mieux cerner la complexité d'une situation

approfondir la problématique autour des formes populaires et des émergences culturelles

Sur le premier aspect, après le croisement des regards des intervenants artistes, de l'équipe opérationnelle, nous privilégions ici celui des acteurs territoriaux, principalement les structures de proximité sociales et culturelles. Géographiquement, nous touchons les villes qui ont été parmi les premières villes à participer aux actions du festival et du carnaval.

Sur le second plan nous chercherons à cerner la question de la médiation, terme pour le moins équivoque mais que nous tâcherons de préciser. L'outil de l'atelier-résidence présenté dans le premier rapport, la problématique de l'opérateur développée dans le second, nous sont ici utiles pour interroger le travail de médiation sous deux directions possibles :

La médiation par la forme : accompagnement au développement d'une forme populaire, offrir les conditions d'une émergence, d'une mise en visibilité

La médiation par l'œuvre : renvoyant à l'idée des conditions professionnelles dans l'accompagnement des émergences.

Dans un troisième chapitre nous essaierons de réunir ces deux aspects de la médiation à travers la notion de pôle de ressources comme mise en réseau des compétences et travail sur un nouveau territoire.

MÉDIATION DE LA FORME

Dans notre précédent rapport nous insistions sur la corrélation entre expérimentation et médiation en écrivant qu'il n'est pas possible d'instaurer la seconde sans asseoir dans un même temps la première. C'est la seule façon à notre avis pour que le cadre posé par l'atelier-résidence devienne un outil opérationnel de travail sur les formes et de renouvellement des pratiques. Sinon nous en resterons toujours à cette histoire de rencontres comme la reconduction d'une activité d'une année sur l'autre.

Le rôle du tiers animateur au sein de l'atelier est de répercuter ou transposer ce rapport au travail sur une matière et des matériaux dans une dimension sociale. L'atelier est un espace en soi qui développe sa propre cohérence et n'a nul besoin d'additif. Par contre, en tant que mode d'expérimentation et de recherche, il offre un paradigme qui peut être décliné d'une autre manière dans d'autres espaces.

Encore faudrait-il que les ateliers-résidences et d'autres outils comme les arbres à palabres soient compris et conçus comme action d'expérimentation, c'est-à-dire comme une action visant à répondre à un certain nombre de questions. Ce serait le rôle d'un « pôle de ressources » d'offrir un espace pour un tel questionnement (voir troisième partie).

Ce travail de médiation est facilité quand il existe un tiers identifié et identifiable. C'est le cas des structures spécialisées auprès d'une catégorie de la population où un professionnel est mis à disposition. Les choses s'avèrent plus complexes quand il s'agit d'aborder un travail dans les quartiers populaires.

La rencontre rend nécessaire à un moment particulier une médiation pour qu'elle puisse aboutir sur un travail commun autour d'une même matière. Autrement dit, la médiation ne porte pas sur la rencontre elle-même mais sur le cadre qui la rend possible. C'est-à-dire sur les processus qui offrent la possibilité d'un travail sur cette matière. Nous en discernons quatre (sensibilisation, transmission, création, diffusion) que nous allons développer.

Sensibilisation

Par commodité, nous séparons les processus en quatre, dans la réalité ils interfèrent et se nourrissent mutuellement. Ainsi si nous plaçons la sensibilisation en premier, c'est qu'il apparaît logique que ce travail assiste au démarrage de toute action. Cependant le processus de sensibilisation est continu et ne se limite pas à ce début.

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 participant à une situation comme un atelier-résidence n'avance pas uniquement intellectuellement, concrètement ou

sensiblement mais touche à ces trois champs. Participer à un travail de sensibilisation, c'est donc participer à la construction d'une situation collective.

Autrement dit, la sensibilisation n'existe pas sans une mise en situation. Être sensible à un travail en atelier ne peut se faire que si on est en contact avec les intervenants, la matière du travail, les outils.

Pour une sensibilisation, plusieurs conditions sont nécessaires mais aucune d'entre elles n'est suffisante : l'engagement de l'artiste apportant une cohérence entre dimension artistique et sociale, l'attrait de la discipline travaillée, une relation esthétique aux formes, le sens que prend ce travail en termes de production et de diffusion, le déclenchement d'une démarche de recherche...

Si « prendre conscience, c'est prendre forme »⁴¹, la force esthétique dans un rapport aux formes artistiques prédispose à enclencher un cheminement. Cependant l'espace de sensibilisation ne peut se réduire à la seule sphère esthétique produite par l'atelier.

APPROCHE EN TERMES DE PUBLICS OU DE POPULATIONS ?

Dans l'approche de la sensibilisation il y aurait une cohérence à réfléchir en termes de population, c'est-à-dire dans une approche globale dépassant telle ou telle catégorie de public.

« Il ne s'agit pas de cibler sur les publics qui fréquentent les structures d'animation ou les structures de proximité mais faire en sorte que le festival des *Hauts de Garonne* ait vraiment une dimension grand public et qu'on puisse être dans un échange culturel à l'intérieur d'une ville. Je crois qu'il faut garder à l'esprit que le festival ça demande du temps, ça demande de la mobilisation, de la concertation et que ça demande un travail à plus long terme. Par exemple en associant les parents sur la mise en place de soirées familiales qui clôturaient un peu la session d'ateliers, en amorçant peut être autour d'interviews, de reportages et en reprenant la relation qui avait pu se mettre en place avec les adolescents et les intervenants. » (*Elisabeth Guzene*⁴²)

Cependant plusieurs termes sont souvent employés au sujet de la préparation des actions : « information, fidélisation, ... » qui placent avant tout la sensibilisation en termes de publics.

La notion de « fidélisation » aborde la manière dont fonctionne telle ou telle structure dans son rapport à un public privilégié. Parler de « son » public n'est cependant pas dénué d'ambiguïté, puisque nous partons d'une catégorisation prédéfinie par le type d'activité.

« C'est du travail à long terme, pour arriver à fidéliser un groupe d'adolescents, il faut travailler sur leur centre d'intérêt . Ca veut dire travailler sur un an, deux ans,

⁴¹ FOCILLON H., *Vie des formes*, PUF, 1943, Coll. Quadrige

⁴² Elisabeth, Animatrice sur le secteur jeune et le territoire du Haut Floirac

avec une activité régulière mais surtout des perspectives à moyen ou long terme. »
(*Hélène Signat*⁴³)

« Quand on monte un arbre à palabres, on dit il faut absolument qu'on ait des jeunes, mais c'est vrai que les thèmes qu'on a choisis sont généralement des thèmes qui excluent les jeunes, quand on parle de la sécurité dans les transports ils sont exclus parce que c'est d'eux dont on va parler, on ne voudrait pas qu'ils y soient. Ce qui est complètement différent quand on monte les opérations sous forme de repas de quartier avec les habitants d'un quartier, là on est dans le micro social il y a les jeunes, leurs familles, et là ça passe. » (Bernard Rivaille⁴⁴)

Le principe de l'atelier est que l'activité est recentrée sur le rapport au travail, à la matière. Plus globalement, un travail sur les formes populaires provoque un espace qui « pousse du milieu », dans le sens qu'il n'est pas préqualifié suivant une approche en termes de lieu, de clientèle.

« Pour nous c'est un outil supplémentaire, ça nous pousse, nous permet de toucher un public qu'on a pas l'habitude de toucher. On touche les familles qui ne viennent pas. Grâce à ces repas musique on touche aussi un autre public, après ça s'inscrit dans une continuité aussi. Mobiliser les jeunes autour d'un projet ce n'est pas facile. Tout au long de l'année, ils se plaignent toujours, ne sont jamais contents. Pour nous c'est important de voir les jeunes qui sont mobilisés pendant 10 jours, répéter, construire tous les après-midi, participer aux répétitions générales et aller aux repas musique dans les autres quartiers. » (*Nassima Chaouchi*⁴⁵)

Les ateliers sont des espaces « ouverts » quel que soit le lieu où ils se déroulent. Cependant, nous savons aussi que l'image du lieu et le type d'activités qui s'y effectue orientent une certaine catégorie de la population.

« Au départ les ateliers il y avait un âge, c'était au-delà de 13 ans. Sur les arbres à palabres il n'y avait pas d'âge de donné, nous sur Génicar, on l'avait plus axé sur les familles parce qu'on travaillait avec des familles et on pensait que ce serait intéressant qu'elles puissent assister à des échanges comme ça. » (*Murielle Guionie*⁴⁶)

« L'activité en elle-même au départ a été ciblée sur un public adolescent 14/17 ans. Petit à petit dans la mesure où les choses sont devenues un peu plus formalisées, un peu plus institutionnalisées, c'est un public un peu plus jeune qui est venu sur les ateliers, donc un public qui a entre 11 et 14 ans. Je pense que c'est très dur de demander à un public d'adolescents de venir à des ateliers pendant une semaine ou deux semaines et d'être ponctuel et de rester pendant trois heures. Ces ados avaient plus envie de rencontres informelles, moins régulières, qui rentraient moins dans le cadre d'un stage, donc on a évolué petit à petit vers un public un peu plus jeune. Ça a évolué vers une dimension inter culturelle donc moins ciblée sur la culture hip-hop et rap qui concernait un peu plus les adolescents que les

⁴³ Hélène, Animatrice sur le secteur jeune et le territoire du Bas Floirac

⁴⁴ Bernard Rivaille, adjoint au maire de Lormont à la prévention, la sécurité et la santé

⁴⁵ Nassima, responsable du secteur jeune en poste d'aide sociale à l'enfance, à Lormont

parents et les plus jeunes au profit de cette dimension inter culturelle avec la venue d'artistes internationaux reconnus ou non mais en tout cas repérés un moment par *Musiques de Nuit*. » (Elisabeth Guzène)

Est-ce une esthétique particulière, un fonctionnement structurel, le rapport de l'offre et de la demande qui amène tel ou tel public ? Est-il possible de défendre l'idée d'ouverture, de mixité des publics, avec une idée d'accompagnement volontaire sans pour autant faire du « rééquilibrage social » ?

Ce n'est plus la question de la mixité qui est posée mais celle de l'altérité. La mixité des publics est donc plutôt une conséquence qu'un objectif en soi. Quelle que soit la façon initiale d'aborder un public, nous dépassons les notions de public « captif » ou « actif » pour rejoindre un travail dans l'ouverture.

« L'évolution c'est que les structures d'animation ont envie d'ouvrir un peu plus qu'à la tranche d'âge ados et ça je crois que c'est à saisir parce que ça peut générer plein d'activités. » (Elisabeth Guzène)

« On a une compagnie de théâtre en résidence depuis trois ans maintenant. Ils ont un travail qui touche le tout jeune public les partenariats sur les centres sociaux, sur des actions municipales, du patrimoine, on les voit partout. Ce travail là rejailit aussi parce que ces jeunes qui sont présents sur l'année certains depuis deux, trois années, dans le cadre scolaire ou ailleurs, au centre social ou ici à l'école de musique avec des comédiens, des artistes qu'ils peuvent voir, viennent à des spectacles non seulement dans le cadre scolaire mais de plus en plus même le soir on arrive à voir des classes entières qui viennent pour des motivations de personnes et d'enseignants, quelques familles qui suivent aussi à des représentations le soir et puis dans la matinée scolaire des gens qui viennent dans les conditions normales du spectacle. » (Serge Korjanewski⁴⁷)

Il existe une liberté d'adhésion qui s'inscrit pour chacun dans la cohérence d'un cheminement, sachant que chaque moment, chaque rencontre, chaque atelier provoque la possibilité d'un recommencement. Si ce n'est pas simplement une information (espace événementiel) ou une fidélisation (espace socio-territorial), dans quels espaces s'inscrit le travail de sensibilisation ?

« Je pense qu'il vaudrait plus travailler autour d'échanges entre les habitants du quartier et les intervenants, prendre le temps de discuter avec eux et mettre en place plus d'échanges. Peut-être qu'à partir de là, l'envie serait donnée aux gens de participer aux ateliers. Il peut y avoir des démonstrations et c'est toujours intéressant de parler de sa culture, pour eux et pour nous. » (Nassima).

« C'est aussi un des intérêts de ce genre d'opération, que les parents participent, que les familles soient là aussi et participent de la même façon et découvrent aussi. » (Stéphane Perrain⁴⁸)

⁴⁶ Murielle Guionie, animatrice Lormont jusqu'en août 99, depuis septembre 99 à Mérignac Beutre

⁴⁷ Serge Korjanisk, responsable su service culturel de Lormont.

⁴⁸ Stéphane Perrain, animateur à Lormont Génicar

« A travers l'arbre à palabres on a essayé d'avoir une dimension un peu plus globale qui impliquait plus les différentes générations, les adultes, les ados, les enfants, en sensibilisant un peu, en allant faire le tour du quartier même si on a pas eu trop le temps pour le faire. » (*Elisabeth Guzène*)

La sensibilisation met en jeu plusieurs processus. L'esprit critique et l'émotion habituellement séparés se retrouvent dans la sensibilisation. La sensibilisation est à la fois de l'ordre du sens (l'intelligible) et sensible (la relation esthétique). Ces deux mouvements sont inséparables. Nous sommes sensibilisés à une chose à partir du moment où nous sommes « touchés » et ce que nous éprouvons raisonne en nous de manière particulière, possède un sens pour nous. Ce sens bien souvent n'est pas prédéterminé, il n'est pas obligatoirement « conscient », il accède à notre conscience par l'émotion qui se dégage. Mais si cela raisonne en nous de manière si particulière, c'est bien que cela renvoie à quelque chose à la fois de profond et intime mais aussi public et universel.

« Les gamins il y en a cinq six qui sont venus le premier jour parce que se sont les groupies de l'animateur ou de l'animatrice, ils sont là tout le temps. Ils vont parler en disant c'était génial ce qu'on a fait, il faut venir et il y en aura dix le deuxième jour et après c'est parti, c'est sur ces deux premiers jours qu'il faut créer le truc. C'est important qu'on passe du temps ensemble avec les intervenants au départ pour se connaître et avoir envie de faire quelque chose ensemble parce que sinon projeter à quinze jours en disant voilà, il y aura un concert final on va apprendre la percu et on va faire un truc, les gamins ça ne veut rien dire pour eux. » (*Stéphane Perrain*)

APPROCHE EN TERMES DE DISCIPLINE OU DE MATIÈRE COMMUNE ?

L'intérêt n'est pas simplement une question de discipline mais doit être réintroduit dans le contexte des formes populaires. Il peut exister des sphères esthétiques suivant certains territoires, leurs histoires et leurs mémoires.

« L'intérêt des jeunes est différent et se sont des jeunes différents suivant les quartiers. A Bassens, on a de la chance parce que se sont des jeunes qui accrochent à la percu, qui aiment bien la musique. Sur Lormont, c'est différent, les jeunes sont plutôt branchés rap, graff. Ils ont du mal à accrocher à ce genre d'activité. » (*Nassima Chaouchi*)

« Le public qu'on accueille au sein du centre social ce n'est pas le public qui va aller s'inscrire à l'école de musique non plus. On ne va pas du tout avoir le même enjeu. L'école de musique ça va être une perf pour les jeunes qui sont inscrits en batterie ou en percu. C'est clair que nous on ne donne pas de cours de musique. Dans les échanges entre les intervenants et les jeunes, si les propositions restent toujours les mêmes, les jeunes n'ont plus forcément envie de faire de la percu ou de la danse. Ils ont envie de découvrir autre chose, d'où notre difficulté à mobiliser les jeunes sur les ateliers. » (*Murielle Guionie*)

La sensibilisation se fait-elle uniquement en fonction de la qualité des intervenants, la richesse du contenu et la pertinence des outils ? Tout dépend également comment est conçue la transmission. S'il ne s'agit pas simplement de l'apport d'un contenu mais également d'un échange, alors la sensibilisation est également réciproque. L'artiste se doit également de prendre en compte, se sensibiliser à son environnement.

« Quand c'est ponctuel et exceptionnel, on ne peut pas forcément amener une ouverture culturelle ou elle va se faire dans un contexte complètement différent qui va un moment annihiler la technique utilisée pendant la semaine d'atelier. Les pré ados, les plus jeunes, les 10, 13, 14 ans vont être plus dans cette démarche parce qu'ils vont vivre sur une semaine, ils vont prendre un maximum et on est encore dans une relation affective importante. » (*Elisabeth Guzene*)

« C'est travailler en amont avec les jeunes, en l'occurrence cet été on a su très tard qui étaient les groupes et on n'a pas pu dialoguer avec eux pour savoir de quelle manière ils allaient aborder les jeunes, qu'est ce qu'ils allaient faire. Ça ne donne pas beaucoup de sécurité pour les jeunes. » (*Cécile Niort*)

Si des artistes issus d'un travail sur les formes populaires reçoivent un écho dans les quartiers populaires, c'est qu'il existe une résonance particulière qui dépasse les disciplines ou transcende les particularismes et les différences culturelles et sociales, les habitudes, les langages, les manières de faire et d'être.

« Sur la percu, pendant un moment c'était la grosse mode, il y avait des ateliers qui se faisaient autour de la percu sur certains centres et *Doudou N'Diaye Rose* arrive, tout le monde veut venir puis ça a drainé d'autres personnes pour qui *Doudou* représentait le top des tops en percu. Il y avait des adultes qui étaient venus parce que c'était aussi la rencontre., c'était fantastique parce que ça discutait et puis il y avait toute une tribu, il y avait cinquante personnes qui tous les jours bouffaient au centre. Là la mairie s'est impliquée, elle fournissait les repas, ils venaient discuter, les gens passaient, entre midi et deux il y avait tout le temps un moment d'échange. » (*Stéphane Perrain*)

Bref il se construit une situation autour d'un objet commun, une matière travaillée, plus qu'une discipline ou une technique. La présence des artistes et des jeunes provenant d'un autre espace culturel représente un repère.

Il ne semble donc pas que ce soit simplement l'activité ou la discipline exercée qui soit prédéterminante dans « l'attrait » ou la venue dans un atelier-résidence mais un travail sur la matière.

« Il y a des intervenants qui vont avoir des techniques très pointues et qui ont une idée précise de ce qu'ils veulent faire. *DOUDOU* c'était comme ça, c'était très rigoureux et les gamins la production c'était terrible. Après, il y en d'autres qui vont être là pour du partage, pour de l'échange et les ateliers. C'est le support, on fera une petite production à la fin. Ça été ça avec *Parada*, il y a eu un échange énorme, ils ont appris les gamins un petit peu à jongler, un petit peu à marcher sur les échasses mais ça n'a pas été au-delà, on a pas fait une grosse mise en scène. » (*Stéphane Perrain*)

Or il s'agit bien de comprendre non seulement ce qui favorise ces situations, quels outils elles représentent pour une action globale, mais également quels enjeux elles posent à travers la présence d'artistes dans les quartiers populaires.

Le rôle de médiation qui pourrait être plus généralement celui de l'éducation populaire serait d'assurer un lien entre ces différents espaces, mettre en visibilité un continuum à travers les processus individuels et collectifs qui agissent au sein et en dehors de l'atelier. Dans ce cas, ce n'est pas un professionnel ou une structure qui assure le rôle de médiation mais un travail sur les formes populaires.

APPROCHE EN TERMES D'INFORMATION OU DE SITUATION ?

Nous comprenons qu'une explication en termes de lieu, d'activité, de discipline, de public ne suffit pas à rendre compte de l'espace créé autour du travail en atelier ou des espaces de rencontre.

Si la sensibilisation est une mise en mouvement qui ne peut se faire qu'en situation, elle ne peut se réduire à une information quelle qu'en soit la qualité. L'information, valable dans le cas d'une diffusion classique, rencontre vite ses limites lorsqu'il s'agit d'une opération plus complexe comme l'atelier-résidence.

« Les affiches festival des *Hauts de Garonne* avec tel ou tel concert, et nous des affiches avec tel ou tel atelier, ça ne marche pas, il faut aussi qu'on constitue un réseau et passer par ces réseaux là, de bouche à oreille, d'aller plus vers les gens, vers les habitants des quartiers. » (Nassima).

« L'information est mal faite, ce n'est pas affiché dans le centre social, il n'y a rien de diffuser avant, c'est uniquement le public classique du centre social ce qui n'est pas normal et le but du centre social c'est justement d'amener d'autres personnes à venir. Ce qui me semble important c'est l'ouverture. Le service culturel renvoie tout aux centres d'animations, il faudrait que l'information soit différente. » (Brigitte Elkam⁴⁹)

L'information est utile pour un événement précis dans un cadre plus global. Elle peut intervenir en complément d'un travail de sensibilisation mais ne peut s'y substituer.

« Quand les Palestiniens sont arrivés en juin, il aurait fallu que nous avec les adolescents on travaille un peu sur ce qu'est la Palestine, sur l'existence historique de la Palestine, que ces ados, ces pré-ados, ces adultes ils aient des bases pour communiquer et un intérêt autre que la technique. » (Elisabeth Guzène)

Cependant la participation ou la désaffection à un atelier ne peut se résumer à un problème d'information.

« Ca peut être un travail des centres, des endroits qui accueillent, de préparer la venue, mais préparer une petite exposition, une discussion sur le pays en question,

⁴⁹ Brigitte Elkam, présidente de l'association « Mummies Cœur Arc-en-ciel »

ça tout le monde peut le faire. Pour les Palestiniens, les gens de Floirac les ont découverts le jour du spectacle que l'on a fait, ils ont découvert qu'il y avait un atelier qui avait démarré et on m'a demandé à moi plein d'explications au lieu d'aller les demander au directeur du centre d'animation. » (*Brigitte Elkam*)

« Les thèmes sont très intéressants mais en même temps parler de la Palestine à des personnes qui ne connaissent rien du tout, ne savent pas ce qui se passe là-bas, à Gaza c'est difficile de leur demander de venir parler de ça. C'est vrai qu'il y a eu une préparation avec l'exposition mais ce n'est pas suffisant, les gens ne vont pas venir forcément au centre social voir l'expo, il faudrait que ce soit un travail qui soit fait plus en amont. Je sais que nous avec les gens on prépare le thème, on prépare l'arbre à palabres, mais c'est pareil c'est toujours le même public qu'on touche, c'est-à-dire les bénévoles du centre social donc c'est un public particulier, ce n'est pas représentatif du quartier. Par rapport aux jeunes ça dépend aussi du thème parce je me rappelle que pour le rôle du grand frère à Lormont ça avait très bien fonctionné. A Bassens sur les médias c'est pareil, plein de jeunes avaient participé, ils se sont intéressés. » (*Nassima Chaouchi*)

De même pour l'arbre à palabres il ne s'agit pas de confondre information et situation. Comme système de relations, la situation a besoin d'espaces pour que se créent des liens entre les individus. Trop de contenu peut nuire paradoxalement au contenu. Il remplit le cadre sans procurer plus de sens.

« Nous à Lormont on proposait de faire l'arbre à palabres, de monter un petit village. Cette année on avait organisé des réunions, fédérer les gens, il y avait plein de gens à la réunion de préparation. Sauf qu'au dernier moment on apprend qu'il y a *Stop la violence* qui arrive avec quinze personnes. Il faut visionner le film... en fait le débat de l'arbre à palabres il y a eu les Brésiliens qui sont intervenus, *Stop la violence* et les Palestiniens, alors qu'au début on était sur la Palestine, comment vivre ensemble, il y avait une expo de Palestine 33, ça été dilué. » (*Stéphane Perrain*)

Le formalisme dans la préparation risque de combler un espace nécessaire à la mise en situation et restreindre son ouverture.

« On est plus dans l'esprit de la palabre spontanée, on est dans la palabre organisée, il faut choisir les intervenants, il faut qu'il y ait du monde. C'est pour ça que je dis dans les dispositifs on travaille sur le quantitatif. On souhaite qu'il y ait plus de cinquante personnes, on rajoute un arbre à palabres parce qu'on ne sait jamais si ça n'intéresse pas les gens parce qu'on a pas eu le temps avant de les informer, de les sensibiliser, on rajoute un film, on rajoute une fête de quartier, des fois c'est à bon escient, des fois ça fait partie d'un tout et nous quel temps on dispose en amont pour sensibiliser les personnes à ce désir de rencontre de l'autre, à éveiller la curiosité ? » (*Maryse Cantin*⁵⁰)

L'information devient une conférence-débat au risque de tomber dans une comparaison socioculturelle qui ne mène nulle part entre la misère là-bas et la misère ici. « Ne vous plaignez pas, regardez ce qu'ils vivent ! » Il se produit un

⁵⁰ Maryse Cantin, animatrice à Bassens

écrasement, les conditions de vie au Sud ne pouvant qu'être plus terribles, sans que les habitants puissent réagir sur leurs propres conditions de vie ou alors le feront de manière agressive.

« Les gens ne prennent plus la parole, ils écoutent, mais peut-être qu'en changeant la forme en faisant des petites tables, des petits ateliers où là on va parler de ça, là on va parler de ça et à la fin en faisant un regroupement commun. » (*Cécile Niort*⁵¹)

« Ca s'est un peu transformé, ce n'est plus un arbre à palabres, c'est une conférence débat. » (*Éliane Zaka*⁵²)

« C'est un peu ces pauvres palestiniens, ils sont entrain de creuser des puits dans le désert. » (*Stéphane Perrain*)

A Mérignac, le même soir était présenté le travail des ateliers de danse, un film sur les enfants de rue en Roumanie, une présentation par un intervenant brésilien sur les conditions de vie là-bas... puis restait une demi-heure de débat avant les 12 coups fatidiques de minuit, où les gens étaient assis face à face

Souvent les artistes intervenant dans les débats sont les premiers à évoquer cette difficulté. Ainsi le groupe brésilien Quilambo l'été 99 aurait préféré être moins en représentation pour mieux susciter une véritable parole : « nous sommes au service de la situation créée par la rencontre pour que les personnes s'expriment sur leurs conditions de vie ».

« Les arbres à palabres permettent un espace d'expression pour les gens d'ici, il faut cultiver ce fait, qu'eux puissent véhiculer quelque chose de leur réalité française pour que ça soit divulgué. Pour nous c'est très riche parce que ça permet de voir quels sont les problèmes réels de proximité qu'ont les gens dans les quartiers ici en France. Ce qui est important c'est que ces ateliers continuent de vivre, même si pour notre intervention nous aurions aimé aller plus loin et pour les arbres à palabres aussi. » (*Quilombo Urbano*)

Il y a aussi des formes populaires ici en France, les artistes intervenant ont le souci de prendre en compte ces formes parce qu'eux-mêmes sont dans cette dynamique d'être au service de la parole des gens. C'est plus le contexte général d'intervention qui pousse les artistes à être en représentation alors qu'ils préféreraient peut-être être plus à l'écoute des gens : « parlez-nous de votre réalité dans votre quartier pour que nous puissions rebondir sur ce sujet ». Ce qui permettrait une rencontre entre les formes populaires, en dehors d'un aspect comparatif Nord/Sud sur une « échelle des difficultés » qui n'a pas beaucoup de sens.

Il est toujours possible de s'informer avant ou après sur ce qui se passe « là-bas ». Les nouveaux moyens de communication sont là pour ça. On peut toujours combler un manque d'informations, mais on ne peut pas reproduire à l'identique une situation et une rencontre par définition unique dans sa manière de nous éclairer sur nous-mêmes et le monde.

⁵¹ Cécile Niort, animatrice à Lormont Génicar

⁵² Éliane Zaka, directrice de centre social de Bassens

« Il y a eu ce repas, après ce repas, les partenaires ont commencé à danser, à discuter, mais on peut dire que la palabre avait commencé, mais les gens et nous au niveau organisation on avait prévu autrement, alors qu'est ce qu'on fait ? On arrête les palabres qui avaient commencé, les chansons, les danses, les petits groupes qui palabrent pour arriver à en faire une conférence débat dans la logique occidentale ou française de la palabre. Alors que la palabre c'est, on se retrouve si mes souvenirs sont bons que ce soit au Moyen orient ou en Afrique. En Afrique on se retrouvait d'une façon très informelle chez l'un, chez l'autre, sous un arbre ou pas pour discuter pour régler un problème ou un événement qui venait d'avoir lieu, ou une famille qui avait un problème pouvait en rencontrer une autre et on palabrait comme ça à deux, trois familles. Au Moyen Orient c'était pareil, moi. »
(*Maryse Cantin*)

Il arrive parfois d'assister à des situations décalées entre rencontres formelles et scènes de rue. L'été dernier à Ambarès il y avait les Brésiliens ; les Palestiniens étaient venus manger mais ils n'étaient pas intervenus et puis ils ont mis un tapis de sol dans la rue à côté, il y avait la compagnie *Révolution* qui était passée et qui avait rencontré les Brésiliens. En même temps se déroulait l'arbre à palabres, puis un film pour illustrer le débat sur « l'éducation et les jeunes » un animateur organisait la parole avec les intervenants et des personnalités invitées mais les jeunes regardaient cette rencontre informelle et populaire entre break, capoeira et danse traditionnelle. C'était très chaleureux, il y avait les Brésiliens, palestiniens, les gens du quartier. Pour les intervenants artistiques Brésiliens, palestiniens, c'était peut-être la première fois qu'ils se rencontraient de cette façon.

L'expression spontanée telle que la *fête* participe à ces situations par lesquelles chacun est accordé à tous. Cela n'est pas une règle générale, mais plus les « acteurs » d'une situation deviennent acteurs d'une mise en scène, plus nous nous écartons d'un travail de sensibilisation. On ne peut sans mensonge à la fois regarder ceux qui jouent et participer vraiment à un jeu. Il peut y avoir une mise en scène mais dans ce cas qu'elle soit clairement établie dans un lien par exemple avec les ateliers (représentation).

« Ce que nous n'aimons pas, c'est arriver dans les arbres à palabres, les spectacles et tout et que les gens viennent voir et puis qu'ils partent. Il y a un problème de proximité. Peut-être faut-il organiser la scène au centre de la discussion, que nous sentions physiquement la proximité des gens avec lesquels nous sommes. »
(*Quilombo Urbano*)

La sensibilisation devient possible à partir du moment où elle peut se raccorder à un champ d'expériences, quelque chose d'éprouvé.

« Les arbres à palabres ne sont pas évidents pour des jeunes. J'assiste à pas mal d'arbres à palabres, le discours, le vocabulaire ce n'est pas donné à tout le monde, pour accrocher les jeunes c'est difficile, même moi des fois. Nous cette année à Lormont c'était *Stop la violence*, les Palestiniens et les Brésiliens, ça fait beaucoup, c'est lourd, au bout d'un moment on n'accroche plus. » (*Nassima Chaouchi*)

Le risque sinon est de tomber dans un jeu de rôle, le rôle par exemple du jeune qui va avoir une parole de jeune parce qu'il sait que c'est cela qu'on attend de lui. Peut-être si la situation se déroulait plus souvent le long de l'année, il y aurait moins cette lourdeur de la forme.

« Un arbre à palabres, c'est court, ça se passe à un moment donné, c'est normal, il n'y a pas le temps de créer des liens. Ce genre de chose moi je ne me pose pas la question, pour moi c'est tout le temps comme ça. Que ce soit avec les jeunes, les moins jeunes Ca peut se passer tous les jours. Moi je n'ai pas de problèmes relationnels ni avec les jeunes, ni avec les petits, tout le monde vient et discute avec moi. C'est un échange quotidien. » (*Brigitte Elkam*)

Il ne s'agit pas ici d'opposer deux formes de communication, l'une qui serait ouverte, non formelle et l'autre qui participerait à une mise en scène. Ce qui est important, ce n'est pas la communication, mais la situation qu'elle crée. La situation engage tout le monde dans une totalité qui fait sens, sur laquelle les participants peuvent se rassembler et se distinguer, problématiser leur vie, poser une parole non sur le monde mais au monde.

« C'est un peu trop lourd et il n'y a pas la place de la parole des habitants. Les habitants étaient hyper présents aux premiers arbres à palabres, hyper motivés pour participer à ce genre de débat. » (*Murielle Guionie*)

« Ce qui est intéressant aux arbres à palabres, c'est ce qui est informel. Il y a le débat entre quelques intervenants et quelques personnes mais il y a toutes les palabres à côté où là on va discuter du débat entre nous. C'est intéressant parce que c'est assez difficile de prendre la parole en public. » (*Nassima Chaouchi*)

Dans les moments les moins formalisés, les échanges sont parfois les plus riches. D'un autre côté, créer des moments de confrontations peut ouvrir aussi des situations de sensibilisation. L'important est de créer les conditions favorables pour que ces situations restent les plus ouvertes possible.

« Il y avait cette plate forme conviviale et c'était une soirée comme une autre où l'on venait discuter avec eux, et après on te tapait le bœuf, on sortait les instruments, la discussion continuait comme ça. Il y avait un cadre de départ, avec des sujets de départ, des intervenants, les premières années c'était engagé. Les mecs du DAL étaient venus, ça bastonnait. Il y avait des gens qui venaient se mettre en danger aussi, ça marchait. Le maire était venu, il n'est jamais revenu depuis, c'était intéressant. Après *Musiques de Nuit* a fait appel aux centres pour que l'on propose des gens qui puissent intervenir qui puissent mener les débats, il y avait plus cet engagement autour d'un thème. Ca faisait réagir les gens. Après quand on fait intervenir les Palestiniens, ça été dilué par rapport à la Palestine, par rapport à l'aide, c'est de l'aide humanitaire. Ce qui était intéressant c'est quand il y avait des débats. » (*Stéphane Perrain*)

Nous revenons à l'importance de créer des situations particulières pour que la sensibilisation soit possible. C'est tout un ensemble d'interactions, toute une série d'événements dans une situation donnée qui aigüise une perception, exacerbe une sensibilité, informe sur les expériences vécues. Ces expériences acquièrent une

signification, elles se socialisent comme événements dans un monde social, dans un ensemble de pratiques, de représentations.

« L'arbre à palabres c'est quoi ? C'est le fait que les gens discutent d'un même quartier, échangent c'est plutôt le truc qui va faire prendre conscience aux gens qu'il faut peut-être une association pour ce but là et que l'association devra lutter dans ce sens là. C'est encore en termes de continuité. Je pense que le tout c'est la continuité dans les rapports. S'il y avait une réunion publique qui se tenait tous les trois mois, ce serait le même concept que l'arbre à palabres. Il y a de la continuité, il y a un débat qui s'instaure, on en reparlera ensuite. Là tu peux poser de manière plus calme et tu as l'impression d'être plus écouté. Un jeune du quartier ou un habitant du quartier, il pense vraiment être écouté ? Non. L'élu il va partir, il va justifier de rien. Maintenant l'élu à qui tu parles et dans trois mois il sera encore à la même table que toi, tu vas noter où il en est de la question, ce n'est pas pareil. »
(Philippe Gomis⁵³)

Dans ce rapport au temps, la capacité de poser des repères, permet de mettre à jour une problématique personnelle ou collective.

MISE À JOUR D'UNE PROBLÉMATIQUE

Nous revenons à l'idée de médiation pour que cette parole puisse exister et donne lieu à une prise de conscience.

Ce qui devient alors important de prendre en compte ce n'est pas simplement une histoire de rencontre aussi riche soit-elle, ni même le contenu des échanges culturels mais l'espace d'un cheminement pour lequel ces rencontres et ces échanges constituent autant de repères.

Cela peut être des repères dans un cheminement individuel, une manière de se distinguer et de s'affirmer en tant qu'individu, l'individuation caractérisant une prise de conscience d'un cheminement intérieur et d'un cheminement parmi d'autres.

Qu'il s'agisse de l'atelier-résidence ou de l'arbre à palabres, le travail qui s'effectue dans l'ouverture de ces situations incite chaque participant à construire son histoire, sa trajectoire et son identité dans un langage propre à chacun.

« Je me rappelle mon grand-père qui était un peu le sage du village, les gens en fonction des problématiques ou autre, en passant devant la maison, s'arrêtaient, discutaient, des fois ça durait une heure, des fois une demi-heure, des fois deux heures, des fois trois heures. La palabre était un moment informel de discussion ou au contraire quelque chose qui était la préoccupation d'un village ou d'un groupe de personnes. Ici, en France, on ne s'arrête pas comme ça pour parler, on prend rendez-vous, on organise la rencontre, en prévoyant un planning, en prévoyant un ordre de passage. Il y a cette confrontation culturelle de la palabre,

⁵³ Philippe Gomis, acteur hip-hop de la scène bordelaise

d'un côté qui s'improvise, qui est inhérente à la vie, de l'autre quelque chose qui est plutôt préparé, organisé, géré, etc.

On choisit souvent les thèmes en fonction des groupes. Mais c'est aussi lié à une problématique de vécu. Par exemple avec les palestiniens, la notion d'immigrer. Qu'est ce qui fait qu'on émigre, pourquoi on émigre qui fait qu'un moment donné est ce qu'on a toujours envie de repartir dans son pays d'origine ou au contraire faire l'impasse là-dessus. Pour parler de soi cette notion d'immigration c'est un sujet très personnel, il faut une sacrée préparation et puis il faut avoir confiance dans les personnes pour arriver... Est ce qu'on peut parler de tous les sujets comme ça, est ce qu'on peut en parler avec tout le monde et à tout le monde, pour moi le choix des sujets est important parce que soit c'est un sujet qui est un sujet sociétal international, la liaison nord sud, à ce moment là, la personne elle-même n'a pas besoin d'être engagée personnellement individuellement. L'éducation, la délinquance, ça va engager la personne elle-même. Je vois quand on est dans des petits groupes, le jeudi après-midi c'est le moment où des femmes se retrouvent pour mettre en place un réseau d'échanges, il faut quelques séances avant que les femmes puissent s'exprimer sur les problématiques qu'elles rencontrent dans la vie au quotidien, dans l'éducation de leurs enfants, dans leur problématique avec la vie en France ou leur mari etc. Et ça, ça ne peut pas se parler comme ça. »
(*Maryse Cantin*)

Ce que nous appelons une modification du champ problématique est la capacité dans un nouvel espace de redéfinir sa situation personnelle, de changer l'« intrigue » de sa propre histoire. Il permet de transcender ces problèmes et pose un regard autre sur sa vie. Les événements prennent alors un statut collectif.

Le repère se définit comme point à l'intersection de deux axes. Un axe vertical temporel (diachronie), un axe horizontal spatial (synchronie). A travers cette fonction de repère l'événement tisse ou retisse une trame historique, il assiste à une construction fructueuse d'une histoire individuelle et collective. En d'autres termes, l'individu acquiert une dimension historique. Dans une prise de conscience à travers des événements, il construit une histoire.

L'atelier ou l'arbre à palabres, en proposant un repère peut avoir des conséquences dans la résolution de problèmes individuels ou collectifs. Il peut s'agir d'une question d'expression, d'individuation, d'intégration, de socialisation. Ce travail là est une manière de dépasser l'opposition classique entre création et expression.

Transmission

Transmettre signifie « faire être ce qui a existé déjà », et « conserver », « garder ce qui a été transmis ». Dans cette double acception de naissance et de conservation, la transmission renvoie aux acquis de chacun dans sa capacité à les renouveler pour répondre aux sollicitations de son environnement et transformer les conditions de la vie. Il existe donc une dimension créative dans la transmission.

La transmission se place ainsi au point d'articulation entre tradition (lien avec le passé) et innovation (réponse au présent). Ce processus participe à la pérennité et au renouvellement des formes populaires. Cependant certaines conditions sont nécessaires pour répondre à cette double opération.

Encore une fois, le propre des formes populaires, c'est que le cadre ne peut être défini de l'extérieur. Nous ne sommes pas dans le contexte d'une transmission académique ou scolaire. A l'instar du processus de sensibilisation, il n'est pas possible d'envisager la situation, celle de l'atelier, simplement en termes de public, de discipline artistique, de lieu.

Le fait que l'activité de l'atelier ou de l'arbre à palabres ne puisse ainsi être marquée par un cadre prédéfini (culturel ou social), que l'entrée dans la situation ne soit pas liée à une appartenance et que le regard posé par les autres sur son action soit principalement tributaire du sens de l'activité elle-même et pas d'autres choses, tout ceci concourt à offrir les conditions d'une « renaissance » et crée des liens inédits entre les individus.

Cela ne veut pas dire qu'un cadre ne peut pas être défini, mais il ne peut l'être qu'à l'intérieur d'une situation en mouvement.

Nous allons essayer de dresser le contour de ce cadre. Cela commence toujours par une histoire de rencontres singulières, puis s'engage un système de relation autour de la réciprocité du don pour finir par constituer une expérience à la fois individuelle et collective.

La question ici de la médiation se pose donc sur la transformation d'une situation informelle vers un travail sur les formes populaires. C'est-à-dire transformer des situations particulières vécues en une dynamique collective portée par les populations.

« Au-delà de la rencontre purement culturelle en tant que telle, il y a eu une rencontre humaine très forte. Ça crée une dynamique ici à partir d'un équipement de proximité qui est le centre social. Un jeune qui avait participé à cette action m'en a reparlé, il m'a dit, tu te rappelles quand *Moleque* de Rua était venu ce que l'on a fait. Ce jeune a maintenant 22 ans, c'est quelque chose qui l'a énormément marqué parce qu'il m'a demandé si j'avais encore des contacts avec eux. On s'est rendu compte que les jeunes avaient envie de leur laisser des souvenirs, là ça été quelque chose de très fort parce que ce n'était pas quelque chose « clés en main. »
(*Maryse Cantin*)

Des événements comme le festival des *Hauts de Garonne* créent des opportunités, ouvrent des situations. Pour qu'elles deviennent le cadre d'une transmission, il faut à la fois aménager en amont l'occasion d'une rencontre la plus ouverte possible et convertir en aval ces situations en expérience par une validation des acquis.

HISTOIRES DE RENCONTRES

Tout commence toujours par une histoire de rencontres. Dans la remémoration des différents événements autour des ateliers-résidences, les histoires de rencontres sont placées au centre dans la mise en valeur des situations par les structures de proximité. On pensera à cette relation forte, affective qui laisse autant de souvenirs des années après. Est-ce pour autant qu'une question de « bons souvenirs » ?

« Les premiers intervenants étaient un groupe brésilien *Moleque* ils sont revenus deux ans de suite, où là il y a eu un superbe échange avec les jeunes, les intervenants, des soirées foot, des soirées à thèmes, retransmission sur grand écran de la finale de la coupe du monde, le Brésil a gagné donc méga fête. » (*Murielle Guionie*)

« *Moleque* on s'en souvient encore, c'était fabuleux, c'était particulier parce que quand ils ont débarqué on ne s'attendait pas à ça, même si on nous avait dit qu'il allait y avoir la construction de percu, ensuite échanges. Les familles qui se sont pas mal mobilisées notamment pendant les repas en musique on s'en souvient encore, il y avait des échanges merveilleux notamment par le biais d'un film « les enfants de la rue ». Les jeunes des quartiers, notamment de Bassens n'avaient pas conscience de ça, pour eux ça n'existait pas, là c'est le choc. » (*Nassima Chaouchi*)

L'espace de l'atelier se construit autour de rencontres privilégiées qui, par définition, sont des histoires singulières entre des individus particuliers. Comment préserver la liberté de ces rencontres dans un projet collectif ?

« Quand on vit un moment fort, tous ces souvenirs où étaient mélangés des habitués du centre social, des artistes venus de la rue, les Roumains à l'époque, *Moleque* de Rua, deux trois élus parce qu'il faut bien qu'ils soient là, des familles, un public assez mélangé. Il y a de l'affectif, il y a de l'amitié. Mais c'est peut être d'autant plus dur pour certains qui ont ça ce soir là et après toute l'année c'est fini, où ça peut laisser des traces ou ça peut laisser de l'énergie, il faut vite avoir les propositions derrière. » (*Serge Korjanewski*)

Tous les acteurs développant une activité dans le cadre des opérations proposées par *Musiques de Nuit* insistent sur l'important de cet espace de rencontres. Que toute mise en situation commence par une histoire de rencontres peut paraître évident pour tous. Ce qui peut relever d'une simple mise en relation entre d'un côté un intervenant artistique, de l'autre des praticiens et des populations n'est pourtant pas aussi naturel que cela. Tout dépend du cadre dans lequel s'instaure cette rencontre.

« Ca été vraiment très intéressant la rencontre avec la Banda de Santiago de Cuba (Carnaval 99) dans le sens qu'au départ les élèves de l'école de musique n'avaient rien à voir ni avec le jazz, ni même avec des bandas, cette musique de rue. C'était des élèves qui avaient plus une formation classique mais on a pas ici de classe vraiment jazz et on leur offrait la possibilité de s'ouvrir à une musique de fanfare d'un autre pays, la rencontre humaine plus que la rencontre musicale, au début

c'était plutôt ça. On a même un percussionniste qui a fini sur le char de la fanfare, ce n'était pas prévu, qui a échangé son adresse, qui a envoyé des partitions aux musiciens de Cuba qui ont bien du mal à se les procurer là-bas. C'était chaleureux. Je pense que même faire de la bonne musique ensemble s'il n'y a pas un contact humain ça ne va pas très loin. En si peu de temps, la qualité ne peut pas être optimale mais chacun y apporte ce qu'il peut y apporter. » (*Dominique Boudot*⁵⁴)

Si l'atelier crée une situation singulière, les éléments contribuant à celle-ci sont aussi des éléments participant au monde. Les rencontres sont rarement aléatoires, nous rencontrons des gens dans des espaces, des réseaux où interfèrent des éléments culturels et sociaux... autant de lectures des situations évoquées. Si nous restions sur le mode subjectif nous ne pourrions que nous contenter de dire que ces rencontres appartiennent à ceux qui les ont vécues et ne peuvent pas dépasser ce stade d'évocation.

« Je crois qu'avec ce groupe là *Moleque de Rua*, on a senti un travail de fond à tous les niveaux. Je crois qu'il y a eu cette lueur d'espoir, comment des jeunes issus des favelas avec des conditions de vie vraiment très dures, ont eu eux cette lueur d'espoir de s'en sortir avec l'aide d'adultes, d'éducateurs, ça été un peu le parallèle avec la situation des jeunes vivant ici, ayant des situations difficiles. Ça a créé une dynamique ici de vouloir s'en sortir. Cette notion est passée dans l'atelier à travers l'idée non pas de matériel tout prêt, d'instruments tout prêts mais de fabrication à partir du matériel de récupération, ça a fait réfléchir les jeunes d'ici. » (*Maryse Cantin*)

Il ne s'agit pas simplement de la situation créée par une intervention auprès d'un « public », la rencontre est celle aussi entre formes populaires. Tous ces éléments sont recomposés dans une configuration particulière qui n'est pas une simple traduction ou reproduction d'une situation sociale ou culturelle.

MAÎTRE-ARTISTE ET RÉCIPROCITÉ DU DON

Les artistes intervenant au sein des ateliers-résidences viennent essentiellement des pays du sud (Amérique Latine, Caraïbes, Afrique) et de la communauté afro-américaine.

Ces personnes n'amènent pas simplement une technique artistique, elles personnifient dans un parcours autodidacte, une cohérence, une pratique qui utilise les matériaux de la vie, ils ont pour points communs de nous enseigner sur les modes de vie aujourd'hui.

L'intervenant artistique issu des cultures populaires peut en cela personnifier ce point de repère entre mémoire et spontanéité, acquis et renouvellement. En travaillant sur les formes populaires, il synthétise au mieux dans son propre parcours à la fois une dimension humaine, artistique, technique. Il contribue à construire un cadre commun où l'échange est possible.

⁵⁴ Dominique Boudo, directrice de l'école de musique de Lormont

« Je participais aux percus avec eux, et un moment donné, moi ce n'est plus moi qui leur apprends des choses mais c'est eux qui m'apprennent la percu. Quelque part ça change aussi l'image qu'ils ont d'eux-mêmes parce que c'est eux qui apprennent des choses à quelqu'un. » (*Nassima Chaouchi*)

Si cette rencontre n'est pas validée par un diplôme, il s'agit pourtant d'un apprentissage où l'on construit sa propre trajectoire, sa propre expérience. Si l'intervenant n'est pas un enseignant il est cependant un « maître » non uniquement pour la sûreté ou l'habileté de sa technique mais parce qu'il représente ce point de rencontre entre différents parcours.

« J'avais plusieurs élèves de ma classe de flûte qui étaient là, qui se sont trouvés à côté d'une flûtiste cubaine qui improvisait très bien, qui faisait des choses qu'eux ne savaient pas faire mais qui par contre faisait des faux doigtés et avait bien du mal à émettre certains sons aigus et leur demandait conseil sans savoir parler français et eux ne parlant pas l'espagnol, ça révélait cette espèce de richesse de contact et donc je crois que les Cubains ont apprécié autant que nos élèves ». (*Dominique Boudot*)

Dans la réciprocité du don, l'important est autant l'objet de l'échange que la confirmation par cet échange de la cohésion du groupe.

Comme gardien d'une mémoire et d'une conscience collective, expression d'une figure symbolique l'intervenant est susceptible d'agrèger pendant un certain temps d'autres personnes dans le développement de leurs expériences. La première rencontre, comme dans tout parcours initiatique, imprime dans le souvenir une trace importante. Jusqu'au jour où chaque individu pourra lui-même engager avec d'autres une expérimentation à la fois commune et unique.

Il se passe bien autre chose qu'un rapport de maître à disciple ou apprendre équivaldrait à s'exercer à l'imitation. Ici la vertu principale de l'exemplarité réside dans les actes que l'on pose et par lesquels on est susceptible d'enseigner des conduites libres, l'autonomie de tout sujet en devenir en étant coauteur de cette situation d'atelier.

La simple juxtaposition d'individus est dépassée pour former un groupe qui se définit par rapport à un projet commun, dans un rapport au monde. Bref, une communauté d'esprit, sans que nous puissions la renvoyer à une appartenance sociale ou culturelle unique.

SIMPLES ÉCHANGES CULTURELS OU TRAVAIL SUR L'ALTÉRITÉ ?

En sortant du cercle de l'appartenance, nous quittons l'identité pour toucher à l'altérité. L'espace de rencontre dépasse la question identitaire pour réintroduire la place de l'altérité, celui de l'autre irréductible dans sa différence ; cette part d'étrangeté, d'inconnu, d'énigme qui permet à la société de travailler sur elle-même, qui nous interroge sur notre manière de vivre ensemble.

« Il y a cette notion de relation avec l'autre, l'autre qui n'est pas pareil que nous, l'autre qui est l'étranger, qui est étranger on ne le connaît pas mais qui en même temps vit des situations un peu identiques aux jeunes ici, c'est-à-dire l'exclusion, la menace. Et dans ce groupe là on a senti que c'était quelque chose d'innovant dans la mesure où c'était la première fois, que ça a créé une dynamique et un rassemblement d'énergie qui a abouti à un concert, qui a abouti à des relations humaines très fortes. » (*Maryse Cantin*)

L'altérité pose le rapport de la proximité à la distance, du particulier à l'universel, du local au global, c'est-à-dire la manière dont nous vivons la complexité du monde contemporain et gérons notre rapport au monde.

En d'autres termes, l'altérité nous renvoie à la part d'étranger ou d'étrangeté en nous. La question est peut-être moins l'échange même si c'est cela qui est toujours mis en avant, que la rencontre en ce qu'elle nous apprend sur les formes populaires, la manière dont les populations travaillent sur ces formes ou à partir de ces formes. Bref, en quoi les artistes du sud nous révèlent des choses sur la réalité populaire en France ?

Cela peut être une manière de réactualiser le débat sur la citoyenneté en évitant de tomber dans le piège des comparaisons sociales et culturelles Sud/Nord ou Est/Ouest de choses qui ne sont pas comparables. Dans ce cadre les échanges culturels prennent une autre consistance. Il ne s'agit pas simplement de s'informer sur ce qui se passe là-bas et ici.

« Pour les intervenants Roumains, les jeunes ne connaissaient pas du tout la Roumanie c'était une troupe de cirque et c'était des jeunes en errance, ils avaient 13, 14, 15 ans. Il y a eu un contact avec les jeunes de Floirac, je pense que c'était très dur, c'était très intéressant. Quand il y avait une Roumaine qui avait 15 ans qui disait qu'elle avait un bébé, qu'elle vivait comme ça dans la rue, évidemment ça provoque des choses chez les jeunes, il n'y a jamais eu de travail en amont et ça s'est passé comme par hasard dans une cuisine, il y a eu le temps de discuter. »

« Pour les Africains du Sud, l'on ne savait pas trop de quoi on pouvait parler et en fait on a parlé de ce qui pouvait se passer là-bas, de ce qui pouvait se passer ici, les différences, la vision que les Sud-africains avaient des quartiers, la chance qu'on pouvait avoir dans les quartiers et la vision que les jeunes pouvaient avoir des sud-africains. » (*Hélène Signat*)

L'identité comme l'altérité est un outil de la socialisation. Il n'y a pas d'autonomie du sujet en tant qu'entité a priori existant en dehors de la situation. Le sujet n'existe qu'en situation et se définit dans le jeu d'interaction dans un système de reconnaissance mutuelle, c'est-à-dire d'identification et de différenciation. L'identité est une construction dans une activité communicationnelle, elle participe à une mise en relation et une structuration de l'interaction.

« Ce que je sais c'est qu'il faut continuer, ne serait ce que pour l'ouverture à la culture, c'est très important pour ouvrir à d'autres types de musique, pour qu'ils connaissent autre chose que le rap même au niveau des liens entre le quartier, les

structures, les animateurs et les jeunes, pour une dynamique de quartier c'est important. » (*Nassima Chaouchi*)

L'atelier-résidence crée de l'altérité, nous pourrions le dire de toute situation, elle débute à partir du chiffre trois, lorsque nous sortons d'une relation duale, c'est-à-dire de la ressemblance et de l'identité. Si l'altérité en tant que ce qui est autre s'oppose à l'identité, le propre d'une situation de socialisation est de mixer ces deux dimensions. L'altérité renvoie à ce qui est étranger en nous, l'identité à ce qui est ressemblant en l'autre. Si l'autre n'est jamais totalement opaque, il n'est jamais donné entièrement. « Le mystère d'autrui n'est pas autre chose que le mystère du moi » (Merleau-Ponty). Chacun est renvoyé à l'énigme qui demeure en lui. A chacun de trouver le témoin nécessaire qui la révèle.

Ce témoin médiateur peut être le travailleur social, l'observateur participant. La médiation ne porte pas sur l'échange entre les cultures mais sur la capacité de traduire cet échange en termes d'expérience commune. Les vécus et les expériences de chacun ne sont pas transmissibles, mais la transmission peut offrir un cadre où une expérience commune peut naître.

« On a commencé le travail avec les Sud-africains au centre d'animation du Haut Floirac pendant le festival, il y avait une motivation des jeunes pour plein de raisons, d'abord l'intérêt de la culture, l'intérêt des danseurs. C'était des adolescents donc il y avait plein de choses qui pouvaient se passer dans leur tête. On a été sur plusieurs arbres à palabres, on les a suivis. Les filles qui ont participé à l'atelier et la mère de famille, avec elles on a commencé à imaginer un travail avec un collègue, pour continuer ces ateliers de danse. C'est-à-dire qu'on les mettait dans une position de professeurs. On a donc fait ces ateliers au collège et on a fini par une journée entière au collège avec des interventions pendant les cours d'Anglais. Autour d'ateliers où il y avait trois classes de réunies et les Sud-africains faisaient des démonstrations de percus et de danse et il y avait un échange. » (*Hélène Signat*)

La situation met à jour un certain nombre de tensions entre l'identité intérieure du moi et extérieure du soi, entre l'appartenance culturelle et le monde social. L'important est la conscience de ces tensions et la capacité d'établir des médiations, autrement dit, la possibilité d'entamer une socialisation qui n'est que la négociation pour établir un sens commun à une situation.

« Au départ ça va être exotique mais après il y a l'échange qui se fait, il y a la relation, il y a l'amitié, se sont des relations autres après qu'on ait discuté. Moi je vois les jeunes, ils sont très intéressés par le fait que le résident sud-africain soit là. Il a beaucoup d'amis maintenant, des gamins des quartiers qui viennent le voir, il y a des choses qui se passent autrement. » (*Brigitte Elkam*)

Toute situation est un mélange, il n'existe pas de pure identité ni de pure altérité. Ce qui permet à une situation d'être bien une création sociale entre simple reproduction et totale rupture.

TRAVAIL SUR UNE MATIÈRE COMMUNE ET MOUVEMENT DES FORMES

Nous venons de voir que la transmission désigne non seulement des contenus qu'il s'agisse de faits, de coutumes ou d'institutions particulières mais aussi des opérations sur ces contenus de portée universelle. C'est en cela qu'une transmission est possible au-delà des spécificités culturelles.

Les travailleurs sociaux insistent naturellement dans un travail pédagogique et d'animation sur la dynamique de l'échange, plus que sur la production d'un groupe amateur ou le déclenchement d'une vocation artistique.

« Pour les ateliers avec la C^{ie} *Révolution*, il y avait une demande de danse hip-hop mais parmi les filles de cet atelier. Il y avait une demande que les intervenants restent plus avec elles. Le problème c'est un autre travail, le résultat était super mais en fait, je suis en train de me demander si c'est ça le plus important, si c'est le résultat ou si c'est ce qui peut se passer ... » (*Hélène Signat*)

Si nous convenons que nous ne sommes ni en situation d'enseignement ou de « thérapie », que ce n'est pas simplement la conséquence qui est recherchée mais l'ouverture d'un espace, alors nous retrouvons un rapport au travail, à la matière et au monde de portée effectivement universelle.

Ce travail sur la matière des formes crée un espace propre détaché du lieu, de l'époque et de l'appartenance. Ce détachement permet de s'investir autrement dans une situation ou une réciprocité, un échange de l'ordre du don devient possible.

Est-ce que cet échange humain aurait pu se faire si au départ il n'y avait pas eu une matière artistique ou un travail sur une matière commune ? Peut-on comparer un atelier-résidence avec une animation classique ?

« Ils venaient chercher quelque chose au workshop aussi, ils s'inscrivent dans une démarche personnelle ou en groupe, autour d'un perfectionnement. Alors que sur les ateliers, ce n'est pas notre demande. Pour les ateliers du festival des *Hauts de Garonne*, notre demande elle est l'échange, la convivialité, avec un support à côté. Ça peut marcher avec des gens qui sont très rigoureux comme *Doudou N'Diaye Rose*, c'était pratiquement une master class, il y avait des adultes qui venaient. Ça peut marcher aussi avec d'autres qui sont beaucoup moins rigoureux mais qui sont sur un autre truc, qui disent on est en France, on va échanger, c'est génial, il faut qu'on accumule le plus d'échanges et d'expériences avec des autres, chacun à sa portée. C'était *Moleque* et *Parada*, c'était un peu plus bordélique, c'était gérable. » (*Stéphane Perrain*)

Nous pouvons dire à la fois que la transmission est indifférente au canal qu'elle emprunte, mais aussi que le canal artistique n'est pas comparable aux autres.

L'espace de rencontres ouvert par l'atelier-résidence n'est pas une « master class », il ne s'inscrit pas dans un cursus artistique et ne demande pas une intention préalable mais sûrement une attention particulière. Un cadre commun est nécessaire

pour qu'une transmission puisse se produire. L'attention à ce cadre mérite autant de rigueur dans sa mise en place qu'un atelier de perfectionnement d'une discipline artistique.

La transmission, comme les autres processus décrits ici, n'existe qu'incarnée dans une forme, un corps, une action, une expérience. Dans ce rapport au travail, quelles que soient les disciplines ou les matériaux utilisés, c'est tout l'être qui est en action. Ce qui est transmis, c'est aussi une énergie, un mouvement.

« C'est dans le sens où des gens peuvent un moment donné, passer au-delà de leurs préoccupations quotidiennes pour avoir des moments de convivialité. Notre rôle à nous, c'est de leur dire, vous avez des capacités, vous avez des compétences, vous avez du savoir, vous avez du savoir-faire, on est là comme *Musiques de Nuit* pour échanger là-dessus et c'est ça la richesse culturelle, l'ouverture culturelle, c'est cette confrontation. » (*Éliane Zaka*)

Pour que la rencontre se fasse, il est important de maintenir une vigilance constante pour que ce rapport au travail s'exprime en toute liberté. C'est un travail sur la matière des formes populaires à la fois individuel et collectif, à la croisée des chemins. Sa richesse découle de l'hétérogénéité des parcours de chacun.

Création

Si nous prenons bien les ateliers-résidences, les arbres à palabres et plus généralement les situations ouvertes par *Musiques de Nuit* comme l'occasion de relier expérimentation et médiation, d'interroger le cadre des pratiques, sur quoi peut déboucher ce travail de création ?

Nous avons vu en abordant la dimension de la transmission que le rapport au travail n'appartient pas qu'au monde socio-économique, il crée une situation particulière où des processus peuvent se développer. Ainsi la création n'appartient pas qu'au domaine artistique, nous pouvons être cocréateur d'une situation nouvelle qui peut être validée dans un cursus de formation.

La mise en place de l'atelier-résidence nécessite (ou devrait nécessiter) une réflexion à chaque fois sur la manière dont on définit la situation. S'il est pris uniquement comme activité répétitive, reconductible d'une année sur l'autre, nous perdrons ici ce qui fait sa force créative, c'est-à-dire sa capacité d'interroger les pratiques.

« Au nom d'une manifestation culturelle, il ne faut pas oublier que se sont quand même les gens qui vont faire le contenu de la manifestation, mais nous en tant que travailleurs sociaux on a aussi tendance à l'oublier, à vouloir mettre tout le temps du contenu dans le contenant mais on a aussi intérêt à être très vigilant là-dessus. Moi je suis d'avis de dire un moment un arbre à palabres c'est un arbre à palabres. C'est pour discuter, mais il n'y a pas toute cette organisation logistique de repas, de film. À vouloir instituer des manifestations on oublie le caractère spontané. Si un moment des ados ou des pré-ados avaient envie d'aller voir comment ça se

passait l'atelier avec les Palestiniens à Lormont, ce n'était pas forcément possible de le faire, or ça fait partie de la relation et c'est à privilégier. C'est important qu'il y ait un cadre, qu'il y a des choses qui soient établies mais après tout le côté tacite et informel il faut qu'il existe aussi. Ça passe par le temps, par le temps qu'on se donne. S'il n'y a pas de temps il y a très peu de spontanéité et très peu de moments informels. Les relations qu'il y a eues avec les Roumains et les Sud-africains c'est parce qu'il y avait le temps il ne faut pas le minimiser. Moi je ne suis pas pour une organisation ou un travail dans l'urgence, le mot urgence c'est largement erroné dans le travail social. » (*Elisabeth Guzène*)

Autrement dit, l'atelier-résidence ou l'arbre à palabres ne produit pas obligatoirement quelque chose de nouveau à chaque fois. Par contre il est utile de s'interroger à chaque fois sur le cadre qui permet cette production.

Il ne s'agit pas de « cadrer » la rencontre dans le sens d'une orientation, une explication, une fonction ou d'une utilité prédéterminée mais offrir le maximum d'opportunité pour que les processus puissent s'exercer. Cette réflexion est d'autant plus nécessaire lors d'une manifestation événementielle ou d'un festival qui doit répondre aussi à des impératifs de visibilité.

RÉPÉTITION ET IMPROVISATION

Un certain nombre d'éléments sont mis en avant qui expliquent a priori l'intérêt de ces rencontres. Mais en fin de compte, et c'est peut être une bonne chose, personne ne maîtrise véritablement ce qui va se produire et les conséquences de cette production. Ce qui revient à dire, comment favoriser les processus déclenchés au sein de la rencontre sans présager du résultat du travail de ces processus.

Pendant la durée de l'événement-atelier, il est difficile de le qualifier pour ceux qui y prennent part, sachant qu'il n'appartient pas à un répertoire officiel ou à une histoire reconnue le classant d'emblée dans un ordre social ou culturel, c'est-à-dire un statut.

Une fois l'événement échu, intervient un autre processus qui contribue à individualiser et socialiser l'événement. L'individuation de l'événement qualifie la séparation comme unité de sens et l'intégration de ce sens dans un ordre. Il est alors possible de le décrire, de l'expliquer, de le catégoriser comme par exemple une expérience de formation ou de transmission. Bref d'assimiler la situation comme une totalité intelligible.

« Floirac depuis 4 ans, il y a tout le temps eu l'été des ateliers résidences avec des artistes qui n'ont pas forcément abouti systématiquement à la mise en place d'un final avec les artistes. Au départ c'était quand même une animation ponctuelle sur un site qui permettait de rencontrer des gens qui avaient un peu de notoriété et puis d'approfondir une technique autour d'une discipline. » (*Elisabeth Guzène*)

Cette tâche est rendue plus facile lorsque l'événement est sériel et collectif. La situation reproduite par le rendez-vous de l'atelier est à la fois changeante tout en gardant un certain nombre de propriétés quant au type de relation, de réception, de

travail sur la matière, etc. D'autre part, en dehors de la situation de l'atelier, le vécu collectif des événements donne l'occasion d'une discussion, d'une insertion dans un ordre discursif, soit une appropriation.

C'est sans doute ce qui sépare un atelier-résidence d'une séance de répétition autour d'une discipline artistique et plus généralement d'une activité répétitive.

« Je crois que je vais revenir à mon ancien système par session. Quand on leur demande de participer à un atelier, ça peut être sur un petit stage mais il ne faut pas que ça soit trop étalé sur une année parce qu'ils sont trop sollicités entre les études, les études à l'école de musique. Les élèves qui s'intéressent ont déjà une activité régulière donc c'est difficile de leur demander encore autre chose régulièrement. » (*Dominique Boudot*)

La répétition se réalise dans une même catégorie d'actions, un même cadre d'activité qui apparaît à intervalles réguliers. La périodicité d'une situation sans entrer dans une routine⁵⁵ offre l'opportunité d'unir un ensemble d'actions et d'interactions, de relier des occurrences apparemment disparates en les plaçant dans une globalité. Cela ne signifie pas à chaque fois la pure reproduction d'une pratique.

« La spontanéité est importante parce qu'à tout vouloir analyser ou institutionnaliser, on en oublie le sens et donc on arrive à une institutionnalisation de tout et de rien et à une professionnalisation de tout et de rien. Un moment je pense qu'il y a des choses qui peuvent être instituées et formalisées, mais ce qui peut être institutionnalisé dans la relation humaine c'est le temps qu'on se donne, c'est le plus important. » (*Elisabeth Guzène*)

Cependant, il ne s'agit pas d'opposer répétition et création. La création utilise couramment comme procédé la répétition pour appuyer par exemple un propos ou une intention.

« Au sujet de la convivialité, il y a eu des moments de répétition perçu dans le parc du bois fleuri à Lormont où il y avait des gens de tous les ateliers qui étaient venus sur les trois, quatre communes et il y avait cinquante gamins sur les percus, assis dans l'herbe, ils essayaient d'accorder. C'est à ce moment là qu'il y avait une petite création, ils avaient travaillé sur des bases rythmiques dans les ateliers dans chaque commune et ce jour là on essayait de créer quelque chose ou de retravailler les bases rythmiques. C'était avec *Doudou*. L'ampleur qu'a pris le festival, après c'est difficile de retrouver des identités particulières. » (*Stéphane Perrain*)

De même, il existe des grands cycles créatifs qui participent au renouvellement des formes et des matériaux. Enfin il ne peut exister d'improvisation sans répétition. La répétition crée un horizon d'attente, tandis que l'improvisation vient bouleverser le cadre pré-établi.

« Ils ont un vécu, une expérience du quotidien de la vie qui est moins cloisonnée peut-être, une pratique classique qui tient essentiellement de répétitions. Quand on

⁵⁵ séquence de relations et d'opérations pré-programmées

est en situation d'apprentissage comme ça, on a besoin de structure, on s'y raccroche, de manière bien précise donc c'est difficile de se dire on en sort. Il peut y avoir une première réaction qui est un peu négative, on l'a vu sur des stages ici, des musiciens de jazz américain qui ont fait certains exercices préparatoires. On avait le sentiment que certains élèves pouvaient se dire c'est de la fumisterie, on ne voit pas forcément où ça mène. Au bout de deux, trois jours au résultat final et où les gens se produisent avec les musiciens de renom, ils sont sur scène et jouent deux trois morceaux, ça veut dire tout de même qu'il y a un travail important. »
(*Serge Korjanewski*)

Dans tous les cas il est nécessaire de préserver ce temps, cet espace de spontanéité et de disponibilité au risque sinon d'arriver à une saturation. Cette complexité ne peut être abordée autrement que dans un certain type de confrontation aux matériaux proposés où l'action menée par *Musiques de Nuit* se comprendrait comme forme expérimentale et force de transformation, lieu de rupture et lieu de médiation. Seul le rapport au travail est susceptible de mettre en tension cette relation là au profit d'une synergie, une force de construction. Ce serait alors un équilibre, une ligne de crête entre deux versants extrêmes : le versant de l'expérimentation pure se détachant de toute réalité, le versant de l'institué imposant le choix conformisme entre activité sociale ou activité culturelle.

« « Participez ! Faites la fête ! » Mais le problème c'est que c'est trop structuré, même s'ils font les choses c'est déjà trop structuré, ça ne vient pas d'eux. Les relations doivent se faire progressivement d'elles-mêmes et à ce moment là les gens auront envie de faire les choses ensemble, pas être imposé, comme les repas de quartier c'est imposé, ça n'a rien d'extraordinaire, c'est bien mais ça ne vient pas des gens. » (*Brigitte Elkam*)

Les espaces ouverts, en particulier à travers l'atelier-résidence « fracturent » des cadres constitués pour mieux en construire d'autres.

« A la fin ce regroupement de tous les élèves des écoles de musique, des fanfares, semi-pro, amateurs, élèves de tous âges et la fanfare de Santiago qui se sont retrouvés au foyer Barbey pour la générale ça été un moment assez fort. Musicalement c'était peut-être le meilleur moment parce qu'on était dans un lieu clos, donc au niveau qualité on pouvait faire quelque chose de fini alors que le lendemain dans la rue avec le mauvais temps, il y avait eu des empêchements de bien jouer. » (*Dominique Boudot*)

Le travail qui s'y déroule ouvre un espace de liberté alors qu'il se définit paradoxalement comme une contrainte de travail, une confrontation avec la matière. Entre ces deux pôles l'atelier-résidence pourrait se concevoir comme la possibilité d'assister à la socialisation d'une forme et son renouvellement dans une émergence.

« Le plus important c'est l'échange humain. Après, c'est lié, tout est important. Il y avait des ateliers de danse, percussion, cuisine, costumes, arts plastique ça été le déclencheur. Moi je ne serais jamais partie en Afrique du sud, donc je n'aurais

jamais rencontré de Sud-africains, il faut ce déclencheur sinon rien ne peut démarrer. » (*Brigitte Elkam*)

Capacité d'ouverture, de remise en cause, de souplesse, d'adaptation Le travail de création, le développement de processus n'est-il pas rendu possible justement parce qu'au départ « on ne demande rien », on sort des présupposés sociologiques, esthétiques...

CRÉATION SOCIALE

Médiation et création dans le domaine social ne sont pas incompatibles si nous sortons d'un aspect instrumental. Au-delà des lourdeurs liées au fonctionnement des structures, aux relations institutionnelles, il s'agit de se dire, est ce qu'on peut imaginer d'autres formes ? Là où un opérateur nous donne des opportunités, comment peut-on inscrire cela dans une originalité, dans une cohérence, et saisir l'occasion pour inventer ?

Si l'espace ouvert par le travail crée une rupture, un autre lieu, une liberté. Le rôle de l'atelier-résidence sous l'aspect de l'éducation populaire serait de réintroduire une médiation entre les processus engagés par ce travail, les individus et le monde.

Comment caractériser ce travail sur l'ouvert, les lisières de cette rupture ? L'exigence du travail porte paradoxalement en elle-même la position de n'atteindre rien. Dans le sens où le principe de recommencement induit une improvisation permanente, il ne s'agit pas d'évaluer une qualité artistique en termes de produit mais de favoriser la mise en œuvre d'un processus où chacun ira puiser en lui-même ce dont il est capable, où chacun devient témoin et acteur de ce qui se passe. Nous voyons alors que les notions de « publics » ou de « participants » sont dépassées bien que nous continuions à utiliser les termes peut-être par facilité.

C'est ce droit à s'autoriser à faire des choses, que souvent dans la vie l'on ne s'autorise pas, parce que l'on est trop intégré ou au contraire non intégré et que l'on pense à ce que les autres attendent de nous, ce qu'on appelle la norme. Cela ne veut pas dire que tout devient possible, il y a toujours des limites, mais l'on peut s'autoriser à..., surtout aujourd'hui où peu d'espaces dans la société permettent de se donner cette liberté là. Au moins il y a quelque chose qui se passe sans qu'il y ait obligatoirement une volonté de résultats.

En dehors de l'obligation imposée par les habits sociaux, de la nécessité d'une certaine rationalité, l'espace de travail ouvre cette liberté de s'exposer sans être jugé.

Des perspectives pourraient ainsi être envisagées en termes d'insertion et de formation professionnelle qui ne sont pas nécessairement liées à une discipline artistique.

L'atelier-résidence constitue un de ces cadres de socialisation secondaire. Si la socialisation primaire⁵⁶ est héritière des institutions telles que la famille ou l'école, la socialisation secondaire est une élaboration correspondant à l'investissement dans d'autres mondes sociaux, elle produit une transformation de l'environnement par la mise en place de nouvelles situations. En cela les processus d'individuation et de socialisation sont liés.

« Nous, dans le cadre de Lormont Génicar, on a fait une formation Bafa avec un perfectionnement du théâtre de rue où là les jeunes ont participé à part entière à la préparation du carnaval. Les intervenants ont échangé avec ces jeunes qui étaient en stage et à la fin de leur Bafa ils ont répercuté un petit peu ce qu'ils avaient appris autour d'eux. Par le biais de ces formations là, le regard du quartier a changé sur ces jeunes là. Ce n'était plus le jeune qui glandait en bas des escaliers ou en bas de l'immeuble, c'était le jeune qui était en bas et qui s'occupait des plus petits. On s'est servi de *Quartier Musique*, du carnaval pour faire cet approfondissement, mais ça a beaucoup apporté. Dans le cadre de la formation dont les jeunes ont accès, il y a la dimension insertion professionnelle mais tu as la dimension loisir. C'est bien de garder la dimension loisir et culturelle à côté de ça, moi je vois sur la formation ça marche bien. » (*Murielle Guionie*)

A partir du moment où un sens émerge d'un travail sur une matière artistique ou non, un engagement dans une activité créatrice se produit autour des mêmes plaisirs, désirs et difficultés.

Diffusion

Le dernier processus que nous abordons dans ce chapitre est la diffusion. Après la sensibilisation, la transmission et la création, avec la diffusion nous terminons cette manière globale d'entrevoir un travail de médiation sur les formes populaires à partir des événements et des situations produits par les opérations de *Musiques de Nuit*.

Comment sortir d'une opportunité événementielle, pour que les cadres définis autour de ces nouvelles situations comme l'atelier-résidence puissent se diffuser.

« La percussion, même si c'est une activité qui a été développée au Haut Floirac pendant un an, il n'y a pas eu suffisamment de suite et de vécu commun entre ces adolescents pour que la venue des Palestiniens soit un apport riche d'une pratique. Il fallait mettre en avant la relation avec les individus qui au fil des jours changeait, qui n'ont pas été les mêmes tous les jours et qui en plus ne parlaient pas la langue. Le groupe de filles a continué pendant un an et il y en a deux qui ont suivi les ateliers pour les Brésiliens de capoeira hip-hop. » (*Hélène Signat*)

Ceux qui participent à ce travail, vivent les situations « savent » qu'ici quelque chose d'important se passe. Il existe donc une qualité intuitive qui permet d'appréhender une séquence de vie non seulement comme une situation, une

⁵⁶ Reprenant la typologie de P. BERGER et T. LUCKMANN

totalité, mais aussi comme une situation inédite incomparable à d'autres déjà vécues et qui ouvre sur de nouveaux paysages.

Les situations ouvertes ne qualifient pas seulement une activité mais un mode de conscience-connaissance, elles mettent à jour une expérience. Elles nous offrent la possibilité de décrire avec une plus grande finesse un ensemble de relations humaines à travers des cadres, des processus, des mouvements, des matériaux, des formes. Il appartiendrait à l'éducation populaire d'assister ce processus de transmission-crédation par la mise en visibilité d'autres situations, particulièrement dans les quartiers populaires.

DIFFUSION D'UN CADRE D'EXPÉRIENCE

Parler de la diffusion d'un travail sur les formes populaires signifie déjà la maîtrise d'un cadre de travail opératoire.

« Nous et certains centres sociaux développons des ateliers au cours de l'année. Ça pourrait être utilisé pour des bases communes. C'est vrai qu'il y a eu certaines fois où c'était vraiment au-delà, parce que c'était déjà plus ou moins le travail de l'année, enfin ça tombait bien, sans obligatoirement une consultation. Il y avait eu un atelier perçu, il y avait eu un travail fait sur la musique ou sur la danse et ça allait au-delà, le gamin il venait parce que c'était pour eux rencontrer d'autres personnes qui allaient leur apporter autre chose. » (*Stéphane Perrain*)

L'idée de cadre nous revient ici avec pertinence. Une situation est composée d'un ensemble d'interactions et d'événements, trouvant dans un espace temps donné une unité de sens. Nous appelons donc *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

Le *cadre* répond donc à la question « qu'est-ce qui se passe ? » En constituant un répertoire sémantique pour une catégorie de description. Si une situation ne peut être que définie de l'intérieur par les personnes qui la vivent et lui accordent un sens, le cadre au contraire permet une description extérieure. C'est ce que nous faisons tous lorsque nous parlons d'une activité qui s'est déroulée. Nous empruntons alors à une catégorie de description.

Le cadre serait alors le pourtour d'une situation, ce qui la délimite, c'est-à-dire permet de séparer une séquence de vie d'une autre. Les séquences sont séparées dans le temps et l'espace. Par exemple, des ateliers se déroulent une fois par semaine dans des lieux différents. Entre ces séquences, les individus vivent dans d'autres lieux à d'autres moments d'autres situations. Pourtant une même unité de

sens unit les situations créées par l'atelier-résidence. Ce qui permet aux individus qui les vivent d'unir ces séquences dans une même catégorie d'expériences, sous un même qualitatif, bref sous un même cadre.

« C'est la question un peu fondamentale que l'on se pose nous, du lien, parce que si on parle du centre social, il n'est pas question pour nous de juxtaposer des actions, des animations, des ateliers. Il est question du lien entre tout ça, du sens que l'on en donne, de ces passerelles, de tout ce que l'on peut appeler la transversalité, de tout ça, comment continuer après, comment arriver non pas à ce qu'il y ait du premier janvier au 31 décembre un seul thème, un seul lien, mais comment continuer à continuer cette notion de débat, de forum, d'échanges. »
(*Maryse Cantin*)

« Comment arriver à partir des besoins exprimés à faire le lien avec des propositions extérieures qui des fois sont à cent lieues des préoccupations des habitants. Qu'est ce qu'on induit quand on accepte que des jeunes participent à des ateliers, qu'on soit dans cet esprit d'ouverture, dans le quotidien des gens quand ils nous interpellent. Ils ne sont pas dans ces logiques de loisir, d'ouverture culturelle, ils sont dans des logiques : comment je vais arriver à terminer la fin du mois, comment je vais faire en sorte que mon fils ne me réponde pas, ils sont vraiment dans des préoccupations. » (*Éliane Zaka*)

Si l'atelier est une situation particulière mise en lumière par des micro événements, nous pouvons maintenant préciser que cette série de faits contingents se condense en un repère spatio-temporel. Il prend la valeur (évaluée et valorisée) comme événement original éclairant un rapport au monde éthique (ensemble de règles de conduite) et esthétique (ensemble de jugements, sentiments, perceptions, base d'une expression artistique).

Il ne peut s'agir de modélisation mais de contagion. C'est-à-dire offrir les conditions de créer cette situation ailleurs, afin qu'ailleurs il y ait émergence, c'est-à-dire une visibilité qui donne envie à d'autres de créer leur situation.

« Après il y a eu des groupes, les Sénégalais, il y a eu des jeunes d'ici qui sont partis au Sénégal. On peut parler du groupe sénégalais *Doudou N'Diaye Rose*, et ce que ça a impulsé au niveau de la ville de Bassens avec l'idée d'échanges avec les jeunes. C'est un peu la suite, ces jeunes ayant grandi, qui ont abandonné parce que ça demande une présence continue et ils ont des études, ils ont fait des choix. Ils revenaient chaque été voir ces groupes de jeunes et après il y a eu un échange avec Dakar, où des jeunes sont venus peindre un préau dans une école, là ils se sont retrouvés au Sénégal. » (*Éliane Zaka*)

Cette mise en visibilité est la condition nécessaire ou le passage obligé pour une diffusion de cette expérience à travers des espaces (mise en réseau) et des supports (outils pédagogiques, outils de production).

Autrement dit, quelle est la reconnaissance de ce travail non en tant que produit fini mais en tant que mise en visibilité d'un processus, c'est-à-dire reconnaissance d'une émergence ?

Nous prendrons ici deux exemples : la médiation à partir du travail associatif de l'association , celle autour de la forme hip-hop.

MÉDIATION À PARTIR D'UN TRAVAIL ASSOCIATIF

L'Association *Mummies' Cœur Arc-en-ciel* est née suite aux liens tissés avec l'Afrika Cultural Centre de Johannesburg lors de la venue de quelques-uns de ses membres au festival des *Hauts de Garonne* en 1997. Autour des échanges culturels, des discussions sur la réalité là-bas et ici, des ateliers de chant et de danse, est née l'idée d'une coopération originale.

« L'association Mummies Cœur Arc-en-ciel, est née suite à la venue de jeunes sud africains, mes enfants ont suivi ces ateliers avec ces sud-africains ici à Floirac, en juillet 97, il s'est passé des choses qui ne s'expliquent pas. » (*Brigitte Elkam*)

« Avec les Sud-africains qui sont venus sur le festival une première fois en 97 c'était très fort, on savait qu'ils revenaient pour le carnaval. On a pu faire un travail sur l'Afrique du sud en général avec les jeunes et avec les adultes et ce qui a débouché quand même sur la création d'une association qui s'appelle : "Mummies Cœur arc-en-ciel". » (*Hélène Signat*)

« Il y a eu un départ en Afrique du Sud des deux personnes un peu plus référentes à l'initiative de cette association. Ça a généré plein de choses. Elles ont rencontré pas mal de monde sur place, elles sont allées au centre culturel de Johannesburg. Il y a eu cette venue récemment d'un des garçons qui est venu par l'intermédiaire de l'association et la volonté de ces deux personnes. » (*Elisabeth Guzène*)

Le principe de l'échange est basé sur une réciprocité entre « ici » et « là-bas » :

« Ici : faire connaître la culture sud-africaine par la participation de jeunes sud-africains à des ateliers de chant, de danse et de théâtre. Témoigner d'un autre contexte politique, culturel et économique loin du quotidien français par le biais de conférences et d'expositions ».

« Là-bas : la priorité est d'aider les jeunes de Soweto à "se structurer". Concrétiser l'espoir qu'ils nourrissent dans la communication entre blancs et noirs, puisque celle ci existe dans notre pays. Leur donner une chance de suivre des études dans leur pays ou en France et leur permettre d'accéder ainsi à des "métiers stables" ».

Prendre comme objet de connaissance le cadre d'expérience telle que la situation de l'atelier, c'est donc prendre conscience de son parcours individuel et collectif. Connaissance et conscience sont liées dans le sens où « la conscience est toujours intentionnelle ; elle est toujours tendue ou dirigée vers des objets ».

« En mars 98, il y a eu un autre groupe on a préparé quelque chose au collège, les professeurs se sont investis, les élèves et il y a eu une journée avec les Sud-africains au collège ici et ensuite on ne pouvait pas s'arrêter comme ça, donc on a créé cette association. On a mis en place des ateliers de cirque, théâtre, percussion et arts plastique en juin 98 et on a fait des spectacles. Nous sommes partis en Afrique du sud en mars 99, on a retrouvé nos Sud-africains et là j'ai visité une

école, une crèche, un lycée et une école de handicapés, j'ai rencontré les joueurs de Johannesburg. Nous sommes revenus avec un projet, on avait déjà un projet d'exposition et en Afrique du sud on a décidé, si c'est possible, qu'un Sud-africain nous aide à préparer cette exposition. Cette année on a rajouté des ateliers à l'association. Il y a des ateliers de théâtre pour adultes, percussion enfants, arts plastique pour enfants. Il y a pas mal d'enfants ça commence à bien grossir et puis cette exposition en partenariat avec l'ambassade d'Afrique du Sud. Je travaille avec une autre association qui s'occupe de jeunes délinquants. On a préparé ensemble un projet en Afrique du Sud. J'ai pris les contacts avec l'Alliance française au Cap et l'ambassade. En ce moment, ils rénovent, ils ont démarré le chantier, deux écoles dans un township du Cap. En février normalement, un autre Sud-africain va venir pour suivre des études en France, dans un premier temps étudier le français et ensuite en octobre des études dans l'art du spectacle.

On a mis en place un projet d'échanges avec une école primaire de Floirac, ça démarre, les directeurs ont pris contact. Il va y avoir un échange de lettres entre enfants, un échange surtout entre professeurs parce que les professeurs en Afrique du sud ont besoin de savoir comment ça se passe ailleurs, pour s'orienter. Ce serait non pas un échange d'enfants, c'est trop risqué, mais faire venir des professeurs ici, pour qu'ils se rendent compte de l'enseignement et envoyer là-bas des professeurs français. À mon avis c'est plus important que se soient des adultes qui voient d'autres écoles, d'autres enseignements puisque se sont eux qui vont donner l'enseignement aux enfants. Si se sont des enfants, ils vont venir ici, ils auront vu, et ce sera fini après. Si se sont des professeurs, ils vont enseigner après.

Pour l'exposition, on travaille avec une association d'Arcueil et au mois d'août il y a quinze jeunes qui sont partis en Afrique du sud pour un chantier humanitaire, ils ont rénové un dispensaire. Il y a deux ou trois jeunes qui vont venir ici à Floirac, qui vont être hébergés dans les familles et vont participer à l'exposition. Ils vont préparer des photos sur ce qu'ils ont fait là-bas, ils ont une vidéo et ils vont discuter de leur expérience avec les gens d'ici. » (*Brigitte Elkam*)

MÉDIATION À PARTIR D'UN TRAVAIL SUR UNE FORME ESTHÉTIQUE

S'appuyer sur le travail d'une forme populaire telle que le hip-hop qui génère ses propres processus de sensibilisation, transmission, création, diffusion, ouvre tout un champ de possibilités. Les situations ouvertes par l'opérateur offrent une mise en visibilité du travail des formes sur elles-mêmes sur lesquelles il est possible de s'appuyer.

Les processus de sensibilisation et de diffusion touchent aux rapports aux formes. En dégagant une relation esthétique, ils constituent des modes d'entrée et de sortie d'une situation ou cadre d'expérience. Cependant, la manière dont les cadres d'expérience sont perçus dans une relation esthétique, induit le type de diffusions de ces cadres. Accompagnement d'un mouvement ou instrumentalisation d'une forme ?

« Il y a trop de choses sous-jacentes entre les centres sociaux et le hip-hop, le rap en particulier. A la limite ce n'est pas le côté « ils vont enfin s'éclater ces jeunes », non, c'est « est-ce que là il y a pas un filon, on va mettre un atelier en place ». C'est de la récupération, nous on est le côté humanitaire, social, humain. Pour la danse, c'est plus facile, les services culturels des mairies, pour les quatre, cinq que je connais, les personnes sont passées par le théâtre, ils connaissent aussi la danse, mais le rap ça devient compliqué, au niveau du relationnel. Tandis que la danse, il y a peut être un feeling un moment qui peut se rapprocher du leur, c'est peut être plus facile pour eux de mettre les choses en place. Mais après ce sont des choses qui sont rendues difficiles par le fait que les gens veulent avoir le monopole et ne pensent les choses que comme ça.

Pour l'historique à Bordeaux, les centres sociaux sont responsables de beaucoup de choses parce tout le monde a envie de faire du rap. Tu vas dans ton centre, ces jeunes là on va les laisser faire du rap, on va que leur donner un micro, et puis l'écho va se faire, ils font une scène devant cinq cents personnes. Moi l'image que j'utilise c'est si jamais un minou de 15/16 ans devait écrire un bouquin que cinq cents personnes vont lire, tu te pencheras peut être sur le contenu, mais les centres sociaux ne le font pas, c'est simplement ah super, les jeunes veulent un groupe. Quand ils émergent de centres sociaux – je donne des cours de sampleur à des groupes à Barbey –, les groupes quand ils arrivent c'est la folie. Les plus jeunes sont les plus dangereux maintenant dans le rap et c'est eux qui vont fédérer le plus de mauvais mecs. Des discours extrémistes il y en trop. Il y a des groupes dont je m'occupe actuellement, j'ai été obligé de dire un moment, stop, vous êtes déjà penchés sur ce que vous dites. Le gros fléau et une des grosses carences de ce système là, du système hip-hop français, c'est les centres sociaux, c'est les structures qui gèrent les jeunes comme ça. L'encadrement, ils vont le voir dans le fait d'acheter deux platines MK 2, une table de mixage, et vas-y, envoie la sauce. Le problème c'est qu'après sur scène c'est de la merde. Il manque dans énormément de villes des structures avec beaucoup plus de hip-hop. Le terme de grand frère je veux le tuer, il faudrait plus de mecs qui ont une grande expérience dans le hip-hop, c'est vrai que j'ai connu plus une époque de fous totale et du n'importe quoi pour après arriver à plus de réflexion. » (Philippe Gomis)

C'est ce qui pourrait appuyer ici l'idée de forme populaire, non parce qu'elle porterait une dimension plus « sociale » ou une culture plus « authentique » mais parce qu'elle est susceptible d'établir une concordance entre relation esthétique et vie sociale. Nous pouvons dire alors que la forme se socialise : elle permet de gérer un rapport au monde, de travailler sur les matériaux du monde.

Nous avons vu au début que la mise en sens correspond à cette relation, cette sensibilisation déborde d'une situation cadrée pour toucher les domaines de la vie. Elle affine les sens à la fois dans la manière de percevoir les formes et de les mettre en concordance avec une réalité profonde.

« Par affinité, nous avons créé « le cartel » qui regroupe notre groupe de Floirac et un groupe de Cenon. Là on devient plus structuré, ça commence à ressembler plus à quelque chose, en termes de culture aussi parce que la branche de Cenon était

beaucoup plus impliquée culture hip-hop américaine, connaissait déjà les fondements. De là on a appris beaucoup nous, ça a duré, deux ans. C'est vraiment là qu'on a découvert ce qu'était le hip-hop, les fondements de cette culture, ce qui avait fait que cette culture était née. Mais en même temps on décide un peu d'être quand même la branche radicale du rap à Bordeaux. Derrière ce nom « cartel » on multiplie les scènes où l'on mélange les noms des groupes, rien de très clair, très structuré. Par contre là on organise vraiment des déplacements massifs et on marque de notre griffe tous les concerts qu'on soit sur scène, ou qu'on n'y soit pas. Pendant deux ans, c'est l'identité de *Cartel* qui se crée, et un moment il y a une cassure quelques tensions se créent le cartel se sépare en fait. Mais la partie floiracaine dont je fais partie, garde le nom *Cartel*. C'est l'arrivée de la new-jack à Bordeaux, c'est le moment où *Tribal Jam* émerge en tant que groupe mais c'est le moment où la *New style family* tous les gens qui étaient autour d'eux faisaient partie de la culture afro-antillaise à Bordeaux, commencent à s'intéresser, par le biais de la new-jack à tout ce qui se rapproche du hip-hop, ils organisent des soirées, la soirée où il faut être. » (*Philippe Gomis*)

En cela une forme se diffuse. La relation esthétique ne se borne pas à la relation à l'œuvre d'art mais étend cette sensibilité à tous les éléments de la vie, la « zone sensible » s'étend au point de couvrir l'espace de son existence.

« Donc de là, le *cartel* devient un groupe de gars dont je faisais partie à Floirac, où sur scène c'est un discours qui prônait le respect et d'autres qui étaient beaucoup plus hard. En même temps que la création de ce groupe, on a créé la « 187 production » on commence à organiser des concerts. J'étais le président et je suis un peu à l'initiative un peu de tout ça. C'est quand même *Musiques de Nuit* qui m'a vraiment expliqué toute la mise en place d'un concert et en 95 on organise dans une salle à Floirac : les *Sages poètes de la rue* et *Cut killer* qui n'était pas autant médiatisé mais qui était déjà le numéro un français à l'époque. On fait du bénéfice sur cette soirée. À Marseille on s'est rendu à la première édition de *Logique hip-hop*, on monte sur scène le cartel, on organise la Funky Family. Ça marche à fond, ça commence à être l'euphorie, des gens veulent quitter l'école, donner leur vie à ça, ça commence à devenir tendu. Ça devient un peu la folie tout le monde ne veut faire qu'une chose, c'est s'occuper du groupe tout est mélangé entre les contacts au quartier, le groupe, l'école, l'association, il y a déjà des tensions qui se créent un peu dans le groupe, le cartel.

On organise ensuite Roca et la Cliqua, gros problème de communication, les gens n'impriment pas, on fait une grosse campagne d'affichage et c'est l'échec, on perd de l'argent. On se réunit, on dit, il va falloir qu'on mette tous de notre poche je me retrouve seul, sale situation ça commence à être le gourbi, au quartier aussi je dissous l'association. » (*Philippe Gomis*)

L'histoire ne s'arrête pas là, nous la continuerons sous l'angle de la médiation de l'œuvre (voir plus loin chapitre *Formation/Cheminement autodidacte et professionnalisation*). Mais nous voyons la difficulté d'offrir une réponse appropriée lorsqu'il s'agit d'une forme telle que le hip-hop dans l'accompagnement à la diffusion d'un cadre d'expérience.

Dans ce cheminement la condition de « jeune » est souvent présentée sociologiquement comme un entre-deux. Il y a ce qui est propre au rythme de l'adolescence, celui des rites de passage et d'initiation. Et il y a ce qui est de l'ordre de l'identité renvoyée aux jeunes uniquement comme appartenance à un groupe. On parlera des « jeunes des banlieues », des « jeunes immigrés », des bandes de jeunes. Les jeunes ne sont généralement vus qu'à travers une appartenance. Jusqu'à l'industrie culturelle, études de marché à l'appui, qui produit des mouvances stylistiques par catégorie de jeunes.

Entre le jeune souffrant vu uniquement en termes de manque, le jeune en bande vu uniquement en termes d'appartenance et le jeune consommateur vu uniquement en termes de pouvoir d'achat, on peut supposer que d'autres dimensions plus riches existent.

MÉDIATION DE L'ŒUVRE

Quand quittons-nous une médiation de la forme pour nous engager dans une médiation de l'œuvre ? Quand passons-nous de la mise en visibilité d'un cadre d'expérience à partir de situations ouvertes par l'opérateur *Musiques de Nuit* à l'élaboration d'un cheminement s'engageant sur la voie de la professionnalisation dans un domaine artistique ?

Il existerait plutôt un continuum, une unité de sens qui relie ces cadres esthétiques de l'expérience sans que nous réduisions ce lien à un parcours linéaire et évolutionniste qui irait du monde social ou monde de l'art ou de l'amateurisme au professionnalisme.

Peut-être nous faut-il d'abord désacraliser la notion d'œuvre qui n'est que le support d'une intention, d'une recherche, d'une question. Ce qui est important, c'est le mouvement qui met en œuvre, ce n'est pas l'œuvre comme objet d'exposition et de représentation.

Le travail sur la matière conduit à façonner des formes, une œuvre. Entendons ici l'œuvre comme déroulement, accomplissement et production du travail, une mise en œuvre. Il ne s'agit pas de « beaux-arts » même si ceux-ci sont présentés généralement comme œuvres par excellence, modèles de toutes œuvres.

« A partir du moment où tu es acteur d'un mouvement, tu ne réagis plus de la même manière quand tu fais partie du public. Tu es responsable parce que tu es acteur, tu vas faire quelque chose, tu vas représenter quelque chose. C'est une toute autre dimension et le fait que les gens puissent être acteurs, ça peut déclencher un moment quelque chose d'intéressant. Tout le monde ne va pas être organisateur de soirées, tout le monde ne va pas faire partie d'une troupe de breakers. Je pense que tout le monde peut y trouver son compte et c'est là qu'à mon avis on peut créer quelque chose et que ça peut changer l'état d'esprit qui règne aujourd'hui. » (*Philippe Gomis*)

Nous sommes dans l'ordre du processus d'une expérience. Considérer l'art comme expérience, c'est dire que « l'essence et la valeur de l'art ne résident pas dans les seuls objets d'art mais dans la dynamique et le développement d'une expérience active au travers de laquelle ils sont à la fois créés et perçus. »⁵⁷

Toute œuvre relie une *idée*, un *projet* (travail sur l'espace/temps), une *technique* (travail sur la matière), une *cohérence* (travail sur une discipline) et la capacité de *transcender* tous ces éléments, dépasser une connaissance rationnelle. C'est l'incertitude, l'inachèvement propre aux processus en jeu.

L'œuvre reste une expérience vécue, individuelle et collective en perpétuelle révolution. Résumer l'art à quelques œuvres qui dégageraient son essence comme le voudrait une tradition philosophique, limite notre expérience esthétique. Ce

⁵⁷ SHUSTERMAN R., *L'art à l'état vif, la pensée pragmatique et l'esthétique populaire*, Éditions de Minuit, Le sens commun, Paris, 1992, p.48

cloisonnement étanche entre l'art et la vie ne nous permet pas de saisir un *continuum*, celui d'un processus qui ne prend pas l'œuvre comme finalité mais l'expérience du *voyage* qui l'y mène.

En supposant que ce ne soit pas uniquement l'œuvre mais également le voyage qui soit « beau », nous nous éloignons ici d'une certaine "idée du beau" que cache la vieille et toujours prédominante conception de l'art pour l'art.

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

Sans doute les intervenants artistiques dans les ateliers, eux-mêmes issus d'un travail sur les formes populaires sont les mieux placés pour mettre en visibilité ce rapport à la vie, cette vision globale, cette unification dans un même mouvement.

La médiation de l'œuvre contribue à l'accompagnement de ce mouvement en offrant des conditions plus appropriées d'une émergence artistique tout en respectant le développement propre d'une forme populaire.

« J'espère qu'on va pouvoir arriver à ce mélange d'activités qui n'exclut finalement, ni des gens qui sont déjà dans des situations d'apprentissage et qui ne sont pas forcément d'un milieu plus aisé et d'autres publics qu'on ne touchait pas pour des raisons soit architecturales, soit institutionnelles, repérés ou non par le service municipal et qu'on essaie de toucher dans pas mal d'actions périphériques. » (*Serge Korjanewski*)

Non seulement il n'y a pas de coupure entre médiation de la forme et médiation de l'œuvre mais il existe une synergie entre les deux. Ainsi par exemple n'y a-t-il pas plus de « création » dans le domaine artistique que dans le domaine social mais la création artistique peut interroger la création sociale et réciproquement, ou encore la transmission artistique peut interroger l'éducation populaire et réciproquement.

Nous avons vu à travers une histoire représentative du rap bordelais, lorsque cette articulation n'est pas conçue dans un ensemble, le risque pour une forme populaire, d'instrumentalisation d'un côté, de dérive de l'autre.

« La question qui se pose est : est-ce qu'un centre social et culturel peut prendre en charge après la dynamique engagée, peut assurer l'évolution de cette spirale. Moi je dis, si le centre ne se met pas en relation avec des structures locales, communales. Si le centre ne s'appuie pas sur des dispositifs gérés par des élus, par la ville etc., ça risque après de s'effiloche, d'être en déperdition. Après, la question qui se pose c'est comment afficher et continuer le partenariat pour éviter que la structure centre social qui a fait tout ce travail de fond, le suivi pédagogique, le suivi éducatif, tout ce défrichage, que tout ce travail de base ne soit pas après récupéré et médiatisé par d'autres structures, principalement communales ou des élus. C'est quelque chose qui se travaille sur le long terme,

sur la confiance, sur la clarification des missions, des limites des possibilités des uns et des autres. » (*Maryse Cantin*)

Les processus que nous décrivions dans la partie précédente (sensibilisation, transmission, création, diffusion) sont donc les mêmes qui concourent à interroger un travail sur la matière artistique. Nous les regroupons simplement de manière différente en trois domaines principaux : la formation, la production et la réception.

Ce découpage est plus approprié pour questionner les conditions professionnelles et les lieux culturels d'accompagnement des émergences.

Ainsi l'art est aussi un travail et l'atelier l'espace qui réunit, au-delà des appartenances et des identités, les individus autour d'une matière commune qui résiste au travail, qui prend forme, se fait œuvre...

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

Formation

Nous avons remarqué qu'il n'existe pas de cadre prédéfini de l'expérience, celle-ci se construit en situation. C'est un « espace du milieu » qui ne répond pas à une catégorisation prédéfinie. Le fait même par exemple que les ateliers-résidences ne soient pas des lieux d'enseignement, en l'occurrence d'enseignement artistique peut offrir paradoxalement une véritable sensibilisation à l'art.

Entre la rue et le conservatoire, ce n'est pas une éducation. L'art n'y est présenté que comme une connaissance, une discipline à travers un certain nombre de codes culturels par lesquels nous reconnâtrions l'individu « cultivé, intégré, adapté ». L'art est lié à la vie tout en laissant transparaître ou deviner, un mystère, une énigme comme possibilité d'écrire une autre histoire du monde. Il ne s'agit pas dans nos propos de magnifier la rencontre de l'atelier en voyant des choses qui n'y seraient pas, mais il ne s'agit pas non plus de ne voir qu'une activité parmi d'autres comme support à la rencontre.

Le principe de formation participe à la définition de ce cadre d'expérience qui contribue à la construction d'un parcours individuel ou collectif et la reconnaissance d'acquis.

En effet la spécificité d'un travail sur les formes populaires est de dépasser, comme nous le disions plus haut, la vieille séparation entre amateurisme et professionnalisme.

Dire que la grille de lecture amateurs/professionnels est moins pertinente aujourd'hui, ce n'est pas rentrer dans la confusion où toute expression deviendrait naturellement « artistique », ni abandonner la rigueur professionnelle nécessaire à

l'accompagnement des processus. Bien au contraire, la rigueur devrait sans doute encore être plus forte.

Mais nous sommes renvoyés à d'autres problématiques que traduit la nécessité de travailler sur un continuum et une globalité : comment offrir les conditions du développement d'un cursus, comment prendre en compte une dimension collective.

CONSTRUCTION DE PARCOURS ET VALIDATION DES ACQUIS

En d'autres termes, des situations ouvertes comme l'atelier-résidence ne disent pas ce qu'un pratiquant d'une discipline pourrait être ou devrait être sur un plan professionnel, il éclaire des processus dans une mise au travail et par là contribue à une prise de conscience du sujet en train de développer une action. Sans doute capter un mouvement, objectiver un processus, c'est-à-dire participer à sa description est une manière pour l'atelier de former des pratiquants de ce travail.

« On a réussi à motiver quelques élèves de l'école de musique alors qu'il s'agissait de saxophone, de flûte, de percussion, qui se sont vraiment mobilisés. On en a reparlé, on leur proposerait le même genre d'expérience que la fanfare de Cuba, je crois qu'ils seraient partants tout de suite, parce qu'ils ont gardé dans leur mémoire que le bon côté de la chose.

On fait référence à notre expérience du carnaval pour essayer de les motiver sur un autre projet ressemblant avec la compagnie Lubat. C'est sur la même base, on va rencontrer des musiciens que l'on ne connaît pas, on va jouer notre musique, ils vont faire la leur et on va essayer de faire ensemble après.

C'est une démarche qui se développe de plus en plus et on arrive à les motiver avec ça. Je suis allée voir à Talence dernièrement le concert final d'un stage de percussions, on avait des élèves ici qui participaient. J'ai vu un petit peu comment ils se comportaient, il y avait une espèce d'exaltation de faire partie d'un grand ensemble, d'y ajouter son propre talent, même un petit talent. Ce n'est pas forcément très compliqué ce qu'on leur demande, mais d'être à l'écoute c'est surtout ça, à l'écoute des autres et de jouer avec les autres. Nous on essaie de le faire avec nos petits moyens à l'intérieur de l'école, ça reste toujours assez protocolaire mais là on s'ouvre sur des choses. » (*Dominique Boudot*)

Il ne s'agit pas ici de mesurer des compétences afin de s'adapter à de nouvelles situations prédéfinies par la loi du marché, du monde social ou du monde de l'art mais de considérer la situation elle-même comme monde non comme simple séquence de vie plus ou moins raccordée à d'autres séquences.

Le cheminement dont nous parlons est une création, l'accomplissement dans un mouvement dont le moteur est un rapport culturel différent au travail où processus de création et de transmission sont inséparables.

Nous prenons ici deux exemples illustrant nos propos. Le premier touche à l'émergence d'un parcours original autour de la forme hip-hop, le second à l'émergence d'un groupe issu des ateliers-résidences.

CHEMINEMENT AUTODIDACTE ET PROFESSIONNALISATION

Nous reprenons ici sous un autre versant, celui de la médiation de l'œuvre, le parcours décrit par Philippe Gomis dans la partie précédente. La possibilité de construire son propre cursus à travers différents lieux, rencontres et expériences. Nous retrouvons tout l'intérêt, les richesses et les difficultés, bref toutes les interrogations que posent la reconnaissance et l'accompagnement d'un travail issu d'une forme populaire.

Comment envisager une *carrière* qui ne se résume ni à un parcours professionnel, ni à une vision stratégique ou utilitariste (carriérisme) mais qui 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.

La dimension économique et professionnelle dans l'accompagnement des émergences est rarement abordée dès le début. Cela éviterait bien des désillusions de part et d'autre. En général, cette question est abordée sur le tas et le tard.

Ceci explique que la plupart des artistes en voie de professionnalisation possèdent un statut qui correspond rarement à leur activité principale sinon essentielle (voir plus loin *Statut de la production*). Ils sont animateurs de quartier, techniciens municipaux, font des travaux intérimaires ou intermittents. Ce que nous interrogeons, c'est moins la précarité ou l'incertitude dans une démarche qui inclut cette prise de risque, que l'absence ou l'impossibilité de poser une cohérence dans la mise en place d'un projet professionnel.

Cela se vérifie ensuite et l'entre-deux dans lequel a été reconnue l'émergence reste toujours un entre-deux professionnel.

« Je suis de la commune de Floirac et mon parcours commence en 89/90 parmi les plus vieux qui tournaient un peu autour. Je découvre un peu le rap français, le rap français sans passer dans un premier temps par le rap américain. Ça a été l'époque *Lionel D*, *NTM*, *IAM*, un peu plus tard *Assassins*. Moi c'est le côté fédérateur, le côté message, le côté unité, espoir aussi que génère le rap français qui m'a beaucoup intéressé avant que ce soit une vague musicale. C'était plutôt le mec qui est en face de moi, ce que je pouvais ressentir à ce qu'il disait. De là, comme beaucoup je commence à entrer dans le rap par le biais de petits groupes grâce au centre social du Haut Floirac. De suite les animateurs ont été réceptifs à ce que l'on voulait, ils nous ont permis de faire de petites répétitions, des petites choses comme ça, très vite vu le lien avec *Musiques de nuit* et les centres sociaux le relais s'est vite fait. On a pu rencontrer Patrick Duval et faire les premières parties donc ça commençait un peu à se solidifier, on a fait quelques premières parties.

Il y a eu le rebaby boum du break à Bordeaux. J'ai pas mal traîné avec des gens qui étaient dans le break qui commençaient à avoir une vision autre du hip-hop, pas de consommateur mais d'acteur. Ça m'a donné envie d'organiser des soirées pour que les gens soient les acteurs et que le rap ne se traduise pas en France par être fan d'IAM, fan d'NTM ou casseur de voitures. C'est surtout sur l'ambiance qu'on a réussi à créer cette ambiance de convivialité.

De là on avait un petit groupe qui à l'époque s'appelait « Occidental verdict », ça parle un peu tout seul j'avais 13/14 ans à l'époque, c'était la moyenne d'âge du groupe. On commence à parcourir un peu toutes les scènes ; on était les novices, les plus jeunes de la scène bordelaise. On était plus dans le rap que dans le hip-hop. Déjà pour commencer, on était vraiment des petits rappers. C'était cette période où c'était dur d'être rappeur dans une cité malgré que tout le monde nous soutenait lors des concerts. Donc déjà quelques frictions du fait qu'on n'était pas très mûr à l'époque et du fait qu'on fasse beaucoup de scènes les mecs plus vieux ils avaient déjà 17/18 ans ne comprenaient pas. » (*Philippe Gomis*)

Tous événements et situations représentent autant de repères, c'est-à-dire des marques permettant une mise ou remise en place exacte ou un signe indiquant une position dans un espace. Cela permet de se diriger, évaluer une distance, situer un événement dans le temps, donner une information quant au lieu ou encore reconnaître l'ordre dans lequel on doit assembler des éléments séparés qui prennent alors formes et sens.

Le lieu événementiel de la création artistique nous emmène sur un territoire inconnu échappant ou résistant à cette assignation. Il propose un décadage, liberté nécessaire à l'œuvre de création. Ce décadage dans le temps et l'espace, dans les pratiques et les représentations, déstabilise le cheminement d'une expérience. La stabilité d'une telle expérience « n'est pas seulement inaccessible, elle est indésirable, car l'art réclame d'être stimulé par des tensions, des explosions nouvelles »⁵⁸. Mais paradoxalement, tout en bouleversant les repères (valeurs, codes culturels), s'accomplit grâce à la formation d'un espace, un travail d'initiation et d'apprentissage permettant d'accéder à un certain équilibre dans le cheminement (individuation, socialisation).

Nous pouvons ainsi évaluer la distance parcourue et restant à parcourir, et par conséquent la notion de durée. Nous retrouvons les outils de la connaissance qui conçoit la vie comme un volume à plusieurs dimensions. Cela ne nous dit pas ce qu'est un « bon » ou un « mauvais » parcours mais cela autorise de dresser des lignes de perspective, peut-être le projet d'une mise en œuvre.

« De là je fais un peu mon chemin tout seul. À la Maison des jeunes naturellement toujours et je m'occupe des plus jeunes. On a déjà enregistré des petites choses chacun répète et tous les vendredis c'était free style. Ils venaient tous de là, ça a créé vraiment quelque chose d'intéressant en termes de relationnel. Là je crée le *Square*, pour moi ça me faisait penser à un square, ils arrivent à faire des scènes très solides et même le groupe a été perçu comme le groupe de Bordeaux à une

⁵⁸ SHUSTERMAN R., op. cit. p.57

époque, avec des choses qui naissaient, des DJ. J'organisais la venue de la *Funk family* cette fois-ci à Barbey. On a fait la première partie, les membres du groupe, c'était leur première scène. J'ai mis les choses en place de manière à ce qu'ils préparent une scène et qu'ils préparent un show et c'est vrai que ça été un show de qualité ce jour là. Puis ça été une pléiade de managers qui proposaient aux petits d'être leur manager, le truc classique à l'américaine.

Je continue un peu à organiser des concerts j'avais créé une autre association avec quelques proches j'organise des soirées à Barbey où le concept c'est : 30 frs pour les mecs, 20 frs pour les filles avec une consommation offerte, un fanzine. Je fais partie de la rédaction du fanzine. C'est un peu mon initiative d'organiser ces soirées pour essayer de ressouder un peu le Mouvement à Bordeaux. Avec une association de Lormont, il y a pas mal de DJ, des gens qui ont vraiment été à l'extérieur de toutes ces histoires, qui n'ont pas connu le Bordeaux de cette époque là, qui n'étaient pas forcément dans le rap à l'époque des gens totalement neutres dans le Mouvement.

Actuellement, je m'occupe d'un groupe de plus jeunes. Ils vont pour la plupart au lycée, ils sont de la nouvelle génération. Il y a un réel potentiel mais moi je préfère me lancer doucement. Puis on est à Bordeaux, on n'est pas à Paris et là actuellement je suis connecté avec des mecs qui distribuent des mix-tap sur Paris. » (*Philippe Gomis*)

Quelles articulations entre ce parcours autodidacte et les ateliers-résidences ? Ils peuvent montrer vite des limites lorsqu'ils ne s'insèrent pas dans la cohérence d'un projet global d'accompagnement.

« Le côté atelier résidence, heureusement qu'il y a au moins ça déjà, mais un moment tu ne peux pas dire je vais faire que ça, ou que tu le fasses dans un autre créneau. Moi je crois aux choses quand il y a du suivi derrière, quand il y a de la continuité, quand tu donnes aux gens la possibilité d'aller plus loin. Si tu donnes vraiment la possibilité, c'est bien. Ou alors, tu vas donner aux dix quartiers de Bordeaux un atelier résidence, est ce qu'il ne valait pas mieux que tu donnes à trois quartiers de Bordeaux qui permettent un peu que les gens des autres quartiers se rencontrent, et que tu fasses quelque chose, un pôle réellement de création et quelque chose de continu.

Par exemple à Ambarès, ils ont fait des stages là-bas, ils ont fait une représentation là-bas, les jeunes sont fous de break-dance, se sont des jeunes que j'accueille dans des soirées, ils sont fous, mais il n'y a rien derrière, c'est fini. Ils ont eu leur petit stage et puis ça va être plus facile pour un mec dans une cité, aimer le break et être deux, ils vont vite pouvoir être dix dans une cité mais quand tu habites Ambarès tu veux faire quoi, vous êtes deux, vous allez être les deux clochards. Ils vont vivre ce que l'on a vécu il y a dix ans et tu prends sur toi à chaque fois, tu fais naître l'animosité, la frustration. » (*Philippe Gomis*)

TRAVAIL AUTOUR D'UN GROUPE ISSU DES ATELIERS-RÉSIDENCES

Comment accompagner les groupes qui émergent comme *Del Boucan* à Floirac, comme les *Winners* à Bassens, qui, dans leur mode de fonctionnement, dans leur

culture, dans leur rapport aux instruments ne sont pas amenés à fréquenter un conservatoire, aussi parce que ce type de structure n'est pas toujours adapté pour recevoir ces pratiques musicales. Dans ce cas, quel aspect peut prendre un accompagnement de groupes issus d'une dynamique autour des ateliers-résidences ?

Ci-après, quelques points de vue :

« A Floirac, autour de la percu avec le groupe *Del Boucan*, il a fallu vraiment discuter, payer un intervenant percu pour travailler avec ces huit jeunes. Pour le centre social un intervenant percu ce n'était pas à eux de le payer. Alors on a trouvé un système de copartenariat financier avec eux pour que ça puisse se faire. Sinon les jeunes de *Del Boucan* vont arrêter, c'est évident. Il ne faut pas que ça s'arrête, parce que maintenant c'est lancé, il y a une dynamique, une partie des jeunes a suivi un workshop, c'est important. Floirac, de temps en temps prend des intervenants percu par exemple mais c'est sur des périodes ponctuelles, un mois, deux mois. Là, *Del Boucan*, c'est un long projet, on s'engage sur plusieurs mois et au bout de six mois on fait le bilan avec l'intervenant, les jeunes, le centre social, etc. pour voir si tout le monde a joué le jeu. Parce qu'il y a des règles aussi, on paye un intervenant il faut que les jeunes soient là, il ne faut pas que l'intervenant vienne pour rien, il y a l'engagement de tout le monde, après on voit si tout se passe bien. Après il y a aussi le problème de transport, moi je me rappelle pour le workshop de Lormont, les *Del Boucan* devaient venir par leurs propres moyens, le centre social refusait de mettre un minibus à leur disposition. Ils prenaient le bus à Floirac pour venir à Lormont, tu mets du temps, ils l'ont fait. Ils étaient là tous les jours. Je pense pour eux, d'être venu au workshop ce n'était pas évident, pourtant ils ont joué le jeu alors qu'ils ont peut être plus envie de travailler avec les copains et les copines. On ne peut donc pas laisser tomber parce que c'est quand même intéressant, rien que la démarche, ces jeunes qui s'investissent. » (*Patrick Duval*).

« Il y a un travail en amont qui amène cette ouverture et ce travail se fait dans le temps, ce n'est pas de l'exceptionnel, ce n'est pas du ponctuel. Si on prend l'exemple de *Del Boucan*, ils travaillent tout de même autour de la musique depuis 3 ans, il y a quand même un travail dans le temps qui n'est pas négligeable, qui amène l'ouverture. » (*Elisabeth Guzène*)

« Depuis le passage de *Voukoum*, ils ont monté leur groupe. Là je les ai pris en mains depuis deux ans, ils ont de l'instrumentation maintenant. J'aimerais bien travailler comme *Doudou*, c'est-à-dire au rythme chant tradition mais plus contemporain, ajouter des choses, faire des sections de percussions à côté. Quand ils bossent bien, ça va vite, ils font des trucs magiques, comme là je leur dis toi tu fais ça, toi tu fais ça, ça tourne, ils tiennent le rythme et ça casse la route, mais après c'est une question de discipline. Par exemple ils ont travaillé en studio, en deux jours ils ont fait juste un morceau et celui du studio râlait par rapport à un blocage. Parfois, il faut vraiment leur mettre la pression. Encore à Floirac ils sont assez stables, ce qui a fait que je continue avec eux, au-delà des problèmes, à force de les reprendre, ils ont compris, ça marche de mieux en mieux, ils commencent à grandir dans leur tête. Mais le problème c'est que ce n'est pas bien

structuré derrière. Ils ne sont pas en association, ils dépendent du centre social. Il y a une convention qui a été signée entre *Musiques de Nuit* et le centre social mais après les gens se déchargent, je ne vois plus les gens du centre social. Je suis obligé d'appeler des musiciens de mon groupe pour renforcer. » (Jean-Marie Laquitaine)⁵⁹

Comment concevoir une validation des acquis à travers cette expérience ? « La validation comme reconnaissance et attribution de valeurs, s'inscrit nécessairement dans le fonctionnement même de l'évaluation... [Or], il n'y a pas de cadre prédéfini pour analyser et évaluer l'expérience. ⁶⁰»

Nous parlons de reconnaissance des acquis lorsque nous voulons mettre en valeur un ensemble d'expériences de la vie d'un individu non validé par le système d'examen traditionnel (capacité à mener un projet personnel en dehors des cadres institutionnels, des expériences militantes ou syndicales, artistiques, littéraires, etc.). « Les acquis dans cette optique, peuvent recouvrir des savoirs et savoir-faire cognitifs, techniques et comportementaux maîtrisés par l'individu résultant des expériences personnelles, sociales ou professionnelles ainsi que des formations initiales et continues. La problématique de reconnaissance et de validation des acquis renvoie alors à une lecture autre des expériences formelles et informelles des individus qui se retrouveront dans une situation où ils reconnaissent leurs propres compétences à partir des enjeux actuels de la société »⁶¹.

Deuxième exemple d'un travail autour d'un groupe issu des ateliers-résidences : le style band des *Winners* :

« Le style band est né de cette rencontre avec les Brésiliens. Les opérations *Quartiers Musiques*, festival des *Hauts de Garonne*, ont créé une dynamique de quartier et c'est vrai qu'après pour les autres groupes qui passent derrière c'est plus difficile. Avant qu'ils deviennent « *Winners* », ils ont participé avec *Doudou N'Diaye Rose* aux ateliers de percu, après avec *Moleque* et c'est de là qu'est partie l'idée. C'était des jeunes qui fréquentaient la structure par le biais d'accompagnement scolaire et des loisirs et ensuite qui ont participé au festival des *Hauts de Garonne*. Ce ne sont plus les mêmes personnes parce qu'il y a des personnes qui ont trouvé du travail, qui sont devenus étudiants, donc qui ont lâché le groupe, mais il y a toujours le même noyau dur dans le style band. » (Nassima Chaouchi)

« On leur a dit, vous avez vu eux quand les intervenants viennent, ils viennent avec du matériel, ils viennent nous montrer comment on fait des percus, il faudrait peut être que vous pensiez vous ce que vous pouvez apporter et c'est parti là-dessus. Après eux ça leur manquait et donc on a mis en place le projet de *Winners* style band avec la mairie. Ça n'a pas été relayé de suite, ça été un partenariat, avec un très fort travail du centre, financier, pédagogique, éducatif, un suivi. Le service culturel a pu monter des dossiers auprès de la DRAC, par le biais de la

⁵⁹ Intervenant responsable du groupe de percussion *Del Boucan*, entretien 1999.

⁶⁰ AUBRET J., *Reconnaissance et validation des acquis : sens et procédures.*, in PEPS, PEPS No 54-55, 1997, p.30.

⁶¹ BERGER G., FARZAD M., *La reconnaissance et la validation des acquis : approche historique*, in PEPS, op. cit., p.9.

bibliothèque, par le biais du contrat de ville aussi. Nous on a toujours tablé sur la valorisation des jeunes venant du quartier, même si ça devait être ouvert sur toute la commune. Le but ça devait être ouvert sur toute la commune et après qu'ils deviennent aussi autonomes et qu'ils forment une association. On ne peut pas le faire tout le temps. Le projet *Winners* style band a été un sacré investissement sur tous les plans, financier, humain. C'est vrai que nous à un moment donné, on s'est dit on ne peut pas les lâcher comme ça, mais *Musiques de Nuit* n'était plus là, parce que c'est vrai que nous, on est encore là. » (*Éliane Zaka*)

ENTRE ACADÉMISME ET CONFORMISME

Dans quelle cohérence doit s'inscrire un travail d'accompagnement qui ne se résume pas simplement à une question de moyens et de techniques. Les exemples développés plus haut nous renvoient à des interrogations sur la spécificité d'un accompagnement d'émergences issues des formes populaires.

« On tombe dans l'inconvénient des apprentissages un peu rapides, c'est-à-dire qu'on arrive très vite à des limites et un mimétisme beaucoup plus grand. C'est ce qui est un peu désolant dans les groupes de rap. Les premiers concerts qui ont eu lieu à Lormont c'était justement des groupes de rap et de raï. On a tenu à sortir de ça, on avait des clones et ce n'est pas d'un grand intérêt et à la limite. Ce qui est bien c'est que les jeunes en sortent et ne vont pas s'enfermer là-dedans. L'apprentissage initial est relativement aisé, la découverte d'un moyen d'expression à portée de main ou de voix, c'est bien aussi d'aller au-delà. Se sont des formes qui se sont un peu essoufflées. Mais pour les gens qui découvrent comme ça tout d'un coup leur propre capacité à l'expression, il y a peut être inconsciemment cette protection vite qui s'installe, on va trouver une structure, un cadre, on le polit un petit peu. » (*Serge Korjanewski*)

Si nous mettons par exemple en parallèle l'évolution du jazz et du rap qui ont en commun une même origine, chacun de ces mouvements peut générer dans son développement son propre conformisme ou académisme.

Une forme, quelle qu'elle soit, conduit naturellement à un enfermement des pratiques s'il n'existe pas de lieux pour l'interroger.

« Le problème c'est que bien souvent les gens qui se lancent dans le hip-hop se sont des musiciens classiques, dits classiques, ils manquent un peu d'ouverture. Le jazz, plein d'autres choses, la percussion, c'est international, on ne peut pas vraiment s'enfermer dans un style. Tout de suite j'ai ouvert les yeux, mais ils ne sont pas tous comme ça. » (*Pascale Matinez*⁶²)

Cela dépend également de la manière dont est mis en valeur et en visibilité un travail sur les formes populaires. S'il est renvoyé systématiquement à un caractère instrumental, nous aboutissons à une folklorisation. C'est le risque qu'encourt le rap alors qu'il n'y a pas de raison d'imaginer, son histoire le prouve, l'existence

⁶² Pascale Matinez, professeur en école de musique

d'une dimension créative et une capacité de la forme à se renouveler (principe d'émergence).

« Ca passe aussi par une lente transformation des gens en place dans les structures. Pour avoir eu la responsabilité de l'école de musique pendant dix ans, moi qui ne venais pas d'un parcours académique, j'ai beaucoup souffert de voir que les gens en place, –même si petit à petit je faisais entrer des gens d'un autre vécu–, étaient un peu sur des rails. Ils arrivaient à 30, 40, 50 ans à donner des cours ici, plus par nécessité que par vocation. Ils ne faisaient pas au départ de la musique pour enseigner dans une école de musique, ils en faisaient pour jouer dans des orchestres. Ces gens sont très fermés de par leur histoire et petit à petit à travers une personne qui est peut être plus ouverte qu'une autre, en pouvant intégrer des gens qui avaient un parcours différent, ça bouge un petit peu comme ça. Pendant longtemps il y a eu une dichotomie. Petit à petit notamment à cause du travail de *Musiques de Nuit*, grâce aux ouvertures, certains profs, ont été amenés à une autre lecture musicale en prémices à un concert, au lieu de donner votre cours on vous propose d'y venir, on a dû faire un peu de forcing, certains sont venus à reculons, d'autres ont trouvé que c'était intéressant, et c'est tout ce travail de fourmis qui débute depuis un an. » (*Serge Korjanewski*)

Les responsabilités sont donc partagées. D'un côté il appartient aux acteurs de ces mouvements issus des formes populaires de s'interroger sur la manière de rompre avec un cycle conformiste ou avec la manière instrumentale sous laquelle ils sont récupérés. De même, face au repli des académismes, il appartient aux professionnels des lieux culturels de s'interroger sur le renouvellement des pratiques nécessaires dans l'accueil de ces mouvements.

« C'est déjà trop cloisonné à l'intérieur de l'école à travers les différentes disciplines instrumentales. Il y a déjà des clans en plus qu'une école aille vers l'autre, ce n'est pas toujours imaginable, moi j'essaie de le faire. J'ai le projet et je l'ai déjà fait de réunir une classe avec une autre, deux trois jours ensemble et de les inviter sous forme de petits concerts. Tous les élèves se connaissent dans les stages déjà, c'est fondamental, la musique c'est un moyen d'expression, si chacun reste dans son coin... Le problème de la musique classique c'est que c'est un concours sans fin. Là je suis membre des écoles municipales, on nous demande de devenir territoriaux. C'est repasser des concours, les gens s'enferment là-dedans et ne voient plus ce qui est autour. Moi j'ai un diplôme d'état et je dois repasser presque un, tout ça pour avoir un échelon en plus pour de meilleures conditions. Les mairies vont être obligées d'embaucher avec ça, en 2001 tout ce qui n'est pas associatif. Quelle perspective on a, notamment les gens qui n'ont pas forcément ce diplôme là qui ont vingt ans de métier derrière et qui vont se trouver confrontés à ça, la musique c'est vraiment ça, c'est devenu fonctionnaire. » (*Pascale Matinez*)

Les workshops se placent à l'intersection entre la souplesse des ateliers-résidences en quartiers populaires et la plus ou moins grande rigidité structurelle des conservatoires ou écoles de musique. Ils peuvent représenter un moment de rupture,

du moins d'interrogation. Il n'existe cependant pas de recette miracle mais plutôt une interrogation à portée collective

« L'école de musique c'est très rigide, aussi bien sur les conditions professionnelles d'accompagnement des groupes. ça restera toujours très cadré alors que des ateliers comme ça, c'est plus convivial, c'est plus sympathique, il y a plus d'échanges. Quand il y a des ateliers comme ça, les enfants aussi créent des choses, ce n'est pas simplement les intervenants, c'est un échange aussi. Dans tous les ateliers il est nécessaire qu'il y ait de la discipline, il faut le chef, celui qui dirige mais il faut qu'il y ait un échange, ça ne reste pas le professeur. » (*Brigitte Elkam*)

« j'ai plein de copains qui sont dans les conservatoires qui ont les mêmes diplômes que moi, ils ont un peu plus de chance de trouver des places mais ils n'ont pas forcément les master class de cette qualité. Ils n'ont pas la même chance de rencontrer tous ces gens là. De plus en plus dans les conservatoires, on a vu Bernard Lubat qui commence à faire des master class un peu partout, notamment dans les lycées classiques. Les gens sont conscients que se sont des gens qui apportent quelque chose, je pense qu'il y a quand même un retour à cette musique improvisée. Je ne crois pas que les gens vont rester enfermés, il faut être le plus polyvalent possible, il faut des gens derrière qui s'occupent de tout ça, qui organisent, c'est du travail. Parce que les gens qui sont dans les écoles ont déjà plein de boulot et ne sont pas forcément hyper motivés par ce projet là. Des scènes, il y en a, mais il faut trouver des gens motivés pour faire. C'est l'effort de contacter tous les élèves, moi ça ne me coûte pas parce que c'est passionnant mais il y a plein de profs dans la région à qui j'en parle, ils ne viennent même pas, alors en plus appeler les élèves ! J'ai un copain qui est sur Rouen et qui prenait des cours à Paris, il est venu exprès, il est descendu à Cenon pour suivre le stage. Lui c'est déjà quelqu'un qui est musicien, qui est dans le réseau, lui il était conscient de la richesse. » (*Pascale Matinez*)

Dans tous les cas, il est important que les interrogations portées par les différents acteurs en présence puissent se confronter dans un même espace. Cela pourrait être l'objet de la constitution d'un pôle culturel de rencontre (Voir troisième chapitre).

CULTURE DE L'ÉCRITURE OU DE L'ORALITÉ, APPROCHE INDIVIDUELLE OU COLLECTIVE ?

Il est souvent mis en opposition lorsqu'il s'agit d'aborder les formes populaires une culture de l'écriture ou de l'oralité. En fait la différence ne se situe pas principalement sur ce plan.

Débarrassons-nous aussi de l'a priori qui sous-tendrait que les jeunes s'inscrivent essentiellement dans une culture orale et audiovisuelle, se sont d'ailleurs les mêmes préjugés qui prévalent pour les milieux populaires.

« Pour les Cubains (*Fanfare de Santiago de Cuba*) c'est une culture orale mais pour L'ethnique Héritage Ensemble (jazz new-yorkais) je ne suis pas d'accord. Ils

composent, ils connaissent super bien l'harmonie. Ils savent transmettre oralement mais musicalement se sont des bêtes aussi, ils savent faire une synthèse des deux. Il ne faut pas se borner à dire il y a une musique orale, il y a une musique écrite. Il ne faut pas s'enfermer dans la musique écrite, c'est le gros problème actuel des conservatoires. D'ailleurs maintenant dans les hauts niveaux, dans les conservatoires supérieurs, ces gens là ont des master class avec des jazzmen qui vont leur faire des cours de musique orale parce qu'ils ne savent pas chanter des notes, enchaîner un blues, il y a des carences dans la musique classique, c'est évident. » (*Pascale Matinez*)

Il y a cette expérience avec la *Fanfare de Santiago de Cuba* qui est intervenue dans les écoles de musique pendant le dernier carnaval. A la répétition générale au théâtre Barbey, tous les jeunes se sont retrouvés jouer dans un orchestre avec les musiciens cubains. Ils étaient complètement fondus dans le groupe. Il y a des manières différentes d'appréhender la musique, les Cubains avec des vieux instruments et les élèves, sans habitude de travailler en groupe et d'être dans ce mouvement là, où l'on apprend à s'écouter, où l'on est dans le mouvement de la musique. Pour eux c'était une expérience qui sortait du caractère formel de l'apprentissage.

« Les musiciens de la *Fanfare de Cuba* avaient des partitions écrites, il y avait un support qui était le même, un langage qui était le même au départ, après une façon de s'en servir qui était différente. C'est ça que j'ai trouvé très touchant, c'est ce contact, on l'a eu aussi au niveau des saxophones. Les élèves qu'on a envoyés font un quatuor de saxophone, qui ont un bon niveau quand même déjà, les flûtistes c'était pareil. Les Cubains étaient admiratifs de la qualité du son des saxophonistes, des flûtistes, alors qu'eux avaient du mal, il faut dire avec des instruments pourris, des flûtes qui tenaient avec des élastiques, mais aussi dans leur formation ils n'ont pas de technique du son au départ, on joue comme on le sent, on joue la musique mais on ne travaille pas la technique de l'instrument en premier. On a presque regretté que ça ne dure pas plus longtemps pour qu'il y ait un échange plus profond à ce niveau là, peut-être les faire progresser eux sur la technique du son et nous nous faire progresser sur l'improvisation, sur l'invention, se lâcher comme on dit. » (*Dominique Boudot*)

La prise en compte des cursus de formation ne dépend pas des différences habituellement affichées entre culture populaire et culture savante, culture orale ou écrite. S'il ne s'agit pas simplement d'une question de culture ni même de discipline ou de technique nous revenons à l'idée que la prise en compte des émergences se situe avant tout dans la manière dont nous abordons les processus dans une globalité.

Ce que nous savons, c'est que nous ne sommes pas dans le cas de figure d'une transmission de connaissance entre celui qui sait et celui qui ne sait pas, ni dans la comparaison de parcours individuels.

Si nous ne sommes pas non plus dans la situation d'un acte de loisir mais dans un rapport au travail, l'expérience acquise dans cette situation doit pouvoir faire un moment l'objet d'une validation.

Il y a sûrement une inscription des parcours artistiques dans ce qui serait plus généralement un parcours de vie ; le fait qu'ils puissent lier la capacité d'être dans un courant esthétique et synthétiser une sorte de philosophie de vie, poser un cadre général à chaque présence dans chaque situation loin d'une simple transmission technique. Peut-on parler d'enseignement, oui il y a aussi un enseignement, une transmission, mais il y a plusieurs espaces qui traversent tout cela.

Évaluer des compétences rencontre ses limites. Sortir de cette obsession de la mesure c'est comprendre des situations dans leur totalité à travers la mise en visibilité d'un cadre d'expérience. La validité du cadre est confirmée ou non par le fait qu'il permet de s'entendre sur un sens commun à la situation vécue basée sur un échange, une réciprocité qui serait de l'ordre du don.

« Tout un échange culturel, tout un mode de vie, c'est comme une sorte de formation en fait pour nous. C'est aussi valorisant pour les jeunes que pour nous, que pour les gens qu'ils rencontrent. À quelle dimension musicale ils vont accéder ? Ce n'est pas forcément des choses qu'on peut leur montrer parce qu'on a pas la même culture, on a pas joué sur les mêmes scènes que ces gens là. Tout l'échange culturel qu'il y a derrière du fait que ce soit des étrangers. » (*Pascale Matinez*)

Il y a une propension pour la forme académique d'isoler les individus dans un parcours et pour la forme populaire de susciter l'adhésion et la cohésion d'un groupe comme une matrice de notre rapport au monde en général.

« Ce qui se passe dans les écoles de musique, il y a avant tout le courant individuel, après il y a les orchestres et en général les profs d'instruments essaient quand même de créer une dynamique d'ensemble et souder la classe. Sinon ils viennent chacun prendre leur cours et ils ne se voient pas beaucoup et la musique ce n'est pas ça. Ils ont bien conscience de ça, c'est jouer ensemble. C'est plutôt à nous à créer l'unité. C'est sûr c'est un système un peu clos parce que l'école de musique, ils n'ont pas tous le même âge, ça va de six à vingt, vingt cinq ans, il y a peu d'adultes, alors que là on rencontre des gens des centres sociaux, des adultes qui font de la percus pendant leur temps libre et il y a tout ce mélange. Et au fil des master class ils se retrouvent, ils demandent des nouvelles, et ils sont heureux de les retrouver et de faire de la musique avec eux. De savoir que tout le monde n'a pas le même accès à la musique mais eux ont une pratique plus régulière ça va de la leçon traditionnelle et après de la musique d'ensemble, et au niveau du centre social c'est un peu plus centré quand il y a des stages en fait parce que je ne crois pas qu'ils aient développé l'atelier percus à part dans les style band. Mais les centres sociaux ont pas mal de talent aussi. C'est vraiment intéressant ce mélange là. Ils viennent vraiment pour jouer, ils ont ce plaisir de jouer, je crois qu'ils le font passer. » (*Pascale Matinez*)

Production

Souvent présenté comme rapport à l'économie ou à la marchandise, la production décrit avant tout un rapport au travail.

Cela permet de placer l'humain au centre du processus de production, il n'est pas décentré comme simple élément d'une structure objective de production. A côté de la rationalité que nous impose les choix de la vie, le rapport au travail propose une autre cohérence, il donne cette liberté d'ouvrir d'autres fenêtres... En cela la notion de création est englobée dans celle de production.

Autrement dit, ce n'est pas aliénant, c'est un travail qui libère. Cela reste un travail avec ses contraintes puisque l'on se heurte à une matière qui résiste. Mais dans cette contrainte s'instaure une liberté qui rend possible un rapport égalitaire. D'autant plus pour des personnes particulièrement en difficulté, ce moment de rencontre et cette ouverture d'espace représentent un repère temporel et spatial.

« Le rôle de l'art c'est de nous permettre d'accéder à la complexité et l'épaisseur du monde en étant déchargé du souci de productivité. C'est à dire d'échapper à l'absurdité réductrice selon laquelle le travail n'aurait pas de sens en dehors du coût de son temps et du prix de son produit. »⁶³.

EXIGENCE D'UN RAPPORT AU TRAVAIL

En fait, il s'agit de créer les espaces d'une rencontre possible autour d'une matière commune et un travail commun sur cette matière, porté par un même niveau d'exigence artistique et sociale. Si nous nous plaçons au creux des situations en termes de rapport au travail, il n'y a pas de différence de qualité, seul le référentiel change.

En cela, l'atelier est moins un lieu de libre expression qu'un lieu de conquête d'une liberté par un certain type de rapport au travail. Il n'est pas conçu comme une animation de quartier, une méthode d'épanouissement où l'on fait quelque chose « d'artistique » mais un travail à part entière relevant d'un haut niveau d'exigence. C'est à la fois une extrême liberté pour tout et partout mais aussi une exigence qui est renvoyée. Ce n'est pas une activité donnée dans un but donné, c'est un processus existentiel qu'aucun bien matériel ne peut assouvir ou assécher, c'est trouver un sens dans un accomplissement et un dépassement.

L'idée de travail sur la matière renvoie à celle de consistance et de résistance. L'atelier est un lieu privilégié d'une rencontre ouverte. Mais paradoxalement cette liberté extrême où l'on se permet de prendre tous les risques s'exerce à travers une activité qui se définit par une contrainte. Le travail, c'est-à-dire cette confrontation avec la matière qui oppose une résistance. La matière résiste au travail sans quoi il

⁶³ Document Boutique d'Écriture de Montpellier, 1996

n'y aurait pas de véritable travail. C'est une relation dynamique, un jeu nécessaire entre forces contradictoires.

Il n'y a pas de discipline « facile ». Quels que soient les outils, les matières, les techniques, cela reste toujours un travail.

« Le problème avec tous ces jeunes là c'est qu'ils tombent sous le coup de la facilité, c'est facile dans le rap. Ça va être plus dur de se pencher sur un texte concret et plus dur de pouvoir exprimer quelque chose de positif devant des gens que quelque chose de négatif. Quand tu veux revendiquer quelque chose, le jeune il va te l'écrire en quatorze secondes. Il va te dire j'ai des problèmes avec la justice, c'est ça le problème, il s'assoit dans des fauteuils où tu es à l'aise avec beaucoup de monde avec toi. Ce qui faut casser, c'est ce côté moule. Après, dans toutes les générations, il y a eu le moule du groupe. Je vois des jeunes qui s'approchent d'un certain âge et qui s'enterrent encore dedans et ça, ça me fait peur, parce que moi j'ai pu voir beaucoup de gens même qui étaient très extrémistes dans les textes, arriver un moment où la cassure s'est faite d'elle-même sans qu'il y ait quelqu'un à gauche ou à droite, tout simplement quand le mec il prend conscience.

Les structures qui accueillent des jeunes aujourd'hui, le fiasco vient de là parce que la plupart des jeunes qui se produisent généralement, ils n'ont pas le matos dans leur chambre et généralement ils passent par des structures. Un moment il y a une carence, quand un animateur est surpris autant que le public de voir les propos que va tenir le groupe dont il s'occupe, parce que le hip-hop c'est encore vécu comme le mouvement des cités, si ç'avait été la peinture en tant que telle, pas le graff, mais la peinture, les mecs auraient réfléchi avant de mettre un pinceau.

Les mecs doivent se mettre en tête qu'ils ne seront pas tous DJ international. Les gens du hip-hop en ce moment veulent tous devenir des artistes, des managers ou des business men alors que la finalité n'est pas là. Dans toutes les écoles de musique de toutes les communes, il y a des choses intéressantes qui se passent, tout le monde nourrit l'espoir comme quand tu joues au foot même si le sport ce n'est pas le même truc. C'est sur l'échange que tu te fabriques et que petit à petit tu peux prendre d'autres voies et que tu peux échanger vraiment. Alors que dans le hip-hop les mecs ils ont tous un but, tout le monde court vers le même jambon.

Surtout dans le rap, ils veulent tous devenir des NTM. On voit pas mal de gens à Paris, des structures qui se montent des gens qui commencent à essayer d'en vivre. Vu d'ici, j'ai toujours l'impression que les gens en vivent et quand je vais sur Paris, c'est l'hécatombe à chaque fois, je me dis ce n'est pas possible. J'avais l'impression que ce mec là était solide, c'est la façade mais on trompe beaucoup les jeunes avec ça.

Je crois qu'il faut que les gens aient l'habitude de se voir, se connaissent, que les jeunes fassent partie du paysage, qu'on commence à voir que les jeunes commencent à avoir la mentalité qui change un peu, qui tourne, s'intéresser plus aux fondements, aux valeurs. Là, à mon avis on aura fait un gros travail. Moi ce

qui m'intéresse avec les gens avec qui je bosse actuellement, c'est vraiment faire ce travail là. » (*Philippe Gomis*)

Il n'y a pas obligatoirement une opposition entre l'exigence individuelle d'une rigueur au travail et le développement d'une dynamique collective.

« *Doudou* était hyper rigide dans les ateliers, après les ateliers il allait voir les jeunes et il leur disait c'est bien tu as fait des progrès, il les poussait. *Parada* c'était, tout ce que vous faites c'est génial, il avait un contact comme ça et ça s'est passé comme ça dans les ateliers. *Parada* à partir du moment où tu faisais le clown, c'était excellent. Je crois que la particularité de *Doudou* c'était ça, c'est qu'après les ateliers il allait quand même voir les jeunes même s'ils s'étaient plantés en leur disant c'est bien, il les motivait. » (*Murielle Guionie*)

« C'était le joyeux bordel, avec *Voukoum*, il y avait une phase construction, une phase percu ; il y a eu un après midi où l'on a cloué des peaux de chèvre sur des planches pour les faire sécher au soleil, ça puait la chèvre, c'était dégueulasse, mais on était des travailleurs. Il y avait un échange aussi, chacun se mouille et chacun est impliqué dans le truc, il y avait un autre processus qui était mis en place que de la simple consommation. » (*Stéphane Perrain*)

Même s'il n'est pas dans l'objectif des ateliers-résidences de produire des artistes, il n'y a pas de différence entre exigence artistique et exigence sociale, il s'agit du même rapport au travail et donc du même niveau d'exigence.

« Si les intervenants ne sont pas de qualité et s'il n'y a pas parallèlement un travail de proximité au niveau d'une structure sociale, culturelle ou autre qui connaît les jeunes, qui a deviné quelque part des compétences ou des savoir-faire, s'il n'y a pas la jonction entre les deux par la qualité d'un côté et cette notion de proximité, il n'y a pas une étincelle. » (*Maryse Cantin*)

« Parce qu'on n'a pas une demande d'exigence, on ne veut pas que les gamins créent leur groupe obligatoirement. S'il y a ça nous on peut rebondir, ça peut être une base pour faire autre chose, pour continuer ou faire un travail avec *Musiques de Nuit* ou un accueil. Mais nous on a pas vraiment de demande par rapport à ça, on a plutôt une demande d'échange, après sur n'importe quel acte, c'est à nous de faire notre travail, de ramener des gamins par rapport à ça, mais il faut un minimum de temps pour construire des choses. Je crois qu'on ne se donne plus ce temps là. » (*Stéphane Perrain*)

LES CONDITIONS PROFESSIONNELLES D'UN ACCOMPAGNEMENT

Nous pourrions parler de conditions professionnelles d'accompagnement d'un cheminement individuel ou collectif sans que nous confondions cela avec une professionnalisation à un métier.

« La création d'autre chose qui continue bien après le départ de *Doudou*, c'est le fait qu'on ait un groupe de cinq à six jeunes du Maghreb, et Turcs, qui ont participé à ce groupe de percussion d'Afrique noire. Eux avaient des prédispositions quelque part, des choses qu'ils avaient entendues tout petit autour

de tout ce qui était percussion du Maghreb. Ce groupe là continue, c'est vraiment un projet de percus qui leur tient à cœur, avec tout ce que ça suppose au niveau de l'adolescence avec des hauts et des bas. Cette année tous les samedis matin ils sont là de 9h à 13h pour travailler la percussion et faire un groupe pour pouvoir se présenter quelque part, dans tous les cas un besoin de valoriser leur savoir-faire. Cette notion de suivi, après qu'en advient-il de tout ça, c'est le sens sur lequel on n'a pas réfléchi, tant nous sûrement acteurs locaux, qu'eux en tant qu'opérateur. C'est le lien un peu qu'on met autour de tous ces groupes qui manque. Ce groupe de percussionniste a été à Artigues au workshop c'est ce groupe là, maintenant ils ont 16/17 ans, qui ont connu la venue de *Moleque de Rua*, qui ont vu *Doudou* aussi, qui ont vu le groupe de Johannesburg, et le groupe de Guadeloupe *Voukoum*. Ca a eu une influence après sur leur volonté de dire nous aussi on sait faire mais pas en nous refermant sur nous-mêmes. Et là se sont les animateurs qui ont eu un rôle important, en leur disant, il y a un groupe qui vient d'Afrique du sud, ... ils ont accepté aussi l'idée d'ouverture, ce n'est pas rien. Ca implique des dynamiques, ça implique des évolutions au niveau des jeunes, qu'après il faut qu'on puisse maîtriser, accompagner, faire évoluer et là on est quelque part limité, pas seulement en tant que structure culturelle, on a cet aspect social. Au niveau de familles économiquement défavorisées, au niveau culturel elles n'ont pas la même approche culturelle que leurs enfants, il y a un travail énorme à faire au niveau du rapprochement de l'évolution culturelle tant des parents que des enfants.»
(*Maryse Cantin*)

La question n'est pas de savoir si c'est de l'art ou du social mais de construire les outils susceptibles d'éclairer les processus à la fois sociaux et artistiques, les différents plans où se développe une relation esthétique. En fait, il nous faudrait nous débarrasser de cette manière de poser les choses pour nous intéresser à la question des référentiels. Si l'espace peut être à la fois artistique et social, il ne se définit pas dans un rapport au champ social (travail social) ou champ culturel (institution artistique).

Ces démarches singulières traduisent une volonté commune de rompre le cloisonnement entre le champ du travail social et le champ de la création artistique en se démarquant paradoxalement de la forme convenue de l'un et de l'autre, entre un conformisme du « haut » qui se prévaut de l'« excellence artistique » et un conformisme du « bas » qui adopte le discours de l'insertion, de l'intégration selon une vision dualiste de la société (inclusion / exclusion). Cet entre-deux demande d'autres critères pour juger ce qui se passe et les dynamiques qui s'enclenchent.

La question n'est donc pas de savoir au départ si nous sommes dans une dimension artistique ou sociale mais s'il y a une exigence et une cohérence portées d'une part sur l'espace de rencontre et d'autre part sur le travail sur une matière commune

« Ca tient plus à la relation qu'on arrive à établir et moi je pense que ça tient toujours à des personnalités, à des charismes. Ce qu'ils font au moment de la relation, ça se repaire assez vite, on voit bien qu'il y a des ateliers d'art plastique qui tiennent à certaines personnes, en théâtre c'est pareil. » (*Serge Korjanewski*)

Tout dépend également de ce qui est demandé à l'artiste et de ce que lui, peut donner. A priori il ne devrait pas y avoir de coupure culturelle entre médiation de forme et médiation de l'œuvre. Après que cela devienne artistique dans le sens où il y ait des groupes qui émergent c'est une autre question.

« Au workshop d'Artirgues là je crois qu'il y a aussi la force de l'intervenant qui a su mener ça, je pense qu'il apportait une telle énergie que les gens le suivaient. C'est un peu le chef d'orchestre, les gens le suivent. Il arrivait à dégager de chaque individu des choses formidables. Il y a qu'aux master class où ça se passe vraiment comme ça. Même si les autres sont toutes aussi intéressantes, il n'y avait pas ce rendu là à la fin. Au niveau du contact, il est aussi à l'aise avec un gamin de la rue qu'avec d'autres gens. Ils allaient leur parler au repas, ils étaient tout le temps à des tables différentes alors que souvent quand il y a l'échange du repas, les musiciens sont à part et les stagiaires dans un autre coin, il n'y a pas trop de mélange. Alors que lui il a cherché de suite le contact et je crois qu'ils ont été sensibles à ça et après ils donnent beaucoup plus. » (*Pascale Matinez*)

« Ce qui permettrait aussi que des participants aux ateliers ou aux stages se trouvent dans des conditions plus professionnelles. C'est bien que ça se passe dans un centre social parce que c'est très vivant, ça bouge beaucoup mais en même temps il n'y a pas les conditions. Donc c'est l'occasion pour des gens d'être dans les meilleures conditions possibles, d'être sur une scène, éventuellement après s'il y a un concert qui suit, d'être dans des conditions tout à fait normales. » (*Serge Korjanewski*)

STATUT DE LA PRODUCTION ET STATUT DES INTERVENANTS ARTISTIQUES

L'atelier n'a pas pour but de former des artistes et d'établir une production artistique et pourtant un véritable rapport à la matière artistique s'y développe. Quel est alors le statut de cette production et des personnes qui la pratiquent ?

Que devient la production le travail terminé ? Que faire de ce fond de matériaux ? Quelle est la diffusion de cette production ? Comment la restituer ? Y a-t-il une place pour cette production en dehors des réseaux classiques de diffusion et de distribution ? Ceux qui produisent en atelier sont-ils auteurs, coauteurs, pratiquants ? Ces questions nous renvoient à la visibilité des processus en jeu.

La production doit-elle se déterminer selon des critères esthétiques, des enjeux locaux stratégiques ? La question est moins l'exigence d'une production que de la manière dont est insérée cette production dans un ensemble, son rapport à un événement ou une manifestation.

« Les villes se saisissent différemment du projet, il n'y a pas d'unité parce que c'est tellement galvaudé maintenant, il n'y a pas d'unité sur la production. Il ne faut pas se leurrer non plus, les gamins ils viennent sur un atelier perçu mais à la fin du stage ils ne vont pas être percussionnistes dans un groupe. Il faut que ce soit un petit support de fonctionnement mais c'est tout et qu'après ils puissent se

représenter à un concert final et que ça ne pose pas de problème. » (*Stéphane Perrain*)

Si le travail sur la matière comme dans tous ateliers, conduit à une production, c'est l'ensemble de la situation créée par ce rapport au travail qu'il s'agit de prendre en compte.

« Habituellement à la fin du festival des *Hauts de Garonne* tous les jeunes étaient réunis sur la même production alors que maintenant c'est chaque groupe qui fait sa production. Il n'y a pas à la fin une unité de tout ce qu'ils avaient pu préparer sur chaque lieu. » (*Murielle Guionie*)

Il n'y a pas obligatoirement une utilité affichée pour l'atelier, les personnes y allant ne se donnent pas une raison particulière. Pourtant ce travail est aussi un outil. Nous pourrions dire pour tout artiste, s'il développe un travail artistique, c'est que cela lui est utile. Dans ce cas la distinction entre l'art pour l'art et l'art utilitaire reste avant tout de l'ordre d'un débat idéologique. Ce qui gêne peut-être le plus, c'est de ne pas pouvoir catégoriser sa production dans un champ précis, en termes de conséquences culturelles ou sociales. Il n'en demeure pas moins que l'aspect utilitaire existe.

« La je crois qu'il y a deux démarches différentes : une démarche induite par tous ces groupes qui sont venus qui n'était pas une démarche sélective, une démarche de production immédiate. Il y avait une production au bout puisqu'il fallait montrer ce que l'on avait fait, mais la démarche est de s'adresser à un large public qui sait ou qui ne sait pas. Dans tous les cas les intervenants de ces divers groupes se sont situés comme pouvant apprendre mais aussi apprendre eux-mêmes, c'est-à-dire ça s'inscrit dans un cadre d'échange de compétences différentes, de savoir-faire, de savoir tout court. Là les jeunes l'ont bien vécu parce que ce n'était pas dans une démarche sélective des meilleurs et le public qu'on le veuille ou non, étant une structure de proximité, le public auquel on a à faire, est un public confronté aussi à diverses situations d'exclusion, soit par le biais de la scolarité, soit par le biais de l'emploi, soit par le biais de l'économique, du financier, etc. » (*Maryse Cantin*)

La question du statut de la production s'est particulièrement posée pour le travail de la C^{ie} *Révolution* lors du carnaval 1999. Le travail préparatoire en atelier a fait l'objet ensuite d'une sélection d'une centaine de danseuses et danseurs hip-hop pour préparer la chorégraphie déambulatoire du défilé.

Il y avait une exigence de production dans des délais relativement courts afin de présenter un objet esthétiquement recevable dans une manifestation publique en centre ville. C'est d'ailleurs une des différences entre le carnaval et le festival des *Hauts de Garonne*.

« Il faut faire la vraie différence entre les deux manifestations parce qu'elles ne s'inscrivent pas dans le même contexte, elles n'ont pas les mêmes finalités et encore moins les mêmes exigences, qu'elles soient politiques, artistiques ou financières. Il y a une obligation de résultats sur le carnaval. Autant on peut accepter un moment de participer au carnaval de Bordeaux, enfin accepter à

condition qu'on ait le choix je ne sais pas si on l'a vraiment, j'avoue que se sont des enjeux qui me dépassent aussi. Entrer dans ce système : mobilisation, action, résultat. Le festival des *Hauts de Garonne*, ça génère tellement plus de possibilités de continuer. » (*Elisabeth Guzene*)

Dans l'exemple qui nous préoccupe, l'intervention de la C^{ie} *Révolution*, nous ne sommes donc pas dans le cadre d'un atelier-résidence chorégraphique sur une longue période où une décantation s'opère naturellement et les participants les moins motivés décrochent. Nous ne sommes pas non plus dans le cadre d'un atelier de sensibilisation, où il peut y avoir la même exigence de travail au service de la situation qu'elle crée et une histoire de rencontre sans que cela aboutisse à un produit fini. Nous ne sommes pas non plus dans un atelier de perfectionnement ou une master class intervenant dans un cursus de formation.

C'est ici que réside peut-être l'ambiguïté, dans le statut hybride de la production. Car en soi, le principe de sélection n'est pas choquant dans le cadre par exemple d'une production professionnelle. C'est le cas d'une comédie musicale en train de se monter autour de danseurs hip-hop où le réalisateur et le directeur technique organisent des casting dans les différentes régions françaises en s'appuyant sur les réseaux des groupes danseurs et des compagnies. Il y a des critères techniques, ceux liés au projet de la comédie musicale qui déterminent des choix indépendants de la qualité intrinsèque de tels ou tels danseurs.

« Nous on en est conscient, mais par rapport à des adolescents, qui ont entre 13 et 18 ans, qui sont entrain de construire leur physique, qui sont entrain de construire leur personnalité, c'est une reconnaissance par rapport à ça, c'est difficile pour eux. Je ne dis pas du tout qu'il ne faut pas qu'il y ait de critères de sélection, par rapport à des types particuliers d'animation et d'action, forcément quand on veut s'intégrer dans une comédie musicale ou quand on veut faire de la figuration dans un film, on doit passer par certains critères, il y a cette notion de sélection. Mais pour nous il a fallu parallèlement assurer un travail de suivi, de relais pour justement expliquer à ces personnes que suivant les actions et les projets il y a quelquefois des critères de sélection, comment s'y préparer, que tout ne se gagne pas comme ça. Il a fallu assurer un travail de suivi et remonter le moral et de refaire émerger les compétences, c'est un peu lourd... » (*Maryse Cantin*)

D'un côté, il s'agit de poser le relais par rapport à ceux qui sont dans une dynamique artistique de travail sur les formes. Mais il ne s'agit pas d'oublier d'un autre côté, ceux qui n'ont pas le désir ou la possibilité de continuer dans cette direction. Comment tirer vers le haut un ensemble sans provoquer un « écrémage ». Comment présenter cela aux jeunes qui n'ont pas été pris pour qu'ils ne le vivent pas comme un échec ou une exclusion ?

« Le carnaval de Bordeaux il y a des enjeux, des choses qui nous échappent complètement. C'est vrai que le carnaval de Bordeaux a pris aussi différentes tournures. Il y a le carnaval du samedi pour les centres sociaux ou les structures d'animation et le dimanche « le » carnaval de Bordeaux. On est là dans deux vitesses bien différentes, deux intentions bien différentes de montrer différentes

classes sociales moi j'ai envie de dire, ça se voit bien sur le carnaval de Bordeaux. » (*Elisabeth Guzene*)

« Le carnaval, j'ai trouvé ça beaucoup moins cool, beaucoup trop pro. Je pense qu'il ne faut pas qu'on en demande trop, il ne faut pas qu'on voit trop gros au niveau artistique. Je crois qu'en plus cette année il y a eu des enjeux politiques encore plus importants que les autres années. On l'a bien ressenti aux réunions d'information à la mairie de Bordeaux, il y avait une sacrée pression sur tout le monde. Et c'est important que ça existe en même temps, parce qu'en fait c'est pour montrer aux Bordelais qu'il y a des gens en banlieue, ce qui n'est pas évident. Mais autant sur le carnaval de Bordeaux il y a cette obligation de résultat, autant sur le festival des Hauts de Garonne il n'y a pas la même exigence. Dans la mesure où le festival des Hauts de Garonne se passe sur deux semaines, il y a quand même à la condition préalable de savoir quel type d'intervenant va être présent. Et puis surtout la culture, nous ça peut nous permettre en amont d'aborder, de sensibiliser, et puis de travailler un peu sur l'origine des personnes qui vont venir, comment on peut les accueillir. » (*Hélène Signat*)

Il y a toujours deux dimensions qui sont posées : le travail d'exigence avec un résultat, quelque chose de visible correspondant aux créneaux esthétiques en cours, et ce qui est de l'ordre de l'échange qui s'inscrit plus dans la durée et qui n'est pas obligatoirement visible. Sommes-nous dans une opposition ou une complémentarité ? Une dimension peut aider l'autre si nous nous plaçons dans une même conception du rapport au travail bien que le résultat puisse être différent. Dans le contexte du carnaval, celui d'un défilé, il y a une esthétique de la mise en scène et une obligation de résultat. Mais tout atelier possède une exigence de production où est tout aussi important la présentation du travail. La question en fait est de savoir si les processus engagés s'arrêtent à la mise en visibilité qui se confond alors avec la finalité ou si la finalité est dans la poursuite sous d'autres formes de l'expérience engagée.

« Bien sûr qu'il faut qu'il y ait un résultat mais après il faut vraiment avoir conscience qu'on s'adresse à des pré adolescents et à des adolescents, se ne sont pas des pros. Il y a le système de sélection qui vient de plus en plus souvent sur divers ateliers on a vu ça. Ça a commencé par le carnaval de Bordeaux, où il y a eu des ateliers tous les week-end et tous les mercredis pendant un mois. Ça c'était un petit groupe et tout d'un coup après il y a eu les répétitions au gymnase Lescure avec tout le monde et là il a fallu une sélection. Pendant un mois il se passait des choses, il y a eu des trucs, il y a eu des filles qui n'étaient pas douées mais qui vraiment ont bossé et il y a eu une sélection et ces gens là ils n'ont pas été forcément pris et le problème c'est que se sont des adolescents et des adolescentes et je pense que les intervenants artistiques ne pouvaient pas gérer ça. » (*Hélène Signat*)

« Ca nous a posé des problèmes à nous parce qu'il y en a quelques-uns qui se sont trouvés sur le carreau. Nous on en a une qui n'avait pas été choisie et qui a quand même été voir les répétitions et qui finalement s'y est retrouvée, a fait le défilé. » (*Éliane Zaka*)

« Quand un moment donné il y a eu cette compétition avec le groupe *Révolution* danse pour une sélection, nous derrière il a fallu expliquer et ça été assez mal vécu. Et là par rapport à cette production immédiate, il y avait des critères de sélection physique, pour nous c'était anti-pédagogique par rapport à l'action que nous avons faite entre temps. Sur le physique, sur la taille, sur la motivation. Alors une fille qui savait danser, qui était un peu forte avec qui nous on avait eu un travail parallèle mais avant, un travail sur son physique, sur sa façon de s'habiller, sur le fait qu'elle accepte son corps tel qu'il est, qu'elle vienne participer à des ateliers de danse ici, dans un milieu un peu protégé, etc. qui a eu le courage d'être confrontée à cette notion de sélection mais qui est refusée. C'est la vérité en tant que telle mais qui lui est renvoyée en plein milieu de la figure et qui l'a fait régresser quelque part parce qu'elle n'a plus voulu participer au cours de danse ici où elle se sentait bien, et quelques problèmes par rapport à son aspect physique. Alors c'est nous qui récupérons ces situations après. Nous on a une gamine elle n'a pas été prise là-dessus et c'est celle d'ailleurs qui s'est accrochée parce que physiquement elle n'était pas très grande, il y avait le côté esthétique du défilé, il fallait la même taille. » (*Maryse Cantin*)

Dans quelle cohérence est faite cette sélection et dans le cas carnaval quel est le sens général de cet événement ? Peut-être que les choses n'étaient pas suffisamment précisées. En particulier comment conjuguer sous une même finalité des intérêts divergents ; ceux de la commande politico-institutionnelle par rapport à ce genre de manifestation en termes de résultat ; ceux de la compagnie qui occupe une place spécifique dans la région en termes de reconnaissance ; et ceux propres à la mise en place d'ateliers-résidences impliquant l'opérateur, les structures de proximité et la population en termes de développement social et culturel ?

« La Cie *Révolution* de danse est un groupe de Bordeaux, un groupe de jeunes issus de différents quartiers, de différentes cités. Il y a la notion de hip-hop donc ils doivent doublement ou triplement montrer leur capacité pour arriver à dire, on est comme les autres jeunes mais nous on peut arriver. Ils ont bataillé pas mal pour monter l'association déjà, de deux pour avoir la possibilité de monter les spectacles sans lieu de répétition ni rien, parallèlement à ça il y avait leur désir d'arriver à quelque chose, et en même temps il fallait penser au quotidien comme nos jeunes, manger, s'habiller, vivre quoi et tous les efforts un moment donné pour pouvoir partir à Nice, pouvoir partir à New York. Ils se retrouvent dans la même situation que les jeunes que l'on a actuellement, comment arriver à se sortir de la mouise dans laquelle on est tout en faisant quelque chose qu'on aime et qui ne va pas arriver comme ça. » (*Maryse Cantin*)

Comment développer un accompagnement respectant le développement d'une forme populaire en termes de formation, production et réception ?

« Le travail qu'il y a eu de continuité, ce n'était pas avec les intervenants de *Révolution*, c'était entre les filles du groupe de danseuses. C'est la première fois que je voyais un groupe motivé comme ça, elles ont été vraiment moralement déçues. Ce n'est pas *Révolution*, se sont des intervenants artistiques, moi j'en ai parlé avec un qui était intervenant sur Floirac. Au tout début je lui parlais de tout

ce qu'il pouvait provoquer lui chez des adolescentes qu'il fallait faire super attention, de la susceptibilité des adolescents, du travail après qu'il fallait faire et puis c'est normal ce n'était pas son boulot, peut être qu'il n'était pas préparé à ça, il en avait conscience. Ils avaient une pression incroyable ces gens là. Il y a eu des conséquences sur le festival *Hauts de Garonne* et sur le final en termes de participation. » (*Hélène Signat*)

Une pression énorme semble effectivement s'être exercée sur les acteurs de ce projet. Outre la spécificité du cadre événementiel et de la question autour de son sens, il y a aussi celle des intervenants artistiques et de leur statut. La C^{ie} *Révolution*, comme beaucoup d'autres, se retrouve dans un espace intermédiaire.

« Il y a le sentiment, non pas d'aigrissement, ça touche plus les artistes eux-mêmes, qui font que certains pour survivre sont obligés de passer par là alors qu'on ne demande pas ce travail là à d'autres, donc à terme ça va enfermer toute une catégorie d'artistes à vivre en faisant ce travail là sans pouvoir bénéficier de meilleures conditions pour l'aura, alors que d'autres vont tourner dans de gros circuits. D'un côté il y a une question de monopolisation de gens à qui on ne demandera pas de faire ce travail là et avec des moyens conséquents en plus. D'un autre côté une situation plus ou moins facile, plus ou moins aidée, c'est encore créer des choses à plusieurs vitesses. C'est aussi intéressant de voir des gens qui au départ l'on pris un peu par nécessité, pour survivre et se prennent au jeu et découvrent simplement la vie, faire autre chose que leur parcours un peu fermé, un peu étroit. » (*Serge Korjanewski*)

« Ils vivent grâce à l'aide de ceux qui leur ont permis d'exister et ils restent bien dans le champ de la prévention et de la médiation sociale mais ils ne sont pas dans le champ de l'artiste pur. » (*Bernard Rivailé*)

Il demeure toujours une ambiguïté. La compagnie *Révolution* possède à la fois un statut et une stature professionnels sans bénéficier des moyens pour développer sereinement un travail professionnel, en particulier de création. Par exemple elle ne possède pas à ce jour de lieu pour répéter et travailler. D'un côté elle est programmée dans des festivals, de l'autre elle doit toujours prouver sa capacité à développer des choses.

Sans doute son investissement dans le carnaval fait partie de ces choses sans que nous puissions lui reprocher. Comme on ne peut pas reprocher à des danseurs issus des mêmes quartiers populaires de vouloir développer un parcours artistique sans être renvoyés systématiquement à une appartenance sociale ou territoriale.

Derrière ce que l'on peut demander à des artistes se pose une nouvelle fois la question de la cohérence d'un projet et de la globalité dans laquelle elle s'insère. Cette controverse autour du travail de cette compagnie pour le carnaval est en cela intéressante par le fait même qu'elle se situe exactement à l'articulation d'une médiation de la forme et une médiation de l'œuvre.

Nous avons ici un exemple que l'une ne peut être pensée sans l'autre quand il s'agit de prendre en compte les émergences populaires. Ou plutôt que les émergences

nous renvoient à l'obligation de penser l'une et l'autre dans une cohérence. S'agit-il de produire une ½ journée de défilé à l'occasion d'un carnaval ou d'insérer la production dans le cadre d'une réflexion générale ?

« Cela doit se prévoir d'une année sur l'autre, dire, qu'est ce qu'on va faire l'année prochaine, à ce moment là les gens vont s'investir mais ce n'est pas au dernier moment où tout le monde a d'autres choses à faire ou a prévu autre chose. Tout se mûrit, tout doit prendre du temps, quand on a fini une chose, on doit en commencer une autre, déjà penser à autre chose, c'est ce que l'on ne fait pas ici c'est pour ça qu'il n'y a pas plus de gens et plus de dynamisme. » (*Brigitte Elkam*)

La diffusion n'est pas une affaire de technique mais de projet qui doit prendre en compte un ensemble de situations qui ne s'arrêtent pas une fois que la forme apparaît et est reconnue en tant que telle. La diffusion est l'un des processus qui, au même titre que le travail de sensibilisation, transmission, création, ne peut être pris et compris séparément.

« Il y a quelques années on a soutenu des jeunes, « la section 310 » je crois et d'autres de Bacalan qui ont monté la compagnie *Révolution*. Il y en a un des deux qui a marché plus vite que l'autre, cette année nous avons payé la compagnie *Révolution* pour faire la première partie de notre programme. C'était leur reconnaissance, ils avaient un contrat avec la ville, nous les avons payés pour venir sur scène. Alors la section 310 était toujours en scène ouverte avant la première partie du début. Ils avaient changé de statut, *Révolution*, maintenant ça y est, on les voit un peu dans un tas d'endroits. » (*Bernard Rivailé*)

Chaque projet ne peut être que singulier si l'on comprend que chaque production correspond à un mode particulier de mise en relation entre ces processus.

Offrir à une compagnie la possibilité de développer un parcours professionnel en lui permettant en particulier d'accéder à un lieu culturel, c'est aussi repenser le lieu culturel comme mise en visibilité d'un travail sur les formes populaires. Et inversement ouvrir des espaces de travail dans les quartiers comme les ateliers-résidences, c'est réfléchir aux conditions plus générales d'un rapport au travail dont la professionnalisation d'une compagnie comme *Révolution* peut-être un repère.

Nous aurions pu tout aussi bien reprendre l'exemple des *Winners* (voir plus haut *Style Band*) ou d'autres groupes issus des ateliers-résidences qui sont en émergence.

« C'est vrai que les « style band » un moment donné, ils réfléchissaient sur ce qu'ils pouvaient apporter de plus au quartier. Ils sont entrain de réfléchir sur l'ouverture, ils ont déjà un autre local, ils sont sur les quais à Bassens ce n'est pas génial. Ils sont entrain de négocier pour avoir un autre local et ils parlent d'ouverture plus large au public, notamment aux plus jeunes du quartier. Je ne sais pas si ça va se faire mais en tout cas ils y réfléchissent. Mais c'est vrai que ça ne change pas fondamentalement le quartier, ça s'adresse de toute façon à quelques personnes. » (*Nassima Chaouchi*)

Réception

La réception fait figure de parent pauvre dans la compréhension des espaces ouverts par les processus d'émergence. Aussi bien on entend à peu près ce que veut dire formation et production, même si , comme nous l'avons vu, des ambiguïtés demeurent, aussi bien la réception est quasi inexistante dans la prise en compte des processus.

Elle nous paraît pourtant être au cœur d'un travail sur les formes populaires, à la fois au début et à la fin d'un cycle entre sensibilisation et diffusion, création et transmission.

Comme commencement, la forme déclare une relation esthétique (réception et jugement) et des processus de mise en sens, mise en lien, mise en forme, mise en scène. Ces processus d'émergence sont à l'origine d'un engagement qui contribue à un dépassement de la forme et par-là même son évolution et son adaptation au monde actuel, bref sa transformation.

Si l'émergence est la capacité d'une forme à se renouveler pour répondre aux questions posées par le monde contemporain, la réception est sûrement ce qui permet de favoriser ou au contraire de bloquer ce mouvement.

Nous avons vu, en abordant la sensibilisation, que ce processus posait un lien entre ce qu'est l'ordre de l'intelligible et du sensible. Pour participer à la création d'une situation ou accéder à une situation en train de se construire, bref se mettre en mouvement, il nous faut comprendre et sentir. Cette relation de l'intelligible au sensible est le propre de la relation esthétique.

Dans le domaine de la réception, nous parlons d'un lien entre signifiant et signifié, forme et sens. Si ce lien est reconnu nous pouvons percevoir des thèmes, des tonalités, des rythmes, des variations, bref la reconnaissance de styles raccordés à une intention.

On parlera par exemple dans le domaine musical d'une formation à l'écoute où chaque élément prend sens dans un espace sonore. Plus généralement, la relation esthétique à une forme permet d'aborder à travers des éléments le sentiment d'une totalité sans que ces éléments constituent en eux-mêmes cette totalité.

Tous ces éléments alimentent l'émotion dégagée dans la réception de la forme artistique. Se sont des "électrons immédiatement communicables représentant la rencontre plus ou moins spontanée de symbolisés en quête de symbolisation, lesquels ne peuvent réaliser cette synthèse que par l'adhésion affective et présente de tous les participants"⁶⁴. Ils contribuent au désir de tendre vers un accomplissement possible. Cette attente d'émotions nouvelles développe la vie psychique propre à la relation esthétique. Toute émotion est contagieuse, elle se communique, se répand, se diffuse et cet échange constitue le message de la forme.

⁶⁴ DUVIGNAUD J., *Sociologie de l'art*, PUF, 1967, Coll. Le sociologue, p.106.

Dans cette tension vers une correspondance se forge une activité critique, des valeurs, un imaginaire.

LA RÉCEPTION EST UNE ACTION

A la fois la réception est une action sur celui qui reçoit et son environnement. « Ce n'est pas le lecteur qui lit le livre mais le livre qui lit le lecteur » (Blanchot). C'est alors l'œuvre elle-même qui devient témoin et nous informe sur le monde.

« Quand même, ce qui a changé les choses, par rapport à *Quartiers Musiques* c'est le regard que pouvait porter les adultes sur ces jeunes parce que souvent les adultes ont un regard négatif sur ces jeunes : se sont des bons à rien, ils squattent. Pour le workshop où les jeunes de Bassens ont participé, ils avaient deux invitations, ils ont invité leur instituteur, leur éducateur. Ça a carrément modifié le regard que pouvaient avoir les adultes sur les jeunes, mais également le regard que pouvaient avoir les gens d'autres villes sur la Rive Droite. Ça a modifié complètement le regard même artistiquement parce que ce qu'ont fait les jeunes, c'est de qualité. Ça a modifié le regard que les jeunes pensent sur eux. Même avec les Africains du sud, un moment donné les jeunes de Bassens, c'est eux qui apprenaient des rythmes aux Africains, le regard qu'ils avaient sur eux-mêmes a changé, c'est quand même hyper valorisant de jouer devant des profs, des instits ou devant du monde c'est valorisant pour les jeunes. » (*Nassima Chaouchi*)

Les situations participent à la définition du référentiel esthétique permettant de qualifier les formes et les œuvres. Ainsi « un objet est une œuvre d'art que grâce à une interprétation qui le constitue en œuvre ⁶⁵ ».

Comment parler de diffusion si on ne comprend pas déjà les modes de réception ? Nous voyons que la diffusion ne peut aller sans cette approche de la réception qui renvoie également à un espace de sensibilisation. Ce n'est pas simplement un produit qui est diffusé ni une forme qui est reconnue mais c'est aussi favoriser la création d'espace de réception, de nouvelle situation agent de transformation de tout le circuit de diffusion. C'est un travail à la fois sur les personnes, les représentations, les structures, les systèmes, les moyens de production.

« Si tu manges bien trois fois par an, tu ne seras jamais un fin gastronome. C'est pareil pour les concerts, il y a un concert hip-hop tous les cent vingt ans. Il faut créer un site qui soit fédérateur à Bordeaux, qu'il puisse accueillir les gens, où il y aura de la vraie activité, où tu proposes des choses intéressantes, où tu as un encadrement concret, où tu as une certaine politique. Sans ça on y arrivera pas. Je vois mon petit frère qui aujourd'hui est baigné dans le rap et quand je parle avec lui, il a une vision d'un artiste, pas d'une personne qui lui parle. Cette partie là est beaucoup plus masquée, du fait qu'il faut vendre, que ça peut vendre. Ça peut faire vivre, on peut bien manger avec ça maintenant, les mecs se lâchent complètement, oublient toutes les valeurs qui ont fait le truc. » (*Philippe Gomis*)

⁶⁵ DANTO A., [1981], *La transfiguration du banal, Une philosophie de l'art*, Seuil

A l'instar de la formation et de la production, il est important de s'interroger à propos de la réception sur la spécificité de l'accompagnement des émergences issues des formes populaires.

« En ce qui concerne l'ensemble du travail de *Musiques de Nuit*, il y a le carnaval, il y a le festival, il y a aussi nous tout ce que l'on peut faire avec eux autour du bar à palabres, c'est-à-dire deux ou trois fois l'année dernière. Il y a eu des concerts organisés par *Musiques de Nuit* à la salle de spectacles de Floirac, juste avant le concert ou la veille, le groupe venait rencontrer des jeunes et la population. Et ils nous ont fait quand même un concert dans ce centre qui était magnifique. C'était un concert de musique arabo andalouse et c'était d'une beauté incroyable et les gens étaient là. Ça a aussi permis aux gens d'aller au concert le lendemain, parce que la salle là il y a beaucoup de gens de Floirac qui n'y vont pas, ils ne connaissent pas ou ça ne les intéresse pas. » (*Elisabeth Guzène*)

Tout dépend si la réception conduit ou non à une situation singulière. Autrement dit, la réception est aussi une création tout en s'inscrivant dans un continuum. C'est la situation de la réception qui crée du sens. Il n'existe donc pas de sens prédéterminé d'une œuvre ou d'une production en dehors d'une situation créée par une qualité de réception.

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

En cela l'émergence ne traduit pas simplement la réception d'une forme mais ce qui la met en mouvement. En d'autres termes, la réception n'est pas la description passive d'une forme, c'est l'espace d'une mise en mouvement collective. C'est un ensemble qui est pris en compte dans la réception d'une forme.

La question qu'on s'était posée un moment donné, c'est comment les parents perçoivent la participation de leur fille à un défilé au niveau de la Cie *Révolution* danse. Pour eux qu'est ce que ça représente. Pour la fille c'était un enjeu incroyable d'affirmation de sa personnalité, de contact avec d'autres, de rapport avec d'autres garçons, d'autres filles, ça avait tout un côté socialisant de sociabilité et de construction à travers les autres de sa propre personnalité, etc. (*Maryse Cantin*)

« On a toujours l'impression c'est que se sont deux mondes à part et ce qui me surprends toujours, si c'est sur le quartier on a les familles qui vont venir voir ce que font les jeunes. Moi ce qui me surprends c'est que ces jeunes vont défiler dans Bordeaux et très peu de parents vont les voir. Des jeunes vont faire le concert, moi j'ai amené le groupe de percus jouer à Lormont et il y avait des grandes sœurs qui sont venues les voir, mais pas de parents, peu de frères, c'est comme s'il y avait deux mondes à part. » (*Éliane Zaka*)

CADRE DE LA RÉCEPTION ET RÉFÉRENTIEL ESTHÉTIQUE

La relation entre travailleur, matière travaillée et réception du travail, élargit le champ des situations possibles d'une réception esthétique qui ne se réduit pas à la relation esthétique œuvre, artiste, public. Tout espace est a priori un espace de réception : l'atelier, l'arbre à palabres, le concert,... Cela permet de prendre en compte des processus de sensibilisation et de diffusion qui n'entrent pas dans le référentiel du monde de l'art et le contrôle culturel de l'espace esthétique.

Mais, en l'absence de point de repère, nous restons à une perception d'une forme dans son apparence sans que le travail qui a mené à sa formation soit compréhensible, ni l'espace qui contribue à sa représentation. Nous devenons alors simple consommateur d'un genre, d'une « tendance » préformatée comme sait si bien le proposer l'industrie culturelle.

« Il y a des mecs des cités qui viennent dans les concerts qui écoutent *sky rock*, qui n'aiment pas le rap. C'était des mecs qui n'avaient rien à voir avec le rap, pourtant tu vas les voir passer en voiture, ça va être le rap à fond, *sky rock* à fond. Ils ne comprennent même pas, ils ne savent pas qui chante. Ils ne savent rien de tous ça, que le hip-hop appartienne aux gens du hip-hop d'où qu'ils soient, qu'ils soient d'une cité ou d'ailleurs, c'est plutôt ce que nous on prône, plutôt que le côté rap et cité qui ne veut rien dire parce que les mecs après ils font énormément de mal au mouvement. » (*Philippe Gomis*)

En cela, les supports ne sont pas anodins. Ils ne sont pas simple médium pour une transmission de l'information, ils participent à la mise en situation où se jouent les processus de réception et se construit le référentiel de la relation esthétique.

« Le défilé du carnaval s'est terminé dans les hangars sur les quais par de la musique techno qui était prévue pour toute la soirée, mais avant la musique techno il y avait une prestation de la *Fanfare* cubaine. Ça, à mon avis ça été moins bien réussi parce qu'en ouverture de la *fanfare de Santiago de Cuba* il y a eu une musique de fond techno qui était tellement forte que les gens ne supportaient pas d'être dans le hangar. Il faisait très froid et il pleuvait à l'extérieur donc on ne pouvait pas non plus sortir, on a eu l'impression d'être un peu pris au piège. » (*Dominique Boudot*)

La musique commence quand on l'a fait ou quand on l'entend ? Plus généralement, si la réception d'une forme (production d'un atelier par exemple) déclenche une relation esthétique, cette esthétique est bien un espace crée autour de cette relation. Aucun cadre n'est préconçu, aucune prédétermination, seule réside une prédisposition à recevoir. Ce serait peut-être les conditions idéales d'une réception publique réussie.

« Le jazz au départ de son importation au contraire c'était une musique à danser, là il n'y a pas encore cette réalisation du concert. Il y a des gens qui tentent de revenir vers ça, justement Bernard Lubat, ça va dans le sens de ce travail là parce que lui-même je sais qu'il est en contact avec des conservatoires pour

l'improvisation et l'enseignement de la musique de danse populaire avec des gens comme ça on y vient peu à peu, il faut l'espérer. » (*Serge Korjanewski*)

Une réception peut s'effectuer de différentes manières suivant les conditions de réception, celui qui émet et celui qui reçoit, les intentions de l'un ou de l'autre, le canal et la matière de diffusion. Mais nous comprendrons que le domaine de la réception dépasse celui du simple schéma de communication émetteur-récepteur.

Entre la réception directe ou médiatisée, ce n'est pas simplement le support de diffusion qui change, c'est aussi la situation créée autour de la réception par conséquent le type de référentiel esthétique. Il y a par exemple des différences entre visibilité médiatique et visibilité de proximité. Il existe des cercles de visibilité dans le rapport à la distance qui peuvent correspondre à autant de référentiels esthétiques.

« 1- Il y a la première sphère, le quartier, ça se passe sur le quartier immédiat, on viendrait voir en passant, on ne viendrait pas voir exprès mais si on est interpellé par les travailleurs sociaux, par les animateurs, s'il y a eu une information avant, on va venir voir ce qui se passe au centre, la structure de proximité. 2- La deuxième sphère se passe sur la commune, pour nous ça nécessite un grand travail de sensibilisation si les enfants participent soit à l'animation, soit à la production, si les enfants sont visibles sur la commune. Nous il faut que parallèlement on facilite le transport, pas mal de choses pour les amener à voir. Si ça se passe en dehors de la commune, se sont des moments qui ne sont pas obligatoires dans la vie de l'enfant contrairement à la scolarité. 3- Le troisième cercle, c'est hors commune, là où il y a la production de leurs propres enfants, là il faut que nous on fasse tout un travail de sensibilisation en amont, mais très fort, titanesque, c'est problématique cette notion de mobilité culturelle. » (*Maryse Cantin*)

« Moi je voulais rencontrer tous les parents pour un jour les inviter à venir voir ce que les enfants ont appris. J'aimerais bien rencontrer les parents pour avoir un peu plus d'assise dans le boulot et c'est mieux pour eux aussi pour leur montrer qu'on s'intéresse à eux et pour leur montrer que les parents sont contents de venir voir ce que les enfants font. C'est important, mais tu n'arrives même pas à voir les parents. Il va y avoir la fête, ils jouent dans le quartier, ils sont tous là, tu ne vois jamais de parents. Alors tu donnes le papier pour qu'ils donnent aux parents pour les inviter à la fête du quartier. » (*Jean-Marie Laquitaine*).

Telle production d'atelier peut être « belle » et dégager un sens, des émotions et des relations dans un certain espace de réception (exemple de l'arbre à palabres), mais l'on peut estimer qu'il ne soit pas diffusable tel quel dans un autre cadre comme celui d'un concert. Cela n'enlève rien à la qualité, la force et le sens du travail produit.

Qu'il s'agisse de la construction d'une œuvre ou de sa réception, nous voyons donc que nous ne pouvons l'aborder autrement que dans le mouvement même qui la constitue, autre manière de participer à un référentiel esthétique différent.

« Un moment tu as besoin d'un minimum de culture. Si tu ne plonges pas dans les bases hip-hop ne serait ce que pour connaître qui c'est, quel a été son influence, quel rôle il a pu jouer un moment dans l'évolution. » (*Philippe Gomis*)

Nous savons que bien souvent un certain nombre d'a priori sociaux et culturels vont poser un référentiel préétabli. Par exemple une esthétique de la réception misérabiliste déterminée suivant la provenance de la production comme celle d'ateliers dans les quartiers populaires : « c'est bien qu'ils puissent ainsi s'exprimer, cela leur procure au moins une reconnaissance... »

« Je suis sûr on ferait un sondage sur la population française, ce serait atroce, on aurait l'impression de ne pas avoir avancé depuis 89. L'évolution elle est minime par rapport à l'image que les gens ont du hip-hop. Actuellement le combat c'est de faire comprendre aux jeunes qu'il y a rap et hip-hop déjà et que le rap fait partie du hip-hop mais que le hip-hop ce n'est pas la danse. Je demandais aux jeunes quelle était leur vision du hip-hop, ce que ça leur apportait, un petit paquet de questions. Et les jeunes c'était , le hip-hop c'est quoi ce mot, qu'est ce que ça vient faire, il y a une soirée hip-hop, il y a une soirée rap mais le sens premier n'existe pas. Ce qui m'a permis d'ouvrir les yeux un moment ça été le rap parce que j'ai écouté un moment ce qu'ils disaient. Ne pas le fermer aux autres classes sociales qui peuvent être plus aisées, le rap ça été mon cheval de bataille mais ça été aussi surtout pas le fermer aux cités parce que ça pourrait être la catastrophe Aujourd'hui la grosse question, est-ce qu'il faut fermer le hip-hop aux gens qui lui nuisent ou est ce qu'il faut avoir l'espoir que le hip-hop puisse changer ces gens là ? Ca devient difficile surtout que l'on voit trop d'extrêmes, les groupes sont déphasés. » (*Philippe Gomis*)

La modification du regard que chacun pose sur une expérience, une situation individuelle et collective permet d'en modifier les perspectives. La prise en compte d'événements dans la globalité d'une situation change profondément la manière de voir sa position dans le monde face à la manière dont l'environnement la voit. Bref, il permet de modifier le champ problématique d'une situation dont l'issue, la réalisation, l'action, la réalité pouvait au départ paraître comme aléatoire ou difficile.

Le principal changement opéré est que la situation n'est plus décrite comme un fait de causalité, la conséquence d'une appartenance sociale, territoriale ou culturelle. Il est devenu possible de se définir à partir d'une situation vécue de l'intérieur et non dans la manière dont d'autres la présente de l'extérieur.

La forme reçue ne constitue pas seulement l'apparaître des choses, elle témoigne de ce processus de création que nous avons tenté de mettre à jour : un travail premier sur la matière du monde, la modalisation de ce travail par la constitution de cadre d'activité, la constitution d'un univers ou d'un monde cohérent (idée d'atelier), le développement d'un espace social par l'instauration de pratiques sociales complètes (idée de résidence).

« Par rapport aux adolescents, ce qui les a énormément motivés c'est qu'à un moment l'intervenant était complètement dans leur mouvance, c'est-à-dire dans

leur aspiration du moment, le hip-hop, le rap. Ça correspondait réellement à leurs attentes et en tout cas à ce qui un moment les exalte. Il se trouve que ce soit avec *Moleque de Rua* ou les Sud-africains ou les Palestiniens, on est sur des relations un peu plus affectives où le centre d'intérêt c'est l'individu et ce ne va pas être ce qui exalte, ce n'est pas l'objet. C'est l'individu qui va être mis en avant et pour des adolescents, ce n'est pas évident, on est quand même à cet âge là dans des relations un peu éphémères, voir aléatoires qui vont être très fortes le temps d'un après-midi mais qui ne seront pas forcément reconduites les jours d'après.»
(*Hélène Signat*)

C'est tout cela qu'il est important de prendre en compte dans une réception. La réception de la forme représente alors une matrice de possibilités réalisées ou non, l'ordre symbolique d'une correspondance. Elle n'est pas dénuée de sens, elle est en attente d'un sens que lui procure le lien avec la texture sociale, c'est-à-dire la création d'une situation.

« Moi j'accepte plus facilement qu'on critique le rap depuis que je m'y sens bien qu'à une époque où c'était plus difficile parce que ça ne le faisait pas réellement. On était un petit groupe de cinquante au maximum mais ça ne voulait rien dire. Alors que maintenant j'ai des connexions un peu partout, je suis dans le hip-hop, je suis un acteur. » (*Philippe Gomis*)

PÔLE DE RESSOURCES

Les formes populaires correspondent à une certaine manière pour la vie d'exister. Elles se révèlent dans cette capacité à unir dans une totalité, dans un même mouvement, différents aspects de la vie et ainsi transcender les barrières habituelles posées entre art, culture et social.

Il appartiendrait à l'opérateur de proposer une méthode d'expérimentation (voir notre rapport n°2) afin de mettre en visibilité les processus (sensibilisation, transmission, création, diffusion) à travers différents outils comme les ateliers-résidences, les arbres à palabres, les workshops, les manifestations événementielles ...

Ce mode expérimental permet de concevoir un véritable travail de médiation et non d'instrumentalisation. Il appartiendrait aux groupes, aux associations, aux équipements de proximité et aux structures consacrées de le relayer.

Cette mise en visibilité et ce travail d'accompagnement ouvrent la possibilité de concevoir une articulation entre médiation de la forme et médiation de l'œuvre. Peuvent ainsi être posés des enjeux ou des objectifs en termes de formation, de production et de réception. Il appartiendrait alors aux politiques de proposer une traduction concernant l'intérêt public et d'interroger les institutions sur une répartition des compétences.

Du moins voilà ce que pourrait être un scénario idéal. Si tout le monde convient aisément de la nécessité de renouveler les regards et les pratiques pour une prise en compte des émergences, des contingences un peu plus prosaïques vont poser quelques écueils et chausse-trappes sur la route ainsi tracée.

A quoi peut servir dans ce cadre un pôle de ressources réunissant les différents acteurs de la scène locale ?

Lorsque nous parlons de « pôle de ressources », s'agit-il d'un observatoire tel que les affectionnent les institutions (observatoire des politiques culturelles, des banlieues, de l'immigration...). Si ce n'est qu'une manière autorisée de parler de la réalité, il n'y a aucun intérêt à créer un « observatoire des émergences » qui construirait un énoncé de plus, politiquement et correctement acceptable.

Il ne s'agit pas simplement d'établir un état des lieux, de recueillir et répertorier un certain nombre d'informations suivant une grille de lecture préconçue mais de mettre en réseau un ensemble de compétences. Cela veut dire qu'il est nécessaire d'établir un nouveau référentiel à partir d'un croisement des regards comme nous essayons de le faire avec ces différents rapports d'études (voir introduction générale). Ce référentiel est une mise en œuvre collective et ne peut partir d'un point de vue unique.

Problématisation des situations

Le pôle de ressources est un espace de travail à la fois d'action et de problématisation. Il faudrait en fait inverser les termes, commencer par la problématisation puis l'ouverture de situations pour que la proposition soit acceptable sur un plan méthodologique. Bien qu'il s'agisse ensuite d'un aller-retour continu entre ces deux positions.

C'est ici que réside l'originalité de la procédure : commencer par un ensemble de questions auxquelles la mise en place de l'action tente de répondre. La ressource dont nous parlons est celle d'un champ de partage de connaissances ouvert par cette expérimentation. C'est dire, et c'est sans doute fondamental, qu'il n'existe pas de savoir supérieur à la situation. Le savoir est une production en situation, c'est un agent de transformation nous engageant dans un rapport au travail susceptible de modifier nos pratiques respectives.

Aucune connaissance n'émerge d'elle-même, de même qu'aucune forme n'émerge s'il n'y a pas une main pour travailler la matière. C'est la production d'un travail. Sinon, nous tombons soit dans l'énoncé pour l'énoncé, soit dans un discours idéologique qui nous masque la réalité du monde.

« Et si des objectifs sont définis d'avance, ils sont clairs, ils sont appropriés, on est dans un partage d'objectifs. Les critères d'évaluation, on les déterminera dès le début avec toutes les étapes qui vont nous permettre à arriver à... Ca me fait penser à un travail qu'on a eu en équipe à un moment donné où l'on s'est rendu compte que l'on comptabilise que le temps de réalisation et que l'on ne comptabilise pas du tout le travail qui est fait en amont, le travail qui est fait en aval, on ne le comptabilise pas, on ne l'évalue pas. On ne sait plus quoi dire sur les effets directs, indirects, rétroactifs de ces actions sur le comportement, l'évolution des personnes, l'impact que l'on peut voir deux, trois ans après, etc. On met ça de côté, on en parle plus. » (*Éliane Zaka*)

Le pôle de ressources a alors pour fonction de problématiser ces situations afin que la connaissance produite soit partagée, en commençant par la population elle-même, et ne reste pas uniquement dans les mains des techniciens.

Ainsi lorsque nous proposons le cadre de « l'atelier-résidence » comme mode de description, nous ne prétendons pas restreindre l'ensemble des situations ouvertes par l'opérateur à cette unique référence. Que ce soient des ateliers, une pratique artistique, culturelle ou « simplement » de la discussion, des palabres, les dimensions que soulèvent ces outils, les processus qu'ils mettent en visibilité, peuvent contribuer non seulement à une compréhension de « ce qui se passe à l'intérieur » des situations ainsi posées mais également à une mise en lien avec ce qui se passe ailleurs.

RÉFÉRENTIEL ET NOTION D'ÉMERGENCE

Beaucoup d'ambiguïté réside dans cette notion d'émergence. Une confusion est faite entre les processus assistant l'édification d'une forme et la reconnaissance en tant que forme. Ainsi sera évoquée l'idée d'émergence lorsqu'il s'agit de reconnaissance, un mouvement stylistique suivant le référentiel du monde de l'art. Pour l'aspect social, la reconnaissance de la forme ne se conçoit qu'à travers un destin utilitaire... Mais dans les deux cas nous ne sommes déjà plus alors dans l'émergence.

Le rap par exemple est-il une expression sociale ou socio-politique (journaliste de la vie), une affirmation identitaire, un mode de reconnaissance, l'expression d'une appartenance (codification à l'adresse d'un public), une résistance culturelle entre bricolage créatif et syncrétisme tel que fut le jazz en opposition à un rapport de domination (parler « sale »), une forme artistique codifiée (déconstruction-reconstruction en boucle), etc. ?

« Le fait que le hip-hop soit une pratique culturelle et quand ce sera perçu en tant que tel je pense que le travail pourra commencer. Mais le problème, c'est pour les institutions, c'est de la prévention. C'est une aubaine parce que c'est le créneau. Autant *sky rock* passe l'album de *Stomy Bugsy* en ce moment par exemple, autant les centres sociaux leur tube à fond c'est groupe de rap ou groupe de hip-hop et percussions. » (*Philippe Gomis*)

En fait, entre l'assignation sociale de l'esthétique et l'assignation stylistique néolibérale de l'industrie culturelle, quel espace reste-t-il pour un accompagnement des émergences ?

« C'est vrai qu'au départ il y a eu tout ce qui est aussi ateliers hip-hop que *Musiques de Nuit* a montés dans les quartiers en direction des jeunes, mais pourquoi le hip-hop dans les quartiers ? Il ne faut pas se leurrer c'était aussi pour ne pas que les jeunes fassent des conneries, et c'est peut-être ça qui a engendré le *Quartiers Musiques*. Après c'est tout ce qui a été avec les OPE, maintenant les VVV, c'est peut-être pour ça aussi qu'on cible plus vers les jeunes. » (*Nassima Chaouchi*)

Il y a une manière instrumentale et de courte vue d'utiliser la forme populaire comme médiation. On pensera à l'idéologie des « grands frères », à la confusion entre rappers et leader de quartier, au soutien de groupes ou d'associations pour leur capacité supposée d'assurer la « paix dans les quartiers ».

« C'était fin 96, 97, en même temps je commence à intervenir à la maison municipale des jeunes parce que j'étais repéré aussi au niveau de la mairie pour être le jeune de l'association. La maison des jeunes se crée, on m'appelle, tu vas faire l'animateur. Je suis au lycée, mais sur tel ou tel créneau je voudrais bien moi. Je suis un peu télescopé, j'ai compris après que le directeur m'avait mis là parce que ça pouvait être bien pour lui d'avoir quelqu'un ici du quartier. Mais encore une fois je joue le contrepoids pour appliquer le règlement intérieur. Ça

devient hyper tendu quand je vois comment les choses se sont enchaînées je me dis qu'un moment, j'aurais dû peut être me dire : ça non. » (*Philippe Gomis*)

Le hip-hop a été presque systématiquement instrumentalisé, outil de la « médiation » sociale au point que les groupes hip-hop issus de ces quartiers viennent à rejeter toute affiliation à un caractère social, même au mot « social » et envisagent une rupture avec toute appartenance tout en colportant une mauvaise conscience que l'on se charge bien d'entretenir : « vous vous êtes intégrés, vous vous en êtes bien sortis, mais que faire pour ceux restés au bord de la route ? ».

« C'est pour ça qu'ils sont soutenus, les grands qui viennent de l'extérieur que l'on renvoie dans nos cités, mais ce n'est pas n'importe quels grands effectivement. Je n'ai pas vu l'orchestre symphonique de Paris venir jouer à Lormont. Le groupe palestinien était chez nous cet été, l'année d'avant c'était des Brésiliens, l'année d'avant c'était les favelas de *Moleque de Rua*, mais je dis ce n'est pas l'orchestre philharmonique de Vienne que l'on propose en résidence à Lormont. » (*Bernard Rivallé*)

Il serait facile d'opposer ici deux conceptions de l'art. D'un côté l'art pour l'art, de l'autre l'art utilitaire. D'un côté un principe de décalage et de rupture par rapport à la réalité quotidienne, de l'autre une fonction d'intégration directe dans la société ; d'un côté un art qui ne trouverait sa justification qu'en lui-même dans une apparente inutilité, de l'autre sa justification serait avant tout utilitaire dans un engagement social producteur de savoir et de compétence ; d'un côté serait privilégié le travail sur la matière, de l'autre le travail sur l'individu, d'un côté le principe d'errance fracturant les catégories identitaires, de l'autre un lieu confirmant ou construisant une identité pour une catégorie de la population en déshérence...

En fait, ce que l'on entend habituellement par « émergence » décrit moins des processus que ce que nous pouvons et voulons bien reconnaître des formes sociales et culturelles.

Décrire les processus, serait par exemple comprendre que tout art est social non parce qu'il cherche une conséquence sociale mais parce qu'il touche un travail commun sur la matière (*création* et *production*) qui nous éclaire de l'intérieur sur la réalité du monde (*sensibilisation*), un espace commun de *transmission* et de *réception* qui aiguise la capacité de juger une forme et de s'accomplir à travers elle (*diffusion* et *formation*).

Ce serait ainsi dégager l'idée que la médiation de la forme qui a pour objet le travail sur l'individu et la médiation de l'œuvre qui a pour objet le travail sur la matière non seulement sont indissociables (définition du caractère « populaire » d'une forme) mais que la compréhension de leur articulation appartient à l'espace du politique.

La problématisation des situations reviendrait à élaborer une série de questions autour de cette articulation. Une autre manière de dire que la médiation ne peut se concevoir sans l'expérimentation. Elle viendrait sinon occuper le vide laisser

vacant par le politique, ce qui est souvent le cas lorsque l'on parle de « médiation ». Nous sommes alors dans le remplissage, ce qui est une autre manière de nommer le vide. Les outils deviennent des fins en soi, des « activités » et les situations ouvertes ne peuvent être productrices de connaissance.

Nous pouvons très bien catégoriser l'espace ouvert par l'opérateur alternativement dans le champ social ou culturel et cela a une importance relative. Le travail de *Musiques de Nuit* ne correspond pas à ce schéma classique et permet ainsi d'interroger ce rapport de l'art au social ou du social à l'art. Car cette question revient inévitablement d'une manière récurrente dès qu'il s'agit de prendre en compte dans une démarche artistique, une dimension sociale et réciproquement. Cette question est présente dans la commande institutionnelle, les modalités de financement et d'évaluation. La répartition politique du champ des compétences permet difficilement de dépasser cette dichotomie.

RÉPARTITION POLITIQUE DU CHAMP DES COMPÉTENCES

Comment expliquer que le mot « social » soit traîné aux gémonies par les artistes issus des formes populaires ? Pourquoi opposer une haine si farouche pour un mot qui, après tout, est un élément fondamental du développement d'une forme populaire ?

Créer des espaces d'accompagnement des émergences, être dans le mouvement même qui les constitue, exigerait la sortie des cadres institués des milieux de la culture d'un côté, du champ social de l'autre.

Comment évaluer la répartition des investissements financiers et des modalités d'accompagnement d'opérations dont la catégorisation ne peut être préétablie suivant un champ social ou culturel ?

« La culture a toujours été en France centralisée et donc elle nous est toujours envoyée par le centre, essayons de monter quelque chose dans nos quartiers, si on trouve le bon circuit dans lequel on va glisser notre petite bille, ça part et après ça nous échappe mais il y a un moment où l'on va pouvoir influencer. Sur le plan culturel, on ne peut pas défendre alors que dans le même temps on a une grande idée de projets culturels. Mais c'est beaucoup plus facile pour nous de débloquer un budget en termes d'animation sociale, que de définir avec un opérateur pour lequel il faudra passer une convention avec la Drac. Moi je n'ai pas de réponse en tant qu'élus, j'utilise les dédales que nous permettent les politiques nationales ou départementales.

Quand il s'est agi de prendre politiquement la décision que le grand concert de lancement de cette opération sera cette année à Lormont. C'est une opération qui a été exemplaire en termes de dynamique du quartier, qui n'a pas été soutenue à la hauteur qui avait été théoriquement annoncée, tout au moins prévisible. Là on est dans l'inversion complète, c'est né d'une politique de la ville, le festival des hauts des Garonne ; savoir que la politique de la ville ne prendrait pas le concert en charge, comment leur présenter pour que ça rentre dans leur créneau, parce qu'eux

ne peuvent financer que ça, le reste c'est la Drac et heureusement qu'il y a eu beaucoup de monde et que les billets payants ont été payés. » (*Bernard Rivailé*)

Comment le projet s'extrait-il de la pression sociopolitique (représentée habituellement par la commande institutionnelle) et échappe-t-il au fractionnement entre différents champs d'activité pour développer sa propre cohérence ? Est-ce que les institutions sont capables de répondre à cette nouvelle cartographie des relations humaines, des modes d'organisation et des manières d'être lorsque nous évoquons l'apparition ou la construction de « nouvelles formes » ?

Il n'y pas de commande type qui correspondrait à un mode particulier d'intervention, qu'il s'agisse d'une commande institutionnelle portant sur une dimension sociale ou celle du marché touchant au mode de production et de diffusion. Comment sortir d'une logique de subvention pour arriver à un financement de droit commun ?

« Pour en avoir parlé avec des Allemands, ils hallucinent qu'en France on soit toujours derrière les institutions à demander des subventions. C'est vrai qu'aujourd'hui je me dis, tu implorés, tu es un pleureur et la politique des subventions ça marche quand tu l'as et le jour où tu ne l'as plus, qu'est ce qu'on fait. C'est vrai qu'on est des assistés, on est dans le pays des assistés, dans le monde je ne connais pas trop d'autres pays qui ressemblent au modèle français. J'ai envie de solliciter plus des partenaires privés et ça va être dur aussi parce qu'en France, la culture est aussi là, les partenaires privés ne comprennent pas que tu t'adresses qu'à eux, et les fonds publics ils sont où dans votre projet, vous les avez sollicités ? Quand tu as un projet, on te répond toujours, tu as vu la ville, tu as vu le département, tu as vu la région, la Drac.... En France on a ce modèle là, cette dépendance. L'état subventionne mais après tu as un discours. Moi en tant qu'artiste j'ai un discours, qui ne va pas se coller à leur discours à eux et à un moment tu ne sais plus. C'est le système français qui est comme ça et à mon avis il faut qu'on essaie de prendre une autre direction. Ce n'est pas le chemin le plus facile que la politique ne soit pas la politique de la subvention. » (*Philippe Gomis*)

La complexité de la réalité nous impose un croisement des regards et des points de vue susceptibles de qualifier les émergences et ceux qui les accompagnent. En l'absence de la prise en compte de ce nouveau référentiel et d'une délégation des compétences à un pôle de ressources, ce sont les modalités de financement qui ont de plus en plus d'impacts aujourd'hui dans la définition des situations et de leur production sans que l'on sache quelle vision politique les soutient.

« Tu as des chemins plus faciles, si tu joues la carte de la prévoyance sur la délinquance. On mélange trop le rap et la prévention sur la délinquance. Aujourd'hui la danse urbaine, le ministère de la culture se positionne plus par rapport à la danse urbaine, pourquoi ? Le message n'est pas clair, la danse urbaine, tu vas pouvoir te rendre à des milliards de danse urbaine sans percevoir de contre pouvoir par rapport à l'état. » (*Philippe Gomis*)

Pour la forme hip-hop, nous avons vu qu'une première visibilité est déterminée par le maillage des structures sociales de proximité et c'est avant tout un discours

socialisateur que nous entendons. Les émergences deviennent un instrument au service de l'insertion et de l'intégration.

Les émergences issues des formes populaires se situent dans un entre-deux. Le champ social possède une plus grande proximité et mobilité que le champ institué de la culture. La première visibilité des émergences apparaît assez logiquement d'un point de vue social. De fait les premiers financements proviennent de budgets sociaux, qu'il s'agisse de la politique de la ville, de la prévention, de la jeunesse, de l'éducation populaire ou du Fond d'Action Sociale.

Cela ne serait pas gênant si le débat pouvait être très rapidement recentré et clairement posé dans une cohérence autour de la médiation de la forme et la médiation de l'œuvre. Au lieu de cela nous assistons à la juxtaposition de discours suivant les secteurs professionnels ou institutionnels tendant à verrouiller les situations à leur premier niveau de visibilité sociale.

« Il n'y a aucun financeur on fonctionne tout seul pour l'instant, on est tout jeune, c'est notre deuxième année. J'ai fait des demandes de subventions.... On s'autofinance, on fait des spectacles, réponses : « C'est un très bon projet mais actuellement nous finançons d'autres choses ». Les administrations c'est plein de paradoxes. » (*Brigitte Elkam*)

Si l'on ne peut pas nier des conséquences sociales positives, une reconnaissance publique uniquement sous cet angle social favorise une assignation à une appartenance territoriale, ethnique ou socioculturelle. Des formes comme le hip-hop deviennent l'émergence des quartiers, et l'esthétique une explication oscillant entre misérabilisme et populisme.

« Je crois que l'enjeu le plus dur auquel on est confronté, c'est de faire entendre quelque part à des décideurs financiers, d'arrêter le discours misérabiliste sur les personnes, sous prétexte que des personnes sont peut être en déficit économique. "Elles sont en incapacité d'insertion sociale, culturelle, elles n'ont rien dans leur ventre ces gens là". Enfin quoi, c'est l'enjeu le plus difficile à faire comprendre, à faire accepter, à dire que la personne qui est en face de nous est aussi riche que moi culturellement. Intellectuellement parlant c'est accepté, mais alors dans les faits, c'est zéro. » (*Éliane Zaka*)

De l'autre côté du spectre de la reconnaissance, toujours en l'absence de référentiel, la visibilité est dictée par les lois du marché. Le développement de l'industrie culturelle largement favorisé dans les années 80 par les gouvernements de l'époque vient combler un vide conceptuel et décisionnel en termes de formation, de production et de réception. C'est la limite d'une vision politique qui, faute d'avoir su dépasser la vieille distinction d'après guerre entre culture, éducation et éducation populaire, a délégué son pouvoir au tout économique. Reste le bastion de la culture instituée qui tout en dressant des murailles légitimes contre la « mondialisation » se coupe des émergences populaires alors abandonnées à l'instrumentalisation ou la marchandisation.

« Ce n'est pas en quinze ans que l'on change cet immense navire de la culture instituée mais peut être dans une, deux générations on arrêtera de penser que la culture vient uniquement du centre et que la culture descend. C'est peut être pour ça qu'il est important de montrer que ces cultures venues de l'extérieur, sont des cultures fortes, avec des racines attachantes. Ces cultures qu'on retrouve, on dit mais finalement, ce n'est pas la peine d'applaudir *Doudou N'Diaye Rose* en disant c'est génial ce qu'il fait mais le petit Abdou qui est chez nous il est du même village, du même quartier, il n'a pas le même nom, il n'est pas médiatisé de la même façon. » (*Bernard Rivaillé*)

La réponse ne peut pas venir uniquement de l'extérieur en invitant des intervenants issus des formes populaires des pays du Sud. Dans l'attente d'une alternative, les acteurs locaux en sont réduits à fonctionner au coup par coup sans que les modes de fonctionnement, de financement, de responsabilité puissent être interrogés et renouvelés.

« Je ne demande pas à un élu de se déplacer forcément, je lui demande d'être en phase avec sa population, et de se donner les moyens plus de comprendre la nouvelle génération et de comprendre le contexte que de venir faire du relationnel. » (*Philippe Gomis*)

« Si j'avais un mot à dire, c'est : si vous voulez que les élus locaux soient responsables et responsabilisés, laissez nous prendre des initiatives, laissez-nous quand même choisir le genre de culture et les moments où l'on voudrait les produire sur nos quartiers, merci. Sachant que les institutions veulent continuer à maîtriser et c'est le jeu entre la politique de la Ville et de la Culture. Quand l'un soutient, l'autre pas. Ce qui fait que sur le budget de la prévention, nous payons des interventions de musiciens, de danseurs et que le retour que l'on a de la population c'est que les jeunes sont capables de mettre des choses en scène positives. J'en suis très heureux parce que les grands moments culturels, on les a fait rentrer par la porte de la prévention. C'est aussi l'exemple de *Tribal Jam*, maintenant il faut les payer très cher, ça y est, ils nous ont échappé, mais il y a eu un moment où il y a eu un deal entre eux et nous. C'est vous nous avez mis le pied à l'étrier parce qu'on leur a payé leur premier clip, on leur a payé leur première maquette de CD, et sur des budgets qui n'étaient pas des budgets de la culture. » (*Bernard Rivaillé*)

Si nous ne voulons pas rester dans l'impasse, la prise en compte des modalités de financement nous impose de réfléchir en termes de délégation de compétence et de pôle de ressources, de problématisation et d'ouverture de situations.

LISIBILITÉ ET VISIBILITÉ DES SITUATIONS

Nous avons vu à propos de la répartition des compétences qu'il est assez compliqué de distinguer ce qui est de l'émergence propre à une forme populaire et ce qui est de sa mise en visibilité institutionnelle ou économique.

Il nous faut pour cela introduire la notion de lisibilité qui renvoie à l'intelligibilité d'une situation, non pas seulement à sa mise en représentation. Même si cela est important, il s'agit donc de dépasser la simple requalification de l'image de lieux ou de territoires.

Les situations ouvertes nous rendent le travail des formes lisible, la mise en scène des formes les rend visibles. La lisibilité est donc de l'ordre d'une mise en sens, la visibilité d'une mise en scène. C'est la différence par exemple entre les processus développant la situation de l'atelier-résidence et le cadre événementiel du festival des *Hauts de Garonne* dans lequel l'atelier s'inscrit.

Des choses se passent et ne sont pas visibles, c'est-à-dire qu'elles se déroulent en dehors de toute mise en scène. Comment travailler sur ces processus. Faut-il pour autant proscrire toute mise en scène ? Tout dépend dans quelles conditions et contexte elle est mise en place.

« Peut être à nous de faire le travail de promotion. Ça je crois qu'on ne le fait pas assez. Il y a des événements médiatiques et médiatisables, mais après il y a la promotion de tous les effets, des actions qui sont posées par moment ponctuellement. Je crois que c'est ce travail d'amont et d'aval qui n'est pas valorisé du tout. Si on dit à un moment donné je suis arrivé à faire venir dix personnes qui sont venues en minibus pour participer à ce concert, OK, ça c'est la réalisation finale. Mais si on cite les étapes qu'on a mises en place pour arriver à ce que des personnes sortent de leur quartier, aillent connaître autre chose, les gens sont époustoufflés mais je crois que personne ne se rend compte de ce travail caché, de ce travail de fournis qui est fait avant que quelque chose ne sorte d'ici et c'est là-dessus qu'il faut arriver.... » (*Éliane Zaka*)

« Ce qui est intéressant dans ce type d'expérience, c'est la suite que ça donne. Je trouve que la suite n'est pas assez médiatisée. C'est-à-dire que d'autres personnes et villes qui ont un moment bénéficié des ateliers avec les Sud-africains n'ont pas forcément connaissance de l'existence de cette association *Mummies Cœur arc-en-ciel* (Brigitte Elkam) et de l'activité qu'elle génère [voir chapitre *Diffusion*]. Ce qui est intéressant de mentionner, c'est tous les effets périphériques que peut avoir la venue d'artistes. Je crois que nous avons intérêt à soutenir ce genre de développement et d'initiative. Contrairement à d'autres associations, on n'est pas dans un critère au côté un peu visuel, exceptionnel. On a fait quelque chose pour les jeunes des cités. Il y a cette volonté d'asseoir un travail, d'asseoir une relation et de faire émerger tout le côté périphérique qui peut être approprié par les populations, qui peut être un moment un soutien à une association qui va faire la cuisine. Il y a quand même cette volonté de travailler comme ça en toile d'araignée, en réseau qui est intéressante. Je pense qu'il y a largement à soutenir et à exploiter puisque ça va aussi dans notre fonctionnement, ça colle aussi au sens qu'on a envie de donner. » (*Elisabeth Guzène*)

Toute sensibilisation et diffusion impliquent une représentation mais la visibilité des formes n'a de sens que si nous pouvons accéder à la lisibilité des espaces qui leur ont donné naissance. Une double question se pose: la possibilité pour les

personnes impliquées dans la situation de « voir » ce qui se passe autour. La possibilité pour « l'extérieur » de voir ce qui se passe à l'intérieur de la situation.

Il ne s'agit pas d'opposer les deux qui non seulement sont complémentaires mais cette complémentarité est nécessaire au développement des processus. La question est donc moins la mise en scène médiatico-politique ou politico-institutionnelle en tant que telle que la manière dont sont définis les cadres des situations pour leur mise en visibilité.

« L'après-midi, il y a eu des discussions entre les jeunes et les Palestiniens très fortes, ils ont palabré entre eux, c'est passé inaperçu parce que ce n'était pas dans un temps formalisé, dans un temps organisé. Après il y a la notion de s'approprier, ça devient un enjeu médiatique les ateliers chez soi, dans telle structure. Parce que les médias se déplacent, parce qu'on en entend parler, parce qu'après ça rentre dans des statistiques, dans des comptes je ne dis pas pervers mais qui existent. Parce qu'on a des dispositifs qui ont un effet pervers un peu. Si je prends le cas de ce qui s'est passé ici, en 99, quand on a accueilli les Palestiniens, il y avait plusieurs enjeux pour nous au niveau du centre social de Bassens : il y avait l'enjeu de dire c'est une fête de quartier en rassemblant la fête et les interventions extérieures, l'apport de *Musiques de Nuit* ; on a voulu créer un temps fort. Il y avait une multitude d'enjeux. Dire que cette fête de quartier ne sera pas la même que l'année dernière, on avait connu quelques problèmes de fonctionnement, de fermeture, on voulait que ça se passe bien à tous les niveaux. » (*Maryse Cantin*)

Les situations nous éclairent sur le monde mais pour voir le monde il nous faut pouvoir *lire* la situation. Une situation devient lisible lorsque nous nous accordons sur un cadre commun de description et un sens partagé de la situation. Encore faut-il les distinguer dans une unité et une cohérence qui peuvent être soumises à une description. Lorsqu'il n'y a pas d'accord sur un cadre commun, il se produit un conflit de cadre entre les différents protagonistes de la situation. C'est ce qu'il semble s'être posé l'été 99 pour le festival où la question du sens a été posée.

« Jusque là l'intérêt de travailler sur le festival ou le carnaval c'était la reconnaissance du public, c'était l'échange culturel. Si ça n'existe plus, je ne vois pas quel intérêt on aurait à travailler sur le festival ou sur le carnaval. » (*Hélène Signat*)

En dehors des raisons conjoncturelles qui pourraient être invoquées sur la plus ou moins bonne coordination des ateliers, cette interrogation a eu le mérite justement de poser la question du cadre (voir plus loin chapitre Continuité et globalité d'un travail sur les formes populaires »).

Pour ce qui concerne le regard extérieur, la question se pose quant à la visibilité publique du travail développé dans les situations ouvertes par *Musiques de Nuit*. Sachant que des situations comme l'atelier-résidence sont moins de l'ordre de l'institué que de l'interstice, la capacité de décrire ce qui se passe est une fonction importante vis-à-vis de l'extérieur.

Le travail de l'opérateur peut se concevoir comme le témoin des espaces qu'il ouvre en offrant un cadre de description. A partir de là elle devient accessible pour d'autres qui n'ont pas participé directement dans un premier temps à l'expérimentation soit pour qu'ils deviennent eux-mêmes acteurs de ce qui se passe, soit pour témoigner de ce qui se passe dans d'autres cadres d'activités. L'atelier-résidence devient un lieu-témoin comme on le dit d'un « appartement-témoin ». Sauf qu'ici il ne s'agit pas simplement de visiter pour acheter mais produire d'autres témoins.

En reprenant cette idée de « zone témoin », nous pourrions également évoquer la notion de zone de sensibilisation. Comment rendre visible ce qui est de l'ordre des processus ?

Il serait important d'approfondir cette réflexion sur la constitution et le rôle du témoin. Le témoin n'est pas seulement celui qui assiste à une situation, c'est aussi celui qui peut la retranscrire ailleurs dans d'autres cadres d'activités.

Sans doute le travail artistique occupe une place privilégiée pour nous aider à rendre les situations visibles et lisibles. Puisque « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »⁶⁶, 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. C'est là où démarche artistique et éducation populaire peuvent non seulement se rejoindre mais se renouveler mutuellement sans être instrumentalisées.

Les individus ou les groupes qui ont « émergé » pourraient jouer ce rôle de témoignage. Être en quelque sorte les « grands-témoins » des situations. Ce qui semble poser une alternative intéressante entre le rôle instrumental du « grand-frère » auquel ils sont systématiquement renvoyés. Au lieu d'attirer la suspicion, la jalousie ou la condescendance, le témoin renvoie au sens politique de la médiation.

Le témoin joue le rôle du monde dans la situation pour que les processus qui s'y déroulent soient lisibles et visibles, c'est-à-dire porteurs d'une connaissance. Il ne décrit pas simplement une situation comme le journaliste ou le sociologue studieux. Témoigner n'est pas simplement dire ce qui se passe, c'est rendre possible d'être là partout où ça se passe.

« Le parolier musicien de *Noir Désir* était au grand jury sud-ouest IEP organisé avec la DRAC et la DIV, il est lormontais. Ce qui veut dire que les quartiers produisent, un moment si on les reconnaît, ils nous échappent complètement et on ne peut plus les réintroduire. Les deux jeunes de *Tribal Jam* qui ont tourné aux États-Unis, il y en a un qui habite toujours dans nos cités à Lormont. C'est comme Dugarry qui a toujours sa chambre à Lormont. C'est un peu ça qu'ils ressentent dans les quartiers, c'est qu'à un moment ils se disent ils ne sont pas si loin je peux y arriver, il y a cette forme d'exemplarité. C'est quand même le moteur qui est important aussi qui fait que les différentes politiques publiques ne peuvent pas

⁶⁶ Klee P., *Théorie de l'art moderne*, Credo du Créateur, Gonthier.

ignorer l'exemple de ces « grands » sortis de la cité qui arrivent à faire des choses. » (*Bernard Rivaillé*)

« Qu'est ce qu'il voit le monde quand on fait quelque chose en atelier, il voit ce qu'on fait de lui, et ça peut être c'est une des sources du désaccord entre nous et le politique. On est témoin de ce qu'ils font du monde, on voit ce qui se passe et on n'aime pas les gens qui voient ce qui se passe ; on aime les gens qui disent ce qui se passe. Les idéologues, ceux qui disent ce qui se passe ne sont pas automatiquement des gens qui voient ce qui se passe, se ne sont même pas toujours des gens qui voient ce qu'ils disent. ⁶⁷ »

Si cet espace propre de l'atelier-résidence ou des autres situations pose des repères, le rôle du monde témoin lui donne réalité. Le témoin est celui qui a vu ou entendu quelque chose, qui a assisté à un événement.

En tant que rupture, l'événement artistique rompt le conformisme dans lequel nous serions tentés de nous installer. Il « renvoie au défi de penser l'irruption de la nouveauté dans un monde conçu comme prévisible par ailleurs »⁶⁸. Il brise le socle apparemment stable de nos vies. L'événement libère les énergies prisonnières. Il n'est pas le signe d'un désordre mais celui d'un nouvel ordonnancement temporaire d'une dissonance, d'une contradiction, bref, d'une tension entre cri premier et communication esthétique, entre forme culturelle et forme artistique, entre le particulier et l'universel.

Ouverture de situations et nouveaux territoires

Dans une réciprocité, un jeu d'aller-retour, la constitution d'un pôle de ressources doit pouvoir accompagner les actions mises en place et vérifier en quoi elles répondent à la problématique évoquée plus haut.

La question est moins d'ouvrir une situation en posant une action quelque part dans le cadre d'une opération, que d'offrir les conditions pour que cette situation reste la plus ouverte possible.

Dire d'une situation qu'elle est ouverte, c'est veiller qu'elle ne soit pas la « propriété » du lieu où elle se déroule. Un atelier par exemple « n'appartient pas » à un centre socioculturel ni à une école de musique, ni d'ailleurs à l'opérateur qui la propose ou à quiconque d'autre.

Paradoxalement, c'est en échappant à une appartenance catégorielle que l'on pourrait le mieux répondre aux attentes des professionnels qui cherchent à replacer leurs pratiques dans le sens d'une globalité.

« Avec l'intervention de la compagnie sud africaine, les choses se sont un peu débloquées et ont un peu évolué. On a commencé à rentrer dans le concept d'atelier résidence réellement, de développer un travail régulier, annuel, avec des

⁶⁷ PIEKAKSKI, Hervé, Écrivain en résidence à la Boutique d'Écriture de Montpellier

⁶⁸ RUDOLF F., *Environnement comme événement*, in Société N°47, Dunod 1995, p.22.

intervenants. Après il y a eu le carnaval de Bordeaux qui a pris cette dimension de travailler avec différentes structures d'animation de proximité et d'impliquer les gens qui habitaient à l'extérieur du centre ville dans le carnaval de Bordeaux. »
(*Elisabeth Guzène*)

« Comment à partir des intervenants qui viennent dans le cadre du festival des Hauts de Garonne ou du carnaval de Bordeaux, peut-on arriver à construire un projet un peu plus fédérateur qui pourrait se passer sur une année ou deux années. Ce qui permettrait de mobiliser la globalité de la population, la famille en général avec les différents âges. Surtout d'avoir une cohérence pédagogique, d'avoir un peu plus d'échéance et de se dire qu'est ce qu'on va travailler un moment donné. Quelle relation on va mettre en avant ? Est ce que ça va être la production artistique, est ce que ça va être un peu plus la dimension culturelle qui peut se baser sur un échange aussi à travers des voyages. C'est ce qui permettrait de donner du sens au travail mis en place. » (Elisabeth Guzène)

Il faut effectivement dessiner d'autres territoires qui seront basés sur la cohérence d'un projet. Comment intégrer le travail avec *Musiques de Nuit* dans une animation globale, une réflexion, portées par tous et pas simplement par une structure ?

C'est dire qu'il n'y a pas de cadre préétabli de l'activité, qu'il n'y pas de définition externe à la situation (voir lisibilité et visibilité). C'est la condition sine qua non pour que la situation nous apprenne quelque chose, qu'elle nous éclaire sur ce qui s'y passe, sur les processus qui s'y déroulent, nous informe sur les personnes et leur environnement et finalement nous renvoie à une problématique générale et à des enjeux politiques.

UN ESPACE DU CENTRE ET UN RÉSEAU

Comment échapper sinon à la dichotomie entre champ artistique et champ social, culture et socioculturel, l'art pour l'art et l'art utilitaire ? Comment définir cet espace qui n'est pas simplement un travail social ou une création artistique, où les termes se mélangent pour devenir « travail artistique et création sociale » sinon autrement que par un espace du centre : ni dans l'espace déstructuré, ni dans l'institution mais dans le processus, ni dans un territoire précis, ni dans un espace virtuel mais dans le voyage, ni dans le monde social, ni dans le monde de l'art mais dans des projets de création, ni au début, ni à la fin mais dans un perpétuel recommencement, ni neutre, ni idéologique mais engagé dans un rapport au monde. C'est bien un espace qui pousse du centre dans un jeu contradictoire qui avive une tension, met en mouvement.

Une situation ouverte comme peut l'être l'atelier-résidence n'appartient donc pas à un territoire précis, ou plus exactement dessine un nouveau territoire, une nouvelle géographie humaine.

Si chaque situation constitue un centre le territoire est défini par l'ensemble des circulations entre ces différents repères. Ce qui est une autre manière de parler d'un travail en réseau. Chacune de ces situations n'est pas définie par une appartenance

géo-structurale. . Le réseau n'est pas une déterritorialisation mais une manière de créer du territoire.

« Jusqu'à maintenant on a beaucoup saucissonné. On en parle au niveau de la ZEP, une ZEP forte et où l'on tombe dans l'excès inverse, tout est dans tout et on veut toujours tout élargir. » (*Serge Korjanewski*)

Il appartient au pôle de ressources dans la répartition du champ des compétences de mettre en concordance ce nouveau territoire avec le territoire politique et administratif. En effet la carte du développement des émergences correspond rarement au découpage institutionnel ou des collectivités locales. Pourtant c'est ce découpage qui prévaut toujours dans la mise en place des actions et handicape d'une part la mobilité des acteurs et des populations, d'autre part la « contagion » des expériences et la diffusion des cadres d'expérience.

« Il y a un travail à faire au niveau des acteurs au niveau des centres et des structures de proximité. Il y a cette notion de mobilité, déjà la ville de Bassens est dans et à l'extérieur des *Hauts de Garonne*. Là il y a tout un travail qui est entrain de se faire pour vraiment faire partie des *Hauts de Garonne*. Et de deux, au niveau de la ville de Bassens on est dans les quartiers nord. Déjà pour se déplacer dans Bassens quand on n'a pas de véhicule aller des quartiers nord vers le sud où il y a tout, tout est concentré sur le sud, c'est un problème. Il y a une faculté au niveau des animateurs de mobilité, disant, il y a des choses intéressantes à voir ailleurs, allons voir ce qui se passe ailleurs. Et d'un autre côté, il y a la notion de visibilité, chaque structure a envie de rendre visible les animations, les choses de qualité qui sont proposées, donc nous quand on accueille ici des gens, des groupes, on a envie que ce soit vu au moins par les gens du quartier, qu'ils voient qu'il y a des gens de qualité qui viennent et de leur montrer que ce n'est pas parce que c'est du social qu'il n'y a pas de qualité culturelle. On est dans les deux mouvances, cette notion de faire sur place pour que ce soit visible et d'un autre côté aller ailleurs parce qu'ailleurs il y a des choses intéressantes qui se passent. » (*Maryse Cantin*)

Une manière de dépasser cette apparente contradiction entre une visibilité qui renvoie à un lieu et une mobilité qui dégage un territoire, serait de dire, ce que l'on rend visible et lisible, c'est le mouvement même entre les différents points du territoire. Chacun y trouverait son compte en commençant par les populations qui ne seraient plus l'objet d'un « quadrillage » de proximité mais le sujet d'un accompagnement dans une mobilité.

« *Musiques de Nuit* a été pour beaucoup pour les échanges au niveau des structures dans la reconnaissance des parcours des jeunes. Pas pour les cadrer, les quadriller, loin de là, nous a permis un moment donné, que des jeunes rencontrent d'autres jeunes. Pour certains ils se rencontrent comme ça et ils établissent des liaisons, nord/sud ou Rive Droite/Rive Gauche peu importe mais dans tous les cas les jeunes se croisaient. Nous professionnels des centres sociaux et autres structures on se retrouvait dans ces concerts et à un moment donné un animateur d'une structure pouvait intervenir sur des gens d'une autre structure et à ce moment là je sentais vraiment une cohérence, une cohésion, une complémentarité dans nos actions. Cette dynamique un peu d'ensemble commençait à se dessiner.

On était pas dans cette logique de chacun son artiste, chacun pour soi, chacun son groupe et tout ça. Quelles habitudes et quels réseaux de mobilité ont les travailleurs sociaux ? Une chose qui m'a beaucoup étonnée, c'est qu'aux arbres à palabres, il n'y avait pas de travailleurs sociaux d'un centre qui allaient à un autre. Si les professionnels n'ont pas cette mobilité, inter rive, inter structure, ils ne peuvent pas l'induire. » (*Éliane Zaka*)

« Il n'y a pas réellement d'action commune parce que le lien entre les communes il est essentiellement fait par Musiques de Nuit ou par les intervenants qui sont accueillis dans les différentes structures. Mais autrement à l'échelle des animateurs, les structures de proximité en général, il n'y a pas de lien. » (Elisabeth Guzène)

Pour qu'il y ait mobilité il faut donc répondre à trois conditions :

Une **mise en mouvement** de la part de tous les acteurs, se sont les processus propres au mouvement des formes à travers les situations (voir *Médiation de la forme*) ouvrant sur la possibilité à la fois d'une individuation et d'une intégration.

Des **points de repères** nécessaires à la circulation (dans le temps et l'espace), c'est le rôle des situations et des cadres événementiels qui permettent de les rendre visibles et de les décrire.

L'existence d'un **espace** laissant des interstices pour que cette mobilité (physique et mentale) puisse s'exercer et dont il faut trouver la bonne échelle (la Rive Droite ?).

La mobilité permet de lier l'idée d'un « espace du milieu », une centralité multiple et celle de travail en réseau sur un territoire. En l'absence de mobilité et de réseau, chaque situation n'est plus un centre et un point d'une circulation mais s'isole dans un rapport univoque entre centre et périphérie.

Outre le blocage de toutes dynamiques, cette partition a la fâcheuse tendance de provoquer des replis sur un territoire, des guerres-guerres catégorielles ou, lorsqu'il s'agit de quartiers, de conflits identitaires entre groupes.

Chacun peut devenir alternativement le centre ou la périphérie de l'autre dans une relation duale entre une structure et la structure d'en face, ou quartier/quartier, ville/ville, quartier/ville, ville/Rive Droite, Rive Droite/rive gauche, etc.

Quartier Cariet, périphérique de Lormont centre-ville.

« C'est plus difficile à Cariet, là où je travaille, parce que c'est un quartier qui est isolé, il est coupé par la rocade. Il a son centre social au cœur du quartier. Il y a une structure en bas d'animation pour le bas Cariet parce que là c'est pareil il y a le bas Cariet et le haut Cariet. Alors qu'à Lormont Génicar c'est le centre social de la ville. C'est encore plus difficile pour nous à Cariet, c'est aussi pour ça que le festival des *Hauts de Garonne* c'est important pour Cariet. Je demande depuis deux ans qu'il y ait un repas musique à Cariet, pour l'image de Cariet, qu'il y ait des choses positives qui se passent à Cariet et changent le regard des adultes sur les jeunes » (*Nassima Chaouchi*)

Lormont, centre de la Rive Droite

« *Doudou*, c'est un grand souvenir parce qu'il y avait toute une convivialité, c'était sur la Rive Droite. On avait centralisé à Lormont qui est un peu la commune centrale et tout le monde se retrouvait à midi. » (*Stéphane Perrain*)

Floirac et Cenon, alternativement centre et périphérie de l'autre

« Si on prend un peu sur le "haut" pour illustrer un peu ça. Le Haut Floirac si l'on regarde géographiquement c'est quand même un appendice, la ville de Floirac un peu bâtarde entre Cenon, Floirac. Au niveau des locaux d'accueil des adolescents il y a énormément de jeunes de Cenon qui viennent mais la frontière virtuelle c'est la route, c'est tout. Après les réalités socio-économiques urbaines sont les mêmes. Nous, on n'a pas la démarche de travailler avec le pôle social qui est lui à 500m, c'est révélateur d'une volonté ou non. » (*Elisabeth Guzène*)

« C'est pour ça que l'investissement des centres doit intervenir à ce moment là, qu'il y ait un peu un soulagement et plus de lien entre centres sociaux aussi, pas de frontières entre les villes. Par exemple ici en Haut Floirac, Cenon est juste à côté, ça se tient, il y a un centre d'animation ici et il y a le pôle social qui est à 300m. Et bien il y a deux ateliers à Cenon et à Floirac. Il devrait y avoir qu'un seul atelier ou une année à Floirac, une année à Cenon et au moins il y aurait déjà un échange entre Floirac et Cenon. » (*Brigitte Elkam*)

Haut Floirac et Bas Floirac, alternativement centre et périphérie de l'autre

« Ca peut arranger des choses quand tu vois ce qui peut se passer maintenant, le travail en commun qu'il y a entre le haut et le bas, je ne sais pas si ça peut venir de là. Je pense qu'on y est pas pour rien non plus. À chaque fois qu'il y a eu des rencontres entre les jeunes du haut et les jeunes du bas systématiquement il y avait des conflits, des bagarres. Ça pouvait être très violent, c'était violence verbale ou physique. Maintenant il y a eu plusieurs choses et ça se passe super bien vraiment. » (*Hélène Signat*)

« Pourquoi il y a deux ateliers à Floirac, un en bas et un en haut, c'est Floirac, donc ce genre d'atelier pourrait permettre qu'il y ait du lien. Avec les Cubains, c'est nous qui sommes allés en bas. Qu'il y ait des frontières dans une même ville tout ça parce qu'il y a le haut et le bas ce n'est pas normal non plus. Il faudrait qu'il y ait déjà qu'un seul atelier sur Floirac et ensuite Floirac/Cenon, il faudrait qu'il n'y en ait qu'un aussi. A mon avis ce serait un but et un projet, il faudrait arriver à ça, sinon ça reste cloisonné et c'est stérile. » (*Brigitte Elkam*)

Bassens, périphérie de la Rive Droite

« On a rarement vu les gens se déplacer sur Bassens. Moi par expérience, pour avoir fait un peu tous les quartiers musique, tous les ateliers, c'est souvent nous qui nous sommes déplacés à Lormont, et c'est notre artiste en résidence chez nous. C'est assez conflictuel, c'est un peu dommage. Nous on n'a jamais été contre se déplacer, parce que vous voyez Bassens, nous on est en bout de chaîne, dès qu'on veut aller quelque part il faut qu'on prenne le bus pour aller ailleurs. Si l'on pouvait aller à Lormont, nous on s'est dit ça va nous permettre d'avoir un

atelier, il n'y a pas de raison on va y aller. Nous on est toujours dans cette dynamique de mobilité. Et en plus moi ce que je trouvais aussi riche c'est de rencontrer des jeunes d'ailleurs, parce que les jeunes d'ici le demandent. On s'est déplacé pour les ateliers hip-hop, ça ne s'est jamais fait à Bassens, on a toujours été à Lormont, notre situation fait que nous on va se déplacer, et on le fait tout le temps. » (*Éliane Zaka*)

Chaque commune, alternativement centre et périphérie de l'autre (sauf Bassens qui reste décidément à la périphérie)

« Il y a une forte revendication d'identité Rive Droite *Hauts de Garonne* dont on ne sait quoi faire. Pour prendre des grosses communes comme Lormont, Cenon, Floirac, il y a plusieurs centres sociaux dans les différentes communes, plusieurs services jeunesse qui travaillent autour des loisirs, mais quelle cohérence sur la Rive Droite ? On ne se connaît pas déjà. » (*Elisabeth Guzene*)

Chaque commune, alternativement centre et périphérie de l'autre (Bassens contre tous les ghettos)

« Si les *Hauts de Garonne* existent pour qu'on ait mutualisé les moyens, fédéré les potentialités, OK, mais il ne faudrait pas que les *Hauts de Garonne* deviennent un ghetto entourant plusieurs petits ghettos. A Pessac, j'emmenais des gens à Floirac, à Cenon voir des groupes qu'ils ne connaissaient pas du tout, au début ce n'était qu'une voiture, on était qu'à cinq là-dedans. Après on a pris un minibus, après ça été un minibus et deux autres voitures. Ça c'est intéressant dans la mobilité et ne pas se refermer sur le quartier, la commune, la Rive Droite, la rive gauche.

« Si la Rive Droite Hauts de Garonne c'est histoire de refermer les communes sur elles-mêmes, j'y serais fondamentalement opposée, parce que nous on est vraiment dans l'ouverture maximum. J'ai envie de faire découvrir ça, là ça va être une offre qu'ils font à laquelle je vais faire participer des gens avec qui je travaille, que ce soit des collègues, des collaborateurs, un public qu'on côtoie au quotidien et c'est comme ça que je vois un peu la richesse dans les échanges. C'est-à-dire arriver à mobiliser les gens autrement que dans le rayonnement traditionnel ghettoïsant ou enfermant les gens sur eux-mêmes. » (*Éliane Zaka*)

Rive Droite, périphérie de la rive gauche

« Je travaille pas mal avec Barbey par exemple, ça fait un moment que je travaille avec eux au début ça été dur parce que j'étais de la Rive Droite, on a peur de la Rive Droite. Tu es de la Rive Droite, il y a du monde derrière toi, tu as sûrement un couteau dans la poche. Mon analyse c'est que les gens de la rive gauche se rassurent en se disant que la Rive Droite c'est pire. Moi j'habite dans un pavillon, je connais des gens qui habitent dans des HLM sur la rive gauche. C'est mieux pour eux d'habiter dans un HLM de la rive gauche que dans un pavillon sur la Rive Droite, alors que dans les faits c'est totalement faux. » (*Philippe Gomis*)

« À Bordeaux, moi je trouve qu'il y a un truc hallucinant, tu te trouves sur la rive gauche, au bord la Garonne, tu regardes en face, tu ne vois pas les cités c'est bien

caché, les gens n'ont pas conscience de ce qui peut se passer ici. » (*Hélène Signat*)

Rive Droite, centre de l'agglomération

« Ca s'est un petit peu dilué. Au départ, c'était vraiment le festival des *Hauts de Garonne*, il y avait trois, quatre villes historiques : Lormont, Cenon, Floirac, Bassens qui y participaient et petit à petit *Musiques de Nuit* est allé chercher d'autres financements, d'autres participations de villes, ça a multiplié les ateliers, ils ont doublé les intervenants. » (*Stéphane Perrain*)

« Je dirais que c'est plus peut-être parce que justement maintenant que ça s'est étendu, on perd un peu de la qualité et puis il y a aussi la revendication de la Rive Droite. On a envie de montrer ce que c'est que la Rive Droite et de dire mais attends ça vient de la Rive Droite. » (*Nassima Chaouchi*)

Nous pouvons continuer et imaginer toutes les combinaisons possibles ou chaque commune, quartier, etc. semble plus central ou périphérique que l'autre. Deux dérives logiques peuvent en découler.

La première serait que chaque lieu affirme, au nom de sa situation « périphérique » son quota d'ateliers ou d'activités. Non seulement l'opérateur ne peut pas évidemment satisfaire une telle demande, mais cela renforcerait le cloisonnement des situations comme simple activité. Le détrimement de la qualité au profit de la quantité où l'opérateur n'est plus qu'un prestataire de service, c'est justement la première critique soulevée par les structures dans les réunions de bilan. Nous voyons se dessiner une spirale infernale où le cloisonnement renforce une demande territoriale toujours insatisfaite qui renforce le cloisonnement.

« On a commis des erreurs, si on ne s'ouvre pas, on se referme doucement sur soi-même. C'est le piège et après c'est plus difficile de motiver le reste des personnes parce que c'est leur projet. On ne peut pas emmener mes gars, pourquoi j'irais emmener mes gars, pourquoi j'irai aider sur l'arbre à palabres et investir des populations que je touche, c'est le piège. » (*Stéphane Perrain*)

« Par rapport à la politique des centres sociaux, ce n'est pas de favoriser l'envol, un centre social ce n'est pas plus que des terres, un public qu'on veut se garder, qu'on essaie de prendre et que l'on veut couvrir, qui nous fait vivre et qui dit cette année on a accueilli tant de familles, tant de public, c'est une histoire de territoire. » (*Philippe Gomis*)

Il existe sûrement une autre manière d'envisager un partage qui ne s'apparente pas au découpage d'un gâteau mais comme mutualisation des ressources (nous y reviendrons plus loin).

La seconde dérive négative est celle où le mot territoire est assimilé à ce que représenterait l'enfermement du ghetto (le mot a été prononcé) et réciproquement l'usage inconsidéré du mot ghetto viendrait confirmer la connotation pathogène du

territoire. Le ghetto devient ainsi le « symptôme territorial et social de la non-conformité... »⁶⁹

« On a essayé de faire des choses avec les Sud-africains, avec *Révolution*, on l'avait fait à Cenon, entre le centre du Haut Floirac et centre Georges Brassens de Cenon parce que c'est à 500m de distance. Je crois bien que c'était la première fois qu'on travaillait ensemble et c'est super parce qu'on parle des gueguerres qu'il y a entre les quartiers, entre les jeunes et parfois les adultes, enfants et tout parce qu'ils entendent dire que ceux d'en face ne sont pas cool, et en fait, tu t'aperçois que quand il y a des rencontres ça se passe super bien évidemment, ils se découvrent. » (*Hélène Signat*)

Il ne peut y avoir d'identification positive à ces zones périphériques telles qu'elles sont présentées puisqu'elles ne portent que les stigmates de l'échec et du rejet : « Le ghetto délimite mal son objet parce qu'il désigne autre chose, c'est-à-dire la peur de l'exclusion. »⁷⁰

D'un point de vue positif, nous pourrions dire qu'une identité est revendiquée, celle de la Rive Droite... tout en refusant la stigmatisation renvoyée à la Rive Droite. Autrement dit, comment manifester une revendication identitaire territoriale tout en refusant l'enfermement dans un territoire ?

Nous ne pouvons sortir de ce nouveau cercle en restant uniquement sur un plan identitaire. Parce que le propre de l'identité comme nous avons pu le remarquer est le chiffre deux, une relation duale comme le centre et la périphérie. Le chiffre trois apporte une médiation, celle du témoin, de l'autre, bref de l'altérité qui révèle l'individu ou le groupe à lui-même, cette part d'étrangeté, d'inconnu, d'énigme qui permet à la société de travailler sur elle-même. A partir du chiffre trois (et plus !) peut commencer le réseau et une nouvelle façon d'envisager le territoire.

Cela ne gomme pas toute relation identitaire, mais elle n'est plus figée, unidimensionnelle univoque, stabilisée dans une relation duale. Le phénomène identitaire est dépassé pour déboucher sur autre chose, de l'ordre d'une construction individuelle et collective. Ainsi chacun peut exprimer ses particularités et son individualité dans la multiplicité des interfaces qu'offre la vie, non uniquement dans le renvoi à une appartenance territoriale. Le territoire peut servir à autre chose comme la création sociale et culturelle, celle d'espaces d'expérimentation. C'est par exemple la situation ouverte de l'atelier sans critère d'identité, d'origine ou d'appartenance. C'est bien l'objet commun du travail qui réunit tout le monde. Paradoxalement cet effacement de l'identité favorise la différence, l'éclosion d'une profonde altérité dans le rapport propre qu'entretient chaque individu au travail.

Si le territoire peut signifier cette ouverture et cette liberté, dessinant un autre espace de l'expérience humaine, quel nom lui donner ? C'est le fil conducteur de nos trois rapports, de *l'autre côté de l'eau*. Ce n'est pas simplement l'espace

⁶⁹VEILLARD-BARON H., *Le risque du ghetto*, In Esprit No 169, Février 1991, p.16

⁷⁰ *ibid.* p.18

géographique de la Rive Droite de la Garonne, c'est aussi celui d'une autre expérience, de la confrontation à l'altérité, du passage, de la culture transfrontalière... Bien d'autres définitions sont encore à trouver. Sans doute est-ce à chacun de trouver sa définition.

Nous pourrions reprendre aussi l'idée générale de « village », non comme relent nostalgique des anciennes communautés mais comme manière de souligner le caractère à la fois particulier et universel des processus en jeu, de dépasser la relation centre/périphérie ou urbain/rural.

C'est dire aussi que l'on n'injecte pas de la culture dans les quartiers, c'est l'espace partagé d'un travail qui crée de la culture.

« J'ai envie de dire, le festival des *Hauts de Garonne* met pour une fois en avant la Rive Droite. Je crois qu'on a intérêt à se saisir de ce mouvement pour un moment asseoir des fonctionnements et des ouvertures. Si on ne s'en saisit pas, au bout d'un moment on va endormir, voir anesthésier, voir tuer ce festival et cette opportunité qui est donnée aussi aux gens de se déplacer autour de la culture et de l'art, que ce soit la danse, que ce soit la musique. » (*Elisabeth Guzene*)

« Je travaille un peu sur un festival où j'ai envie de créer un village hip-hop, autour de toutes les disciplines du hip-hop, de débats, créer l'échange. » (Philippe Gomis)

Il ne s'agit pas pour autant de « village global » cher aux théoriciens des nouvelles technologies de l'information et de la communication. Nous savons aujourd'hui que le local, ce n'est pas « le global sans les murs », que la mondialisation a pour effet dans un mouvement de balancier d'enfermer le local dans les particularismes ou les nationalismes et de l'autre, diluer l'individu dans un réseau virtuel. Les exemples ne manquent pas et il n'est pas dans nos propos de les développer ici.

Reprenant l'idée de « situation ouverte », nous pensons effectivement que les processus que nous tentons de décrire s'ancrent dans une réalité micro humaine, inter individuelle, mais d'un autre côté n'appartiennent pas à un lieu spécifique.

Ce qui explique que le travail sur les formes et le mouvement des formes populaires soient universels, mais que la culture produite par ce travail soit par définition locale et particulière. Si les ateliers-résidences ouvrent d'ailleurs un espace d'échanges culturels, c'est paradoxalement parce que la rencontre ne se situe pas sur le plan de la culture mais du travail et des processus. Comme nous le disions plus haut, c'est sur la base humaine fondamentale que révèle en particulier le travail artistique que peut s'effectuer le choc de l'altérité, une manière d'interroger encore une autre idéologie, celle du « métissage ».

Pour revenir à ce qui nous concerne, le pôle de ressources, cela voudrait dire qu'il est ancré dans un territoire respectant cette dimension humaine, mais que l'exemplarité des initiatives, dépasse un caractère local. C'est par exemple le propos d'un réseau comme *Fanfare* (association pour l'émergence artistique et culturelle) auquel adhère *Musiques de Nuit* de mettre en lumière le caractère national sinon international d'un travail d'accompagnement des émergences.

La notion de village nous semble donc un bon compromis pour gérer le rapport de la proximité à la distance en renvoyant à une échelle humaine acceptable dans le paysage de notre société contemporaine.

L'idée de village est reprise aussi pour décrire les rassemblements, la mise en valeur du travail des uns et des autres dans le cadre d'un événement festivalier. Nous pourrions y voir une correspondance naturelle entre le territoire de travail du pôle de ressources et la mise en visibilité de ce territoire par les événements culturels.

« Si un jour on pouvait faire une énorme fête avec Lormont, Cenon, Floirac et Bassens, ça serait le miracle. » (*Hélène Signat*)

« Il y a un vécu commun qui n'existe pas sur le festival. Moi ce que j'aimerais bien vivre si on est dans les souhaits, dans les espoirs, à l'occasion d'un festival des *Hauts de Garonne*, c'est une fête inter générationnelle et inter culturelle à l'échelle des *Hauts de Garonne* où un moment chaque structure de proximité municipale ou CAF ou autre soit partie prenante de la fête, du sentiment de fête et où il y ait un réel souci d'accueil et même de prise en charge des artistes accueillis. Il faut asseoir ce sentiment de fête, de festivité parce que *Musiques de Nuit* nous donne l'opportunité de ça, on ne peut pas refuser, faire l'impasse, c'est clair. » (*Elisabeth Guzène*)

« Notre grande fierté d'accueillir 2500 personnes pour le concert de Cheb Mami. Il faut voir comment les jeunes de nos cités se sont impliqués pour créer le petit village de toile de tentes, il était de toutes les couleurs et les jeunes étaient présents et chacun avec sa culture. » (*Bernard Rivailé*)

Les concerts d'ouverture et de clôture du festival peuvent baliser dans le temps et l'espace le territoire du village, un endroit où les gens pourraient rencontrer les artistes où il y aurait aussi une adhésion des jeunes ou moins jeunes, qui pourraient participer autrement qu'en assistant à un concert.

« Ca a changé au cours des années, avant il y avait un concert d'ouverture avec une tête d'affiche, c'était un événement. L'ouverture du festival des *Hauts de Garonne* c'était un événement, on a eu *Kaled*, *Cool and the Gang*, et ça drainait tout Bordeaux et là ils faisaient un truc d'information et même si les gamins ne venaient pas, ils avaient vu les affiches, festival des *Hauts de Garonne*, ouverture, après c'était plus facile. » (*Stéphane Perrain*)

« Ca a existé sur le festival des *Hauts de Garonne* au moment du final, il y a eu trois fois : à la place de la bourse, à Bègles,... où on a passé toute la journée ensemble avec les autres centres sociaux, avec les autres municipalités et c'était super. Ca s'est passé pour le carnaval où il y a eu une centaine de jeunes au gymnase. Si on n'arrive pas à travailler entre communes, je ne vois pas ce que l'on serait capable de faire d'efficace. » (*Hélène Signat*)

Il ne nous appartient pas ici de trancher ce qui serait la meilleure échelle de travail. Le territoire se dessine en se faisant, dans la mobilité, à condition qu'un critère géoinstitutionnel et/ou identitaire ne vienne pas tout de suite le délimiter.

« Si on appelle ça le festival des *Hauts de Garonne*, ne mélangeons pas tout, le festival des *Hauts de Garonne* c'est pas Pessac et Mérignac. On fait un festival des grandes villes de la ceinture, on fait un festival de l'agglomération bordelaise. Mais le festival des *Hauts de Garonne*, de l'avoir étendu tellement sur le plan géographique, on y a perdu en qualité et aussi en quantité parce que qu'est ce qui est intéressant dans cette culture, c'est la culture de masse. Alors les gens se sont dits, je ne vais pas aller m'ennuyer à Lormont alors qu'à côté de chez moi à Pessac j'ai le truc. Ce n'est peut être pas le même, mais ça a la même étiquette. »
(Bernard Rivaillé)

Sans doute un certain nombre de réajustements ou recadrages sont-ils nécessaires dans les réflexions et les développements autour de l'action. Il est possible aussi d'envisager plusieurs aires concentriques. Ce qui permettrait à la fois de respecter la spécificité et l'originalité de chaque aire tout en offrant la richesse d'une transversalité indispensable à l'accompagnement des émergences. Par exemple *Musiques de Nuit* développe un travail en réseau sur la Rive Droite, mais il le fait également sur un plan régional, inter-frontalier, national et international. Chaque aire peut bénéficier de ce travail dans les différents espaces.

LA RÉSIDENCE DU PÔLE DE RESSOURCE

Un outil de mise en visibilité de ce que serait ce nouveau territoire est le lieu de résidence du pôle de ressources. Pourquoi un lieu physique et permanent ?

Il existe effectivement le risque que ce lieu devienne comme les autres, un lieu « consacré » enfermé dans un certain type de pratique (vois plus bas). D'un autre côté, l'ouverture de situations uniquement sous un mode événementiel (festival, carnaval, etc.) possède ses limites. D'une part, ce type d'événements est tributaire des aléas géopolitiques qui peuvent les remettre en cause d'une année sur l'autre. D'autre part la mise en place d'un réseau de ressources nécessite une permanence et une continuité sur une longue période.

Bien que les opérations s'étendent maintenant sur une période de dix ans, il reste difficile d'imprimer une cohérence dans une prise en compte d'un nouveau territoire des émergences culturelles.

Le caractère événementiel ne garantit pas un renouvellement. Initialement expérimentales, les situations comme les ateliers-résidences finissent pas devenir un outil banal d'animation socioculturelle si elles sont reproduites de manière régulière sans être réinterrogées.

En fait, le « lieu idéal » c'est celui où « il n'y a rien d'autre que de pouvoir se mettre à l'œuvre⁷¹. » Le lieu idéal n'existe jamais totalement comme lieu physique. Mais comme idéal type d'une résidence du travail nous pouvons chercher à l'atteindre. Suffisamment dépouillé pour se concentrer sur un certain rapport au travail. Suffisamment équipé pour offrir des conditions professionnelles

⁷¹ MICHALET Jean-Paul, écrivain en résidence à la Boutique d'Écriture de Montpellier

d'accompagnement des processus. Suffisamment ouvert et modulable pour décloisonner les pratiques et les « publics ». Suffisamment modeste pour savoir que le but n'est pas de répondre à toutes les demandes et d'accueillir toutes les pratiques.

LE LIEU HABITÉ DE LA MOBILITÉ

Nous avons vu dans la mobilité que c'est le cheminement qui devient le lieu, une manière de parler autrement du voyage.

Le lieu est un espace habité. Par exemple, l'atelier-résidence est la résidence du travail en atelier. C'est le lieu où l'on se sent bien, où l'on est chez soi. Mais nous ne sommes pas propriétaire, seulement locataire de ce « chez soi ». La résidence n'est pas fixe. Le lieu est à la fois physique et symbolique, temporel et intemporel. La situation de l'atelier dessine une mobilité temporelle, spatiale et mentale.

L'atelier-résidence propose une vision nomade, une façon différente d'habiter le monde qui ne s'enracine pas dans une terre et un nom mais puise à plusieurs sources et joue sur plusieurs identités.

Mais un moment il est important que les traces de ces cheminements s'inscrivent dans une mémoire collective car il n'existe pas aujourd'hui de patrimoine commun où les émergences issues des formes populaires soient mises en lumière et véritablement respectées dans leurs manières de se développer.

Si nous partons de la définition première du patrimoine, des éléments du passé qui méritent d'être conservés, le patrimoine ne se limite pas à la seule conservation des beaux-arts et même au patrimoine artistique, architectural ou monumental. Le problème est moins l'accès à la culture mais la réappropriation d'un patrimoine commun.

« Quand on parle de culture et de partage de la culture, l'opération c'était culturiser les masses populaires mais ce n'était pas perçu comme une réelle chance de mettre en place quelque chose sur l'année, de travailler ou de faire du partenariat sur un temps fort au niveau d'une municipalité. » (*Stéphane Perrain*)

Le patrimoine concerne également les éléments de la vie culturelle qui ont orienté l'évolution de notre société. Par exemple le patrimoine ouvrier fait partie de cette histoire commune qu'il s'agit de garder en mémoire. Il serait important de faire de même avec la mémoire des immigrations, des formes populaires et des émergences culturelles. En considérant ainsi le patrimoine comme production humaine nous évitons toute hiérarchisation.

Loin de participer à une muséification ou folklorisation d'un mouvement populaire, ce travail vise à mettre en lumière une totalité à travers une mise en lien historique de différents éléments. Il s'agit de comprendre comment ces dimensions se réactualisent par le sens qu'elles donnent à la vie d'aujourd'hui. En cela la jeunesse des milieux populaires possède un rôle messianique. Entre passé et avenir, les situations créées par les jeunes ne représentent pas un entre-deux, travailler sur ces situations permet au contraire de mettre en lumière un continuum. Ainsi la tradition

n'est elle pas simplement la mise au présent d'éléments du passé mais la mise en œuvre d'un travail de transformation à travers des processus de transmission.

Ne pas séparer transmission et création permet d'inclure pleinement dans la culture populaire des émergences récentes (sur l'échelle historique) présentées habituellement comme une " culture de jeunes " en rupture avec le passé, tournée vers l'industrie culturelle nord-américaine ou une " culture de banlieue " issue des immigrations en rupture avec le patrimoine culturel de ce pays.

Le lieu résidence du pôle de ressources peut donc poser ce point de repère à la fois spatial par rapport à un territoire et temporel par rapport à une mémoire. On peut donc dépasser ce paradoxe où le pôle de ressources est fixé dans un lieu physique tout en étant l'expression et la mise en valeur d'une mobilité.

Il devient en cela « politique » dans le sens que le territoire devient politique quand il n'est plus attaché à un lieu ou une géographie institutionnelle, c'est-à-dire quand le lieu n'est que l'endroit où se déroule une situation.

« C'est une maison qui serait d'intérêt départemental voir régional et qui rendrait une légitimité à une rive par rapport à une autre et donc on ne serait plus obligé de se battre pour parler de nos quartiers en difficulté. On serait dans une zone en expansion, on parlerait plus de nos quartiers on serait dans une zone. Là on est toujours dans une zone d'éducation prioritaire. » (*Bernard Rivailé*)

Bien que son implantation présumée sur la Rive Droite lui attribuerait une forte connotation symbolique, la problématique est indépendante du lieu d'implantation et il est important qu'elle le reste.

D'un côté le lieu est toujours « quelque part », c'est-à-dire situé selon une série de cordonnées, quelque part dans l'agglomération ou quelque part dans un quartier populaire et ce « quelque part » n'est pas anodin ou sans importance. Le lieu d'implantation n'est donc pas sans conséquence ou plus précisément sans influence sur son environnement et réciproquement.

D'un autre côté ce *quelque part* ne confine pas le lieu à une pratique, une forme, un territoire unidimensionnel. Il est le référent d'un déplacement, le point de passage d'un cheminement. Il participe à une redéfinition territoriale, à une production de connaissances sur ce qui se passe ici et ailleurs, à une manière de gérer son rapport de la proximité à la distance. La question est alors moins le lieu de l'implantation que la possibilité de favoriser une mobilité aussi bien géographique que mentale.

Il ne s'agit donc pas d'implanter une structure d'animation ou culturelle de plus, qui s'organiserait autour d'un rapport de l'offre et de la demande. C'est un lieu proche sans être de « proximité ». Car on peut toujours dire ensuite « maintenant que vous avez votre lieu, vous Rive Droite, vous banlieue, vous ceci, ne nous demandez plus rien ». Cette façon de renvoyer chacun à ses devoirs élude une responsabilité politique.

« Un lieu comme le théâtre Barbey c'est plus facile, c'est fédérateur, c'est sur Bordeaux. Il n'y a pas la connotation "cité" derrière. Et puis on a essayé de

communiquer de manière la plus pro possible, et puis on essaie aussi maintenant de scinder un peu le rap et les cités parce ce n'est pas forcément bon. Sur d'autres villes tout ça, c'est la misère partout, c'est la guérilla partout, Quand je vois les jeunes de cité qui disjonctent complètement. Il ne peut pas y avoir de concert sans qu'il y ait un mec qui prenne un coup de couteau, est ce que l'on va pouvoir créer un éden français du hip-hop ? Il y a un créneau, il faut vraiment l'occuper et essayer de créer une atmosphère beaucoup plus saine au sein du mouvement hip-hop. Étant ouvert, je pense que c'est ce qu'il y a de plus important aujourd'hui, parce que nous les premiers, on a pu souffrir du fait que les gens n'étaient pas ouverts. Maintenant on ne va pas jouer aux gens qui rejettent des gens, on a été rejeté pendant x temps. » (*Philippe Gomis*)

Que les artistes issus des formes populaires refusent une assignation à résidence est légitime. Comment faire en sorte que le lieu de la résidence ne soit plus vécu comme une imposition mais comme une ouverture tirant vers le haut l'ensemble de la population, que ce lieu devienne un espace du centre comme nous le présentions plus haut ?

« Ce projet de grande maison des musiques du monde, on aurait dû être capable de soutenir *Musiques de Nuit* pour créer cette grande salle, qui n'était pas qu'une grande salle de concerts. On a aucune salle de concerts de qualité pour toutes ces musiques qui nécessitent d'écouter un spectacle debout, à pouvoir bouger dans une salle sans qu'il y ait un risque que tout s'écroule et où on est capable de dire pendant la semaine qui précède le concert, j'ai besoin de cinq ateliers, à trente places chacun, des ateliers insonorisés pour pouvoir faire du boulot autour de la danse, de la percu... C'était ça le projet. » (*Bernard Rivaillé*)

Quelle serait alors une spécificité politique de la Rive Droite ?

« C'est proposer à toute la population, la population dite exclue ou en difficulté, le maximum de qualité. Ce n'est pas parce que c'est peut être plus difficile financièrement, c'est pas parce qu'il y a 52 nationalités qu'il y a des gens en difficulté, qu'il y a 74% de logements sociaux, 27% de familles mono parentales il faut que malgré tout les gens puissent bénéficier de spectacles, d'activités de grande qualité avec des professionnels, que ce ne soit pas une culture au rabais. Il y a ce souci pour la population d'avoir les propositions pour une qualité qui ne soit pas au rabais ou qui ne soit pas la facilité et puis il y a aussi le fait qu'une partie des manifestations attire le public extérieur. » (*Serge Korjanewski*)

« Jusqu'à présent l'art vu en France c'est dans les temples et les temples ils ne sont pas chez nous. Le temple il est au grand théâtre, le temple il est au musée d'art contemporain, il est très localisé sur Bordeaux. De pouvoir créer une culture avec le grand « C » et faire déplacer les gens d'ailleurs et notamment les Bordelais c'est aussi une reconnaissance de ces quartiers. C'est de bien montrer que les quartiers sont des quartiers importants d'une ville comme il y a des quartiers à Bordeaux. Il ne faut pas leur donner les rebuts de la société, donc que ce soit en art, ou tout autreMais là on est sur le domaine de l'art et de la culture, ils ont droit au meilleur, ils ont besoin de tous les pays, parce qu'ils représentent tous les pays. » (*Bernard Rivaillé*)

UN LIEU NON CONSACRÉ

Un lieu consacré est un lieu sanctionné, entériné par un usage, un discours, une reconnaissance publique ou encore ratifié par une institution du monde du social ou de la culture. Il existe toujours le risque dans une fréquentation d'un lieu ou l'exercice d'une pratique, d'une dérive naturelle où le même public, quelle que soit son origine sociale, se retrouve et s'approprie le lieu.

Le cadre d'activité est alors moins défini par la nature de la situation, un mode de connaissance, que par une appartenance socio-territoriale et une culture propre à un milieu dont il faut maîtriser les codes pour entrer. Ce n'est plus la situation qui prédomine mais le fait de se reconnaître appartenir à un même groupe.

Nous pourrions parler de lieu « fermé » et de « public captif » dès qu'une contrainte collective prédomine sur un choix individuel. Cette contrainte peut s'exercer de différentes manières avec une intensité plus ou moins forte.

Elle peut se faire de l'intérieur. Cela peut être le cas d'une population adolescente qui aurait tendance à venir en groupe et se définir avant tout par une identité collective.

Cela peut être aussi une contrainte extérieure provenant de l'intégration de normes culturelles qui font que l'on « ne s'autorise pas » à entrer dans tel lieu ou faire telle chose tout simplement parce que le lieu est « consacré à... », la définition de l'activité est exogène à la situation créée par l'activité.

Nous avons déjà remarqué que poser la question en termes de « rééquilibrage social » n'est sans doute pas la meilleure manière de répondre. La réponse se place plus sûrement dans le principe même d'un rapport au travail sur une matière, l'espace du cheminement où s'exercent des processus. Dans cet espace interstitiel, la qualité « ouverte » ou « fermée » liée aux propres représentations des individus perd de sa pertinence au profit de nouveaux liens. C'est peut être cela qui fait la non-consécration du lieu, quand le lieu perd de son importance au profit d'un mouvement dans l'espace. Le lieu est la résidence de ce mouvement.

Dans un lieu consacré, l'entrée confirme déjà une attente. Une attente s'inscrit plutôt dans un ordre normatif, un horizon d'attente qui oriente notre manière de voir une expérience et de nous inscrire dans une action. Comment cette attente est-elle compatible avec la notion d'expérimentation et de processus qui tenterait au contraire à poser des ruptures par rapport aux attentes ?

Un certain nombre de marqueurs vont confirmer cet horizon d'attente et orienter notre perception du cadre de l'activité (par exemple la relation œuvre-public, artiste-public dans la forme architecturale, la disposition formelle des espaces scène/salle, etc.). Cela ne veut pas dire que des échanges ne s'y feront pas mais qu'ils se fassent ou non, ils n'altèrent pas la définition même du lieu.

« Il y a une question d'image autant que d'architecture du bâtiment. On sait bien qu'il y a des gens qui hésiteront à franchir la porte de l'école de musique, mais il

y en a encore plus qui hésiteront à aller dans un centre social. » (*Serge Korjanewski*)

Dans un lieu non consacré, il n'y a pas de cadre permettant d'emblée de nommer ce qui s'y passe, de référentiel préalable à la définition du lieu et au jugement du travail qui s'y fait. Sa qualification exige l'élaboration d'un nouveau référentiel prenant en compte ce rapport au travail

Ici l'entrée provoque un déclic, une surprise, une rencontre, bref une confrontation à une nécessaire altérité. Nous retrouvons cette notion d'altérité pour laquelle la mixité des populations n'est pas un objectif mais une conséquence d'un certain type de rapport au monde et aux autres.

La proximité des quartiers populaires peut contribuer à un brassage des démarches et à la pluralité des entrées. Cela n'empêche pas l'existence de cercles d'affinités mais pose la question d'une médiation susceptible de mettre en relation différents référentiels, de créer des situations ouvertes dans un lieu non consacré.

« Est-ce qu'il faut remplir les ateliers par les jeunes des quartiers difficiles et surtout les jeunes du quartier dans leur quartier, chacun chez soi. Ce n'est pas ça l'intérêt mais à force de les préparer au dernier moment, de ne pas leur donner l'impact et la qualité d'information qu'il faut, on ne fera jamais venir les autres, ceux qui apportent cette mixité. Le concert final n'est intéressant que par ce qu'il y a une mixité sociale importante. » (*Bernard Rivaillé*)

Il est parfois nécessaire dans un premier temps de « capter » un certain public d'un milieu donné qui ne viendrait pas « naturellement » dans un lieu. A condition de pouvoir sortir rapidement de cette approche en terme de « profil de publics » (public centre social, public école de musique, etc.).

Nous nous apercevons vite que la distinction entre public « captif » et « actif » n'est pas liée au lieu d'intervention ou au profil du public mais dans la relation qui s'instaure au sein du lieu aussi bien vis-à-vis du travail, qu'entre les participants, les participants et l'intervenant.

« Alors est ce que ça se mélange, c'est très variable, c'est sûr que sur certains concerts de *Musiques de Nuit* pour lesquels il n'y a pas la possibilité de stage ou d'atelier, c'est essentiellement un public de Bordeaux, d'autres banlieues, voir d'autres départements qui vient. Ca contribue pour ces gens là à changer l'image de la ville et de la rive, là ça permet quelques échanges. » (*Serge Korjanewski*)

UN LIEU QUALIFIÉ

Un lieu non-consacré exige une haute qualification, bien plus qu'un lieu consacré qui se repose sur sa notoriété, un cadre préétabli et une routine dans l'exercice des pratiques.

La notoriété se base sur une certaine renommée, plus exactement une sur-nomination comme signe d'une reconnaissance et d'une appartenance ou au contraire une sous-nomination comme signe d'une stigmatisation ou d'une

relégation. Nous pouvons concevoir une autre manière de re-nommer le lieu dans un décalage et un recentrage qui échappe à une pré-définition, quelle soit sociale ou culturelle. Cette qualité de jugement qui ne se repose sur aucun cadre extérieur demande une attention de tous les instants.

Par ailleurs il est bien sûr important de prendre en compte les conditions techniques susceptibles d'accueillir des pratiques différentes pour lesquelles les lieux classiques sont mal adaptés.

« Pourquoi on est démuni aujourd'hui, parce qu'il y a des frictions dans le grand hip-hop bordelais. C'est un truc qui t'empoigne dans tous les sens. On n'a pas ce que pourrait représenter un conservatoire pour quelqu'un qui fait de la trompette. Moi j'accepte totalement que des gens ne comprennent pas le rap, ne comprennent pas la musique, c'est trop bruyant, mais je veux pouvoir leur dire et je veux pouvoir leur montrer. » (*Philippe Gomis*)

« Il y a eu un choix esthétique pour l'école de musique qui a été de conserver un bâtiment scolaire avec un préau, de fermer pour faire une salle de spectacle de diffusion et de formation. Il y a des contraintes qui sont techniques, on ne pouvait pas faire à la fois, moi je l'aurais beaucoup souhaité, s'ouvrir à d'autres musiques parce que la configuration fait qu'on peut avoir des cours, des formules acoustiques, salle de concerts semi amplifiée. C'est un choix de départ. On aurait pu faire un investissement très important où il y aurait eu des salles comme au Florida, avec des ateliers, ceux d'enregistrement, de musique amplifiée. » (*Serge Korjanewski*)

Les bases techniques et d'accompagnement professionnel représentent des conditions nécessaires mais non suffisantes pour rester un lieu d'expérimentation. Le risque sinon est de s'enfermer dans un bâti ou un aspect technique qui ne garantissent pas à eux seuls une cohérence.

Le principe n'est pas simplement de décroisonner les pratiques, d'offrir les conditions satisfaisantes d'un accueil d'artistes en résidences, d'un accompagnement professionnel de groupes en émergence ou d'un espace adéquate de diffusion de spectacles. Il s'agit de pouvoir problématiser les situations ainsi ouvertes en pensant une articulation entre médiation de la forme et médiation de l'œuvre.

« C'est un peu de recréer ce côté rencontres autour de la musique, ou des différentes pratiques du hip-hop. Des moments où il y aura cohérence entre les différents opérateurs, organisateurs de concerts, organisateurs de stage, tous ces gens là qui existent aujourd'hui sur Bordeaux mais qui se tirent un peu dessus. De recréer tout ce pôle et d'avoir plein de gens autour pour ensuite pouvoir créer quelque chose de vrai sans que ce soit que de la consommation. C'est plutôt d'avoir deux trois salles de danse, un studio d'enregistrement, deux trois studios de répète où tu peux faire tourner les groupes, où il y a du concret, où tu organises des soirées tous les mois, des soirées gratuites par exemple, ou des débats, des échanges. Que ça puisse être une base de travail, fait partie d'un monde où il a quand même une certaine chaleur autour de lui, une possibilité d'écoute, de

regard, que ce soit un lieu d'échanges pour les gens de cette culture là, qu'ils puissent créer quelque chose de cohérent, de vivant, ne serait ce que le mot vivant à mon avis c'est quelque chose de très intéressant. Ensuite pouvoir s'étendre, faire découvrir à d'autres, d'amener vers.... Pas mal de choses que les gens du hip-hop puissent se dire, on a un point de chute, moi je fais ça, je suis dans tel lieu. C'est tout de suite autre chose et si le lieu il a une âme en plus. Chez un jeune je pense que ce serait plus facile de développer ce qu'il pense, la façon de voir les choses, si derrière il y a une structure et si dans cette structure c'est le côté lien familial. »
(*Philippe Gomis*)

« Il y a à la fois ce besoin d'avoir des lieux équipés, c'est nécessaire. Puis de travailler aussi dans les quartiers, mais on se heurte aussi très vite à des contraintes matérielles et techniques. C'est-à-dire quand on débute une action, un travail de danse hip-hop ou des ateliers d'art plastique ou de percussion, de théâtre dans un point rencontre excentré, très vite ça a ses limites. Au départ c'est nécessaire pour établir une relation dans un cadre que les gens ont bien repéré, se sont appropriés et dont ils ne vont pas sortir comme ça tout d'un coup. Après il y a la nécessité de pouvoir bien faire ce travail, et le valoriser et venir dans d'autres lieux. » (Serge Korjanewski)

Il s'agit non seulement de mettre en lisibilité et en visibilité les processus mais aussi de renvoyer les enjeux qu'ils posent sur un plan professionnel et politique aux différentes structures et instances concernées dans le champ social et culturel. C'est entre autre toutes les questions autour de la formation, de la production et de la réception que nous soulevions dans la partie précédente.

« Il y a cette démarche là et du côté des politiques. L'idée périodique qu'il faudrait décentraliser si l'on veut faire d'autres lieux. Mais après il y a des questions budgétaires, on ne peut pas équiper partout. » (*Serge Korjanewski*)

Le pôle de ressources n'est pas là pour palier au manque de lieux ou aux incohérences de leur gestion mais d'offrir les conditions d'une diffusion des cadres d'expériences dans d'autres lieux et favoriser la mobilité des populations.

« Les espaces peuvent être trouvés, il faut trouver des salles mais il faut surtout que les gens fassent la démarche d'y aller. Souvent les musiciens classiques s'enferment dans leur musique et c'est eux qui ne font pas trop la démarche d'aller vers d'autres musiques. Les musiciens de jazz s'intéressent, ils écoutent Ravel, Debussy, Charly Parker écoutait Strawinski mais l'inverse ce n'est pas évident. » (*Pascale Matinez*)

A travers les trois propriétés que nous venons d'approcher pour la résidence du pôle de ressources (la mobilité, la non-consécration, la qualification), nous pourrions retrouver ce que l'on entend habituellement par « accessibilité ». Cette dernière propriété nous semble toutefois trop réductrice pour synthétiser les qualités d'une situation ouverte. Indéniablement, c'est une situation accessible, mais cela ne se résume pas simplement par la qualité des services et la « chaleur » de l'ambiance. L'ouverture n'est pas une « qualité », c'est un processus. Une situation est ouverte parce qu'elle offre l'espace à des processus, un jeu

d'interactions susceptibles de poser de l'intérieur le cadre qui la définit. Ceci implique non seulement des compétences mais une attention et une vigilance constante.

Continuité et globalité d'un travail sur les formes populaires

Tous ce que nous venons d'exposer comme questions, hypothèses, modèles autour d'un travail de médiation et la constitution d'un pôle de ressources, n'a de sens que si nous pouvons inscrire l'ensemble dans un rapport au temps et à l'espace, bref dans une continuité et une globalité.

Si *Musiques de Nuit* participe naturellement à l'organisation collégiale de ce pôle de ressources, il occupe une place centrale du dispositif de médiation de part la nature de son action et sa position institutionnelle.

En cela il investit plusieurs espaces/temps comme :

— **déclencheur**, initiateur, provocateur d'événements. Se sont les interventions artistiques, les chocs culturels, les histoires de rencontres, par définition limités dans le temps, c'est un espace/temps événementiel qui provoque des ruptures de cadre et des mises en valeur de situations.

— **expérimentateur** de situations, matrices des processus. C'est la mise en place d'outils comme les ateliers-résidences, les workshops, les arbres à palabres, les concerts, etc.. C'est un espace/temps situationnel qui déclenche des processus dans la durée.

— **diffuseur** d'un cadre d'expérience. C'est la fonction de relais, de coordination dans le cadre d'un réseau de ressources. C'est l'espace/temps expérientiel de la mobilité, celui de l'expérience humaine entre la durée de l'événement et du processus, il traverse les autres espaces/temps.

Ces différentes dimensions ne sont pas juxtaposées, elles se croisent en de multiples intersections. Cependant une véritable synergie ne pourra s'instaurer sans création d'un pôle de ressources. Il est en effet nécessaire à une problématisation des situations sans laquelle aucune question ne peut être renvoyée en termes de responsabilité partagée (dimension politique et intérêt public) et mutualisation de ressources (accessibilité des moyens de production et d'échange).

« *Musiques de Nuit* a un rôle à jouer là-dedans de détonateur mais après il y a les volontés municipales, politiques, institutionnelles et des gens de terrain. »
(*Elisabeth Guzène*)

« Il se trouve que *Musiques de Nuit* a permis de donner un droit de cité à des musiques qui jusqu'à présent n'avaient pas droit de cité. Là où je dis que ce n'est pas logique, c'est que ce retour de manivelle positif profite à certaines villes qui tout le reste de l'année vont continuer leur boulot traditionnel et ne vont rien faire au-delà de l'événement. » (Bernard Rivaillé)

Au contraire, l'absence de fil conducteur, de questionnement transversal, conduit à un isolement de ces différents espaces/temps qui ne peuvent alors contribuer à une dynamique réellement durable. D'où le sentiment, un moment donnée, d'épuisement des ressources et de déperdition des énergies alors que les interventions artistiques sont porteuses d'une très grande richesse, que les quartiers populaires ne manquent pas de ressources et qu'il existe une sensibilité commune réunissant les différents acteurs, du moins ceux de la Rive Droite, au-delà de leur appartenance professionnelle ou institutionnelle.

« Le principe de la décalcomanie ça ne marche pas toujours, il faut de temps en temps enlever le calque puis se remettre devant sa feuille blanche en disant, les arbres à palabres on connaît, ou on prépare sérieusement Mais nous parachuter des trucs comme ça, démultiplier cinquante arbres à palabres dans le mois pour être sûr d'avoir une couverture médiatique. » (*Bernard Rivailé*)

L'événement risque de se résumer à son aspect médiatique sans produire une réelle mise en valeur, l'expérimentation tomber dans de la prestation de service sans mettre en lisibilité les processus et la diffusion se réduire à quelques réunions de préparation et de bilan sans constitution à un cadre de travail en réseau.

« Si un moment donné j'ai accepté de travailler avec *Musiques de Nuit*, c'est parce que justement ce n'était pas des prestataires de service opportunistes pour nous, ils avaient une certaine philosophie de l'action culturelle, dans leur approche des différents publics. À partir de là, dans la mesure où ça correspondait et que ça faisait un peu bouger la structure, j'ai accepté cette collaboration. Si ça devient des prestataires de service qui vont me proposer de telle heure à telle heure, où je mets tant d'animateurs, pour moi il y a une perte de sens. Il y a une perte philosophique et idéologique. Je vais être d'accord sur le fond mais après dans la mise en œuvre, sur la forme, je ne suis pas d'accord. C'est dans ce cadre d'échanges que je ne les considère pas comme des prestataires de service à part entière mais plutôt comme une association avec qui on peut échanger, où il y a une reconnaissance mutuelle, des besoins mutuels pour mettre en place des choses qui se déroulent. » (*Éliane Zaka*)

DYNAMIQUE DE L'ACTION

Parler de dynamique de l'action, c'est dire que l'investissement dans des actions produit de la richesse qui à son tour est investie dans d'autres actions. Il y a un retour sur investissement dans cet effet boule de neige.

« *Musiques de nuit* est une structure qui s'appuie sur des structures de proximité, ce n'est pas une structure parachutée. Ils partent des besoins des structures de proximité, c'est une valorisation mutuelle, ils n'auraient pas de public comme nous, ils pourraient fonctionner mais ce serait autrement. On s'approprie, on s'apporte mutuellement on accepte de travailler ensemble parce que ça correspond à nos missions, à nos façons de faire. » (*Éliane Zaka*)

Une dynamique de l'action, pour l'opérateur, c'est la possibilité de jouer son rôle dans les différents espaces/temps sans s'éparpiller à répondre à toutes les demandes qui ne peuvent que croître de manière exponentielle d'autant plus si la zone géographique de l'action s'étend.

« Faudrait trouver un moyen pour que nous à l'année on puisse enclencher autre chose avec les jeunes ou les moins jeunes ou les familles, mais avec la population qui vient sur les centres. Sachant qu'on sait à peu près les dates du festival donc on se bloque sur le festival tout début juillet, les quinze premiers jours, mais aujourd'hui ce n'est pas du tout la même implication qu'il y a quatre, cinq ans. »
(*Murielle Guionie*)

« *Musiques de Nuit* est avant tout un opérateur, donc il diffuse, il fait connaître des choses que l'on ne connaît pas. Je suis sûr qu'il l'on au fil des années enrichi par tous les contacts ça été un très bon tremplin pour eux » (*Bernard Rivailé*)

« *Musiques de Nuit* ils ont toujours eu un problème pour le festival au niveau des centres sociaux parce que les centres sociaux prenaient les ateliers pendant pas mal de temps comme un objet de consommation. » (*Hélène Signat*)

Comment l'idée d'activité à la carte peut laisser place à celle d'un rapport au travail ? Comment envisager un renouvellement des outils et des pratiques, qui s'inscrive dans un projet global en termes par exemple de travail intergénérationnel ou de travail sur les formes populaires ? Comment envisager à partir de là d'autres types de relais par exemple sur le plan de la formation en convention avec des missions locales, ou d'autres types de formations professionnalisantes ?

« Moi j'ai une impression de pas fini. C'est au coup par coup. Est ce qu'il ne faudrait pas arriver à poser des choses, et voir vraiment sur du long terme. On se lance sur un projet perçu avec un groupe de jeunes et on veut les amener jusqu'où et *Musiques de Nuit*, qu'est ce qu'ils font là-dedans. Après c'est vrai qu'il y a les gros coups, c'est *Quartiers Musiques*, les ateliers et le carnaval, alors est ce que ça un moment donné ce n'est pas un moyen de détecter ou de faire naître des projets, à partir de ce qui s'est produit là, fonctionner sur des projets avec des structures. » (*Éliane Zaka*)

« Il y a eu le constat il y a deux ans, que ces ateliers ne soient pas simplement vécus comme un moment ponctuel qui amenait forcément une attitude de consommation, mais plus que nous en tant que structure d'animation, de proximité, on puisse l'intégrer dans un projet global. » (*Elisabeth Guzène*)

« Nous, centre social, on n'aurait pas les moyens de faire venir un groupe de musiciens, pas les moyens financiers et pas les moyens techniques. On est pas non plus des opérateurs culturels donc ça s'inscrit dans notre projet à nous en tant que centre social et en tant qu'animateur. Quand je prends les axes d'agrément où l'on est toujours dans "favoriser l'accès à la culture", ça c'est un outil supplémentaire. Quand on parle à la culture et aux cultures, de renforcer le lien, créer une dynamique de quartier, ça s'inscrit aussi là après vraiment sur le fond. » (*Nassima Chaouchi*)

Mais il y a-t-il des espaces où ce genre de questions puisse raisonner ? L'espace/temps de la problématisation des situations est rarement intégré dans le travail des structures, du moins pour ce qui concerne la collaboration avec *Musiques de Nuit*.

« On ne se donne pas les moyens d'avoir le temps. » (*Hélène Signat*)

« On n'a pas le temps, on est tout le temps dans cette notion d'actions, d'actions. » (*Éliane Zaka*)

« C'est des volontés individuelles mais on ne prend pas le temps au niveau institutionnel de se poser, les directeurs oui, mais les animateurs qui sont prêts de la réalité, ils n'ont pas de structure pour se poser, pour réfléchir. » (*Maryse Cantin*)

« Malheureusement on manque de temps pour réfléchir à ce que l'on fait et à ce que l'on devrait faire et on est toujours un peu dans l'action à gérer du quotidien dans l'urgence. Les projets et les opportunités se multiplient aussi. Le politique privilégie toujours l'activisme tout ce qui passe, on ramasse. Au lieu de bien travailler une action sur le long terme on commence quelque chose, on ramasse tel projet parce qu'il y a peut-être des subventions à avoir là. Il y a toujours un gros écart entre une volonté de cohérence affichée et après ce qui se passe sur le terrain. » (*Serge Korjanewski*)

« On n'a pas cette communication déjà entre nous, entre les profs, tout le monde court, c'est un peu la course au fric aussi. Les gens essaient de vivre ou survivre, ce n'est pas de tout repos d'enseigner et de jouer. Ça demande beaucoup d'énergie, c'est souvent 20 à 25 ans de cours, les gens qui ont fait ça après ils se produisent, ils jouent, ils ont leur vie et stop. Ceci dit, il y en a peut-être quelques-uns qui peuvent être motivés par le projet. » (*Pascale Matinez*)

Le rôle d'un pôle de ressources serait de pouvoir susciter, partout où des situations s'ouvrent, un autre rapport à l'espace et au temps où l'aspect réflexif du travail ne soit pas compris comme la cerise sur le gâteau lorsqu'il ne reste plus rien à faire, c'est-à-dire jamais, mais comme espace/temps intégré et négocié.

« On a le temps qui n'est pas mis à profit parce qu'on a des réunions. Je vois bien l'organisation d'ateliers de réflexion où l'on prend le temps, à partir de janvier puisque le festival c'est fin juin, ça laisse six mois, avec des commissions qui réfléchissent par thèmes, comment peut s'organiser le festival dans une dimension *Hauts de Garonne*. Je ne pense pas que les directeurs de structure coupent l'herbe sous les pieds en disant, non il n'y a pas de temps. Si c'est un moment pour produire de la qualité, ça peut être largement intéressant, même si sera demandé en échange le côté quantité qui n'est pas à négliger. Quand on voit sur tous les financements qu'il peut y avoir, dans les bilans apparaît le côté quantitatif, le côté qualitatif est très peu lu. De toute façon ils ne veulent rien dire, ça veut rien dire de marquer sur ton papier que tu as vu ou aperçu... C'est révélateur qu'un moment on est dans l'agir, dans l'action, dans le faire et très peu dans la préparation et dans l'évaluation, mais ça c'est valable pour le festival des *Hauts*

de Garonne, pour le carnaval de Bordeaux et pour nos actions aussi. On est réellement dans le faire. » (*Elisabeth Guzène*)

« Soit on s'en fixe une priorité parce que l'on juge que c'est important, soit on juge qu'on arrête tout. Pour nous, ça fait partie d'une de nos priorités, en même temps que Musiques de Nuit se pose peut être comme prestataire de service, mais nous on n'ajoute pas non plus notre petite graine pour essayer que ça change. Parce qu'on a beau faire des bilans, si on ne propose rien non plus, c'est pour ça qu'on est entrain de travailler avec Musiques de Nuit sur le sens qu'on voudrait redonner à tout ça. » (*Nassima Chaouchi*)

« Moi je ne sais pas s'ils n'auraient pas plutôt intérêt de travailler par projet, selon les structures sur les objectifs. On a des moments forts et des fois on a une accumulation de moments forts à une certaine période de l'année et quand il reste du temps on se dit comment ça se fait qu'on n'a rien à faire et on se rend compte au contraire il faut dépoussiérer, tout mettre en ordre. » (*Éliane Zaka*)

Les réunions de préparation et de bilans par zones géographiques représentent un support, mais elles ne peuvent pas être les seules. Dans tous les cas, il serait illusoire d'évoquer l'intégration des situations comme l'arbre à palabres ou l'atelier-résidence dans une cohérence et une globalité s'il n'existe pas la possibilité de poser de nouveaux référentiels de jugement critique.

« On a eu un moment donné à travers des bilans mais après il n'y a pas eu de réflexion par rapport à tout ça. C'est arrivé qu'on ait fait des bilans avec *Musiques de Nuit* mais sans plus. On ne va pas plus loin que le rayonnement immédiat, on se replie sur nous-mêmes. Comment arriver à parler de ça, à discuter de ça. Parce que c'est la préoccupation que nous on a, la mixité des publics, la mixité socio-économique, et culturelle, pour que des personnes arrivent à prendre la parole en public et parler de ça, ça nécessite un travail en amont hyper important. » (*Éliane Zaka*)

C'est la difficulté de trouver les espaces où une cohérence peut émerger, que les différents points de vue soient confrontés quitte à ce qu'il y ait des conflits mais qu'ils soient générateurs de quelque chose. Ce n'est pas parce que pris individuellement chacun des acteurs en présence manquerait de compétence ou de clairvoyance mais parce que le principe de base de l'élaboration d'un nouveau référentiel est ce travail relationnel lui-même.

DE L'ACTIVISME À LA MUTUALISATION DES RESSOURCES

Il se peut que l'opérateur induise involontairement une attente mais aussi que le mode de fonctionnement des structures conduisent à faire peser une attente. Il s'instaure alors un mécanisme de dépendance dans une relation triangulaire pourvoyeur – objet de pourvoyance – dépendant.

Dans une mise en réseau des ressources il devient nécessaire de provoquer des moments collectifs de régulation. Il convient de s'interroger sur l'objet de la

pourvoyance. S'agit-il d'un service, de mise à disposition d'intervenants, d'une activité, d'une facilité financière ?

« Nous depuis deux ans c'est ça, une prestation supplémentaire sur l'été. Il y a tellement de demandes que la présence des intervenants passe un petit peu inaperçue parce qu'il n'y a pas de temps d'échange, à 4 heures et demie, vite, vite, il faut reprendre les intervenants pour les amener sur un autre lieu. » (*Murielle Guionie*)

« Les intervenants se pensent aussi comme des prestataires de service, on les pose à deux heures, on revient les chercher à quatre heures et pendant ce temps là ils doivent faire leur atelier. Les autres années on met en place un petit truc, un goûter pour que les gamins partagent et fassent la pose. On discute, on essaie d'échanger, on sort de l'atelier et c'est là que souvent les gamins disent, tu peux me remonter telle passe ou tel truc, c'est là que ça va au-delà, c'est là que ça peut accrocher. Mais s'il n'y a pas ces temps là, des temps d'échange où les intervenants se sentent aussi en sécurité parce qu'il ne faut pas oublier qu'ils viennent du Brésil ou de Palestine, ils arrivent, ils sont totalement dépaysés, ils ont besoin d'être rassurés, d'être en groupe parce que s'il y a deux intervenants et 25 gamins en face, ils ne sont pas trop sûrs que leur pratique va intéresser, il y a plein de questionnements. On a toujours essayé de maintenir une convivialité. Ce n'est pas toujours facile de le faire quand tu changes d'intervenant au bout d'une semaine, tu mets deux jours pour fédérer les gamins, ils font deux jours d'atelier et la semaine d'après c'est quelqu'un d'autre qui intervient. C'est un peu déshumanisé, il n'y a plus la possibilité d'échanges, comme il y avait cette liberté, un emploi du temps avec un squelette bien précis mais qui laissait quand même des espaces. » (*Stéphane Perrain*)

Dans le cas de la prestation, nous sommes dans la fourniture de biens « prêts à la consommation ». Bien sûr une consommation n'est jamais passive, elle participe à la transformation de l'objet de la consommation. Pour cette raison nous ne pouvons pas évoquer le terme de « clonage » parfois employé pour définir la reproduction des situations. Un atelier-résidence, même pris en tant que prestation de service reste tout de même unique dans la situation qu'il ouvre.

C'est sur ce point qu'il s'agit de renverser les référentiels en partant d'une réflexion en termes de situations, non d'activité ou de lieux.

« Les intérêts sont différents, on se retrouve face à *Musiques de Nuits* qui va interpeller les partenaires différemment, il y en avait qui venait chercher juste une intervention. » (*Stéphane Perrain*)

« Là on se rend compte que c'est donnant, donnant, ça nous intéresse, ça les intéresse, ils savent qu'avec nous on peut fonctionner comme ça, ils savent qu'on peut fonctionner comme ça avec eux. *Musiques de nuit* est à la fois prestataire de services pour nous parce que c'est vrai qu'ils nous proposent des choses de qualité, que nous on ne peut pas financer et avoir les réseaux qu'il faut, au niveau logistique, ils assurent pas mal, nous on assure aussi à notre façon parce que un arbre à palabres coûte à *Musiques de Nuit* mais nous coûte aussi au niveau tant

salaire que charges générales. *Musiques de nuit* est un prestataire de service, dans la logistique, dans la proposition de groupe et ça nous apporte quelque chose, maintenant comment arriver à s'organiser, ça c'est une autre question » (*Éliane Zaka*)

Il s'agit de sortir d'une relation de pouvoiance pour une relation qui se construit de l'intérieur d'une situation et génère une mobilité. Il faut du temps et de l'espace pour que les situations puissent se mettre en place. Il faut des espaces pour bouger aussi bien physiquement que mentalement. Si l'activité prend tout l'espace, s'il n'y avait plus de prise de parole possible nous sommes dans l'effet inverse où la situation ne produit pas de contenu mais où le contenu ferme la situation sans produire de richesse.

En fait, ce qui semble avant tout nécessaire, c'est laisser suffisamment d'espace pour que le travail de médiation puisse s'accomplir de manière ouverte.

« C'est vrai c'est ce qui manque un médiateur entre *Musiques de Nuit* et les centres sociaux et nous médiateurs entre les jeunes et *Musiques de Nuit*, ce lien c'est ce qui manque. » (*Nassima Chaouchi*)

Nous le disions à propos de la sensibilisation, paradoxalement, trop de contenu tue le contenu. Les outils ne devraient pas avoir pour but de faire du remplissage. Le risque est de confondre outils et finalité. Pris comme finalité l'outil devient un gadget et perd le sens de ce qu'il peut produire, c'est-à-dire une émergence dans un travail sur la matière et les formes, qu'il s'agisse d'échange ou de perfectionnement dans une discipline. Les outils doivent ouvrir des espaces, non les refermer et permettre ainsi dans les interstices un travail de médiation, la médiation de la forme ou la médiation de l'œuvre que nous évoquions dans les parties précédentes.

Afin de sortir de la dualité entre déplorer le trop d'interventions et vouloir « son » intervenant, entre « un petit peu pour tous » ou « beaucoup pour quelques-uns », il s'agirait de réfléchir comment accentuer la mobilité entre les différents lieux.

« Je ne sais pas si une volonté de notre part ou de *Musiques de Nuit* de distribuer à tout le monde la même chose, sauf que chacun n'en a qu'une petite partie, autant avoir un gros morceau de gâteau et ne pas goûter un peu à tout, c'est un peu ça le sentiment maintenant. Le problème si les intervenants se retrouvent tous sur un même endroit ce n'est pas la peine. Quitte à faire intervenir des intervenants de deux pays, qu'il y ait trois quatre communes qu'il y ait un groupe, les trois quatre autres l'autre groupe et puis le concert final. Il y aurait deux trucs qui seraient présentés par des gamins ça pourrait être très bien, les intervenants ne se disperseront pas sur toutes les communes. » (*Stéphane Perrain*)

Évoquer l'idée d'une mutualisation des ressources est une autre manière de dépasser la simple relation de l'offre et de la demande, c'est-à-dire une relation construite en termes de publics ou de territoires d'appartenance. La mutualité comme système de solidarité et d'entraide mutuelle, ne peut donc se concevoir sans une approche en termes de situations ouvertes et de mobilité.

« Un moment si on pouvait arriver à répartir les différentes interventions par centre d'intérêt, nous à Floirac on travaille cette année sur les modes et les vêtements, ce qui nous intéresse plus dans le cadre du festival des *Hauts de Garonne* se sont les ateliers autour de la mode, des tenues vestimentaires des pays qui sont accueillis. Bassens il travaille plus autour de la percussion, plus développer un atelier autour de la musique etc. etc. Le moteur qui amènerait les personnes à se déplacer, ce serait leur centre d'intérêt et on ne serait pas dans la fermeture. Quand l'intérêt ça devient la commune, le territoire, se sont des jeux de fermeture, effectivement on va cibler un public qui a l'habitude de venir dans les structures, mais on n'est pas du tout dans une ouverture culturelle ou sociale, on ferme et ça c'est important d'en avoir conscience. On arriverait à une réalisation commune où chaque structure et chaque commune serait à un moment le chaînon d'une grande chaîne et là on serait dans des jeux d'entraide, de solidarité et peut être de convivialité, donc dans la dimension d'un réel festival, d'une fête. Ça je crois qu'on commence à en avoir conscience à l'échelle des centres sociaux mais ce n'est pas une volonté institutionnelle ou politique à l'échelle de certains centres sociaux. » (Elisabeth Guzène)

« Je suis aussi d'accord pour mutualiser, chaque structure peut travailler par thème, la danse à tel endroit, la percussion à tel autre endroit, le graphisme etc... quand on a envie de faire les trois et de rendre visible les trois choses c'est difficile. » (Maryse Cantin)

Rester dans une dimension d'expérimentation, c'est dire qu'une logique se construit dans une recherche partagée. C'est mettre en réseau les différentes situations, développer une mobilité spatiale entre ces différents pôles qui deviennent en eux-mêmes des pôles de ressources et non pas simplement des activités de structures.

Dans cette conception où il ne s'agit pas d'une répartition mais d'une mise en réseau des ressources, comme pourrait se concevoir un espace interpartenaire de travail ?

« Il y a quand même cette volonté là de pérenniser le festival des *Hauts de Garonne* parce qu'il y a le souhait de pouvoir continuer à travailler régulièrement avec les différentes structures d'animation et ça c'est quand même très intéressant. » (Elisabeth Guzène)

« C'est vrai que ce n'est pas un travail qui s'inscrit dans une continuité, on va travailler le partenariat pendant le carnaval et le festival, mais après tout au long de l'année, mis à part les prix tarifs réduits pour les centres sociaux, il n'y a pas vraiment de travail. » (Nassima Chaouchi)

Mettre en relation les personnes concernées pour confronter les points de vue, nécessite aussi de décloisonner les appartenances professionnelles et dépasser la simple vision utilitariste d'une action. Sans prise en compte d'une globalité centrée sur un certain type de rapport au travail comment envisager la constitution d'un pôle de ressources ? Les réunions de préparation restent une mise à disposition des ressources sans ouvrir un espace relationnel.

« J'ai connu une époque où la réunion de préparation était restreinte, ça pouvait se discuter à bâton rompu. On sait qu'on en retire quelque chose et c'est pour ça qu'on y va. Mais ce n'est pas avec ces réunions où l'on est quarante maintenant, moi je vais voir *Musiques de Nuit* après, je lui dis moi je suis intéressée par ça, ça et ça et après les discussions elles se font avec qui, elles se font au téléphone. »
(Éliane Zaka)

« Chaque fin de réunion, tout le monde y va, et tout le monde dit ce qu'il a à dire. Il ne faut pas entrer dans ce jeu comme d'autres associations. Se jeter sur le personnel de Musiques de Nuit pour réserver, "nous on veut ça cette semaine ce serait bien", c'est la bataille, c'est le combat. Si on est dans une dimension un peu plus collective, ça l'évite et encore une fois on n'envisage pas la mobilité des gens. Un moment on veut amener dans la structure l'atelier alors qu'un moment nous dans nos fonctions, le but c'est d'amener les populations à se déplacer, on est dans un paradoxe. » (Elisabeth Guzène)

« Avant ça ne se passait absolument pas comme ça, on était tous assis autour d'une table et les personnes géraient les interventions. Je trouvais ça génial cet échange qu'il pouvait y avoir, déjà avec le mélange des quartiers de la Rive Droite, parce qu'au début ce n'était que la Rive Droite. » (Murielle Guionie)

D'une approche par chapitre professionnel, comment passer à l'instauration d'un nouveau référentiel, un espace de reformulation et d'expérimentation où s'exerce un jeu de tensions et de contradictions, où peuvent être posés des enjeux.

Le référentiel ne définit pas simplement le croisement entre acteurs compétents chacun dans leurs domaines mais un champ relationnel où ces compétences sont mises au service de situations communes qui ne répondent à aucune appartenance catégorielle.

« Si l'on veut que ça marche aussi de notre part, il faut que ce soit une politique de Lormont, que l'école ouverte ne fasse pas non plus de sorties pendant qu'il y a les ateliers, que sur les VVV où l'on fait des sorties en commun, que se soit une coordination municipale. » (Cécile Niort)

« Moi je dis tant mieux que les jeunes puissent choisir s'ils veulent aller à l'école ouverte ou au festival des *Hauts de Garonne*. À eux de savoir quel est leur centre d'intérêt. C'est vrai que c'est aux mêmes périodes, un moment donné il y a quelque chose qui ne va pas. L'école ouverte ne voulait pas faire venir les gamins sur les ateliers que proposait *Musiques de Nuit* dans le cadre du festival. Cette année, gros changement où l'on a eu une dizaine de jeunes qui sont intervenus sur les ateliers, mais ça c'était tout le travail à l'année avec un seul collègue pour mobiliser dix jeunes. » (Murielle Guionie)

Ainsi les notions de situation, de processus et de cadre représentent pour nous des outils d'une évaluation. Elles nous permettent d'accéder à la matrice des situations dans le mouvement même qui les constitue avant toute catégorisation dans un champ spécifique. Seule manière à notre avis d'accéder à ces espaces. Parce que « neutre » dans le sens non catégoriel, l'ouverture de ces espaces nous informe sur l'évolution des champs artistiques et sociaux. En effet comme nous le soulignons

en évoquant l'idée de nouveaux référentiels, il n'est pas possible de partir par exemple du champ de la culture pour qualifier l'émergence de la culture. Par contre en débutant d'un contexte interactionnel et processuel, nous ne sommes pas dans l'a priori social ou culturel et ainsi nous pouvons mieux cerner en quoi une situation provoque des conséquences sociales et culturelles.

Il faut laisser le champ de questions le plus ouvert possible. Ensuite et ensuite seulement, il peut être intéressant de travailler sur les référentiels mis en place par les professionnels concernés dans leurs champs respectifs. Comment s'opère du côté artistique le jugement sur une œuvre ou une production ? Comment s'effectue sur le plan social l'évaluation pour le travailleur social sur le cheminement d'un individu suivant les ateliers, ou sur le plan pédagogique pour les professeurs sur le parcours de l'élève ?

Sur cette base pourrait être envisagée une autre façon de concevoir le partenariat à partir d'un travail sur des situations où la population aurait aussi une place.

« Nous on a proposé cette année au niveau de la commune une commission manifestation où là il y a le festival des *Hauts de Garonne* et toute la fête de l'été. Là on a proposé qu'il y ait des bénévoles qui assistent à cette commission. C'est normal, si on parle de l'implication des habitants. On leur fait croire qu'ils ont du pouvoir alors qu'en fait, ils n'en ont pas vraiment c'est toujours les mêmes bénévoles qu'on retrouve, ce sont ceux du conseil de gestion, ceux des ateliers, comment ouvrir d'avantage ? Nous on y réfléchit beaucoup, on ne sait pas encore comment, on a pas les outils. » (*Nassima Chaouchi*)

Il ne s'agit donc pas de confondre la place des uns et des autres. Chacun doit pouvoir être repéré dans son champ de compétences mais c'est donner la possibilité à ces compétences de n'être pas limitées à la fonction qu'occupe chacun dans sa structure respective. La compétence renvoie à un domaine d'actions tandis que la fonction institue un rôle dans une organisation. En cela le pôle de ressources n'est pas une super organisation ou une nouvelle institution, il n'est « que » ouverture de situations.

« En ce qui concerne Lormont, on a une convention avec *Musiques de Nuit*, ça permet d'avoir un fil rouge sur l'année, entre le temps du festival, le carnaval qui se sont étendus par rapport aux deux premières années. Cette convention nous lie pour trois concerts avec autant que possible des ateliers ou des stages en fonction des gens qui viennent, de la disponibilité des artistes, du style de musique. C'est une volonté locale d'arriver à ce qu'il y ait une continuité et qu'on retrouve le plus souvent possible dans l'année ce type de travail.

On s'est aperçu qu'au niveau du festival, les stages que l'on a pu faire dans le cadre de cette convention se faisaient souvent en gros partenariat avec les centres sociaux pour des questions historiques et puis aussi parce qu'il se trouvait que ça se passait souvent pendant des vacances scolaires et tournait la plupart du temps sur des ateliers de percussion pour des raisons évidentes d'apprentissage. On s'était dit qu'il fallait trouver un suivi à ça, c'est-à-dire que les gens qui

participaient à ces stages, jeunes ou moins jeunes et des gens de tous niveaux, qu'il fallait développer ça dans l'année la possibilité de continuer.

C'est avoir comme ça sur l'année plusieurs volets, c'est vrai qu'il y a des choses beaucoup plus pointues qui peuvent se passer ici et qui ne peuvent pas concerner des jeunes qui ne sont pas actifs au sein de l'école de musique, mais après ces jeunes de l'école de musique vont se retrouver dans le cadre du carnaval, c'est un autre type de relation, un autre type d'ouverture comme on l'a dit et là ils vont se retrouver au contact de jeunes des points rencontres, des points animation avec lesquels il n'y a pas forcément un échange, non pas que les recrutements soient du tout élitistes, les politiques tarifaires sont très basses, ce n'est pas un obstacle à ce niveau là, c'est plutôt une image. » (*Serge Korjanewski*)

RENOUVELLEMENT ET PÉRENNITÉ

Sans l'existence d'un pôle de ressources, nous venons d'illustrer les impasses dans lesquelles pouvaient se retrouver les différents acteurs pour réunir dans une même cohérence les notions de renouvellement et de durée.

« On est dans un moment où au niveau de la politique de la ville ça doit être reconduit, pas reconduit, quelles sont les actions sociales ou culturelles qui vont être renouvelées ou financées ou non. Le passage à l'an 2000, c'est pire que le passage aux 35 heures, qu'est ce que ça va susciter, on est dans des préoccupations superficielles. Il y a des jeux politiques, des jeux financiers qui font que les conditions ce n'est pas forcément *Musiques de Nuit* qui les pose mais je crois que dans la tournure pédagogique et en tout cas dans l'action, c'est *Musiques de Nuit* le maître d'œuvre. C'est un faire valoir parce que c'est intéressant que ce type d'action continue, soit pérennisé. Ça les municipalités ne peuvent pas le nier. Tous les maires sont contents d'avoir leur logo et le nom de leur ville qui apparaissent sur les affiches. » (*Elisabeth Guzène*)

« Pourquoi il n'y a pas de convention entre *Musiques de Nuit* et la Coges, ça je ne peux pas répondre, c'est vrai que c'est entre les mairies et après les municipalités s'appuient sur les centres sociaux. Au départ je pense que c'était plus un souhait des mairies pour revaloriser un petit peu l'image de la Rive Droite. C'était plus un souhait de *Musiques de Nuit* et des municipalités. La CAF, c'est plus l'insertion, la cellule familiale, que la culture. Chaque centre gère sa petite action Se sont les mairies qui financent même si ce n'est qu'une petite partie, mais après ce ne sont pas les structures municipales qui portent le festival, ce sont les centres sociaux. » (*Nassima Chaouchi*)

« Le carnaval il est arrivé plaqué sur une ville comme la nôtre, c'est plutôt les centres sociaux qui s'en sont occupés, et comme ils avaient besoin d'argent, ils ont dit si on implique la ville de Lormont on aura des sous, ce qui était intelligent, sauf qu'on ne se sent pas impliqué. » (*Bernard Rivaillé*)

« Les centres sociaux la plupart du temps vont être porteurs du projet et se sont les municipalités qui sont financeurs sur le papier. Nous en fait, on va chercher les animateurs municipaux pour les associer sur nos projets mais on a dû mal à lâcher

ce projet là parce que l'on est identifié comme porteur du projet. On se dit si on lâche trop la mairie, les municipaux vont se retrouver avec les lauriers, on aura fait tout le boulot. » (*Stéphane Perrain*)

« C'est du politiquement correct de travailler avec *Musiques de Nuit*. Il y en a qui ne sont pas du tout d'accord sauf qu'ils sont bien obligés. Parce qu'il y a certains responsables culturels, certains responsables de la politique de la jeunesse dans les villes, certains responsables de centres sociaux qui se sentent vraiment obligés de travailler avec *Musiques de Nuit*. » (*Hélène Signat*)

« La manière dont les différents centres sociaux, les différents participants, les différentes communes s'appropriaient le festival, ça amène *Musiques de Nuit* à les solliciter différemment. » (*Murielle Guionie*)

Quel rapport à la durée propre à l'expérimentation ? Ce n'est pas le temps du projet, du contrat sur objectif, du contrat de plan... Comment assurer la pérennité d'un principe de recommencement ? Chaque situation est un renouvellement où tout est possible et pourtant s'inscrit dans une continuité, elle crée un espace qui pousse du milieu sans lien apparent avec ce qui précède et ce qui suit et pourtant restitue le sens d'une inscription dans une histoire collective.

« C'est vrai qu'on travaille beaucoup ensemble, il y a les VVV, tous les partenaires, les gens apprennent à bien se connaître. On travaille aussi ensemble dans l'année, disons qu'il y a une belle toile d'araignée qui s'est installée qui n'est pas trop sensible aux changements de personnes des actions comme ça. *Musiques de Nuit* a participé à mettre en relais des gens qui étaient chacun dans ses logiques. J'ai le sentiment qu'on se voit beaucoup et qu'on mène de plus en plus des actions ensemble sans esprit de chapelle et quand ça revient un peu en arrière, c'est peut être plus le fait des élus. On oublie qu'on fait un travail sur une population au niveau de l'inter-communalité parce que ça fait des années qu'on en parle surtout sur cette rive, c'est toujours un pas en avant et deux en arrière au dernier moment. » (*Serge Korjanewski*)

La perception du temps ne peut aller sans une perception de l'espace. La logique du projet, logique du développement socioculturel depuis de nombreuses années sur laquelle se sont cristallisés les enjeux associatifs, ne peut traduire cette relation espace/temps. Combattre les effets de la subventionniste par un contrat sur objectifs pluriannuels avec un cahier des charges négocié est un progrès.

Mais aller plus loin, subsister la logique du contrôle ou de la délégation au profit d'une certaine idée de l'autonomie n'est sans doute pas une mince affaire. Car c'est accepter l'idée d'un espace conflictuel, de confrontation, de redéfinition permanente sans laquelle la possibilité d'un renouvellement dans la durée ne peut se concevoir. C'est admettre la médiation non comme intermédiaire à la résolution politique mais comme nécessité d'une résolution politique. C'est comprendre aussi que d'autres modes de régulation, — disons citoyenne si ce mot n'était si galvaudé —, peuvent exister. C'est dire enfin que l'évaluation n'est pas simplement un outil technique de vérification ou de comparaison mais une manière d'instaurer de nouveaux référentiels conçus comme un espace relationnel.

En fait, il s'agit de créer une situation ouverte, un espace où les choses deviennent possibles sans l'assignation préalable d'un sens, d'une esthétique, d'un mode d'action. L'instauration d'un nouveau référentiel conduit à un espace de reformulation et d'expérimentation où s'exerce un jeu de tensions et de contradictions, où peuvent être posés des enjeux.

Une contractualisation sur une base territoriale ne décrit pas simplement un transfert de compétences professionnelles, scientifiques, techniques à un pôle de ressources. Il est bien entendu que la constitution de ce pôle est une étape incontournable. Cependant, sortir de la politique partenariale telle que nous l'avons connue depuis vingt ans n'est pas suffisant.

Sans approche d'une autre conception politique du territoire cela contribuerait finalement, nous le savons, au financement d'un « équipement culturel » de plus ne pouvant endiguer l'assignation aux champs professionnels ou territoriaux.

Nous avons alors dépassé l'approche d'une sociologie classique qui se serait intéressée à l'aspect identitaire « Rive Droite » pour nous engager dans une autre géographie dessinée par une mobilité spatiale et temporelle, physique et mentale. Or il n'existe pas de correspondance politique à ce territoire. Le territoire de la mobilité contribue à créer le territoire du politique mais il est nécessaire que le territoire du politique favorise la mobilité qui ne peut uniquement reposer sur la seule bonne volonté de quelques acteurs, même organisés au sein d'initiatives à l'image de celles développées par *Musiques de Nuit*.

Pour sortir de cette dialectique, nous avons également opéré un autre déplacement autour de la notion de médiation en refusant de l'identifier à la dualisation spatiale (centre/périphérie), sociale (exclusion/intégration) ou encore culturelle (ici/ailleurs). La médiation est celle de processus dans le temps et dans l'espace. Nous ne sommes plus alors dans le schéma type d'une « médiation culturelle dans les quartiers défavorisés » mais d'une médiation de la forme et de l'œuvre propre aux mouvements populaires.

Autrement dit, en insistant sur une politique de la médiation nous renforçons l'idée d'une médiation politique, celle laissée vacante à l'arrivée des années 80 entre l'éducation populaire et le ministère de la culture. C'est un espace occupé depuis par la marchandisation et l'instrumentalisation de la culture qui se renforcent mutuellement dans les processus tout en s'opposant apparemment dans la nature, privée ou publique, des discours idéologiques qui les justifient.

En cela, le pôle de ressources ne représente pas un lieu « alternatif » tel que nous aurions pu l'entendre dans les années 70 car les forces structurant la société sont différentes. Mais il peut constituer la mise en visibilité d'une alternative possible en dépassant le débat public/privé.

En cadrant ainsi les enjeux qui transcendent une spécificité locale, nous proposons une autre relation de la proximité à la distance du particulier à l'universel et restituons la portée de toute véritable expérimentation sur laquelle nous concluons ce rapport.

CONCLUSION

Par ce troisième rapport, nous bouclons un cycle de travail sur l'année 1999 avec *Musiques de Nuit*. Ces rapports (voir page de garde), n'ont eu pour seule ambition que d'ouvrir une boîte à outils. Il appartiendrait dans un second cycle de tester ces outils, leurs pertinences ou non, en quoi ils permettraient de faire évoluer les situations et d'être source de connaissance.

Nous passerions alors d'un cycle d'étude-évaluation, à celui d'une recherche-action qui pourrait en particulier développer un travail avec les populations après avoir rencontré les artistes intervenants, l'équipe opérationnelle et les acteurs territoriaux.

Notre premier cycle a permis de poser un cadre de travail possible où nous continuerions à chercher la réponse à la question du « comment ça se passe ? ». Comment s'instaurent les émergences, les situations, les processus, les mobilités, les cadres, les expériences, etc.

Il s'agirait maintenant d'investir ce champ et d'y inclure la recherche-action comme espace transversal. Ce qui n'est qu'une autre manière de nommer un pôle de ressources, un réseau de compétences, dont la réalisation, est-il encore nécessaire d'insister, nous paraît une étape incontournable.

Il offrirait un cadre favorable au renouvellement des pratiques et la pérennité de l'action. Il permettrait à une expérimentation, comme problématisation et mise en place de situations ouvertes, d'ouvrir un champ de connaissances partagées. Dans le cadre de cette recherche en situation et action en recherche, l'évaluation n'est plus une simple commande, un bilan ou un état des lieux, elle devient un processus.

Comment capter la vie, être dans le mouvement, l'intérieur d'une situation en train de se créer, d'une forme en train d'émerger tout en décrivant ce processus ? En fait, cela est impossible si nous n'adoptons pas ce principe de recherche en situation, c'est-à-dire d'expérimentation.

Grâce à l'expérimentation, nous pouvons opérer des déplacements sources de connaissances : du rapport à l'activité vers le rapport au travail, de la structure vers la situation, de l'apprentissage vers la validation des acquis, du projet vers les processus, etc. Mais une connaissance n'a d'intérêt que si elle est elle-même expérimentée, instruite par l'expérience...

Ce premier cycle d'étude est confronté à ses limites que nous présentions au départ. C'est une invitation à continuer l'ouvrage à travers les pistes ou les perspectives qui se dessinent. L'histoire n'est pas terminée, elle attend que nous en écrivions les pages... témoignages de *l'autre côté de l'eau*.

Musiques de Nuit est au creux de ce questionnement puisqu'il se place au centre d'un jeu de relations entre exigence artistique et éducation populaire, médiation de

l'œuvre et médiation de la forme et non simplement comme diffuseur d'une production artistique ou pourvoyeur de prestations. Dans la continuation d'un rôle de coordination l'opérateur a déjà prouvé la capacité de se questionner et de se mettre en cause, mais il ne peut rester seul à le faire.

Des réponses restent donc à trouver ou approfondir dans la création en commun de nouvelles situations, en particulier dans un certain type de rapport au travail, dans la confrontation à la matière, dans une mise en mouvement collective renouvelant les référentiels esthétiques, dans l'exploration de nouveaux territoires de la géographique humaine, dans ce lien entre le sensible et l'intelligible où la connaissance est de l'ordre du processus et où pourrait s'ouvrir un espace du politique...