



HAL
open science

Action culturelle/action sociale : les limites d'une frontière

Vincent Dubois

► **To cite this version:**

Vincent Dubois. Action culturelle/action sociale : les limites d'une frontière. Revue française des affaires sociales, 1994, 2, p. 27-42. halshs-00488781

HAL Id: halshs-00488781

<https://shs.hal.science/halshs-00488781>

Submitted on 2 Jun 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Action culturelle/action sociale : les limites d'une frontière

Sur l'opération «Hip Hop Dixit-Graffiti Art»

Vincent DUBOIS, CERIEP (Institut d'Etudes Politiques de Lyon), 1993

Mais pourquoi un musée des Beaux-Arts allait-il se compromettre dans ce qui semblait plus relever de l'animation socio-culturelle (réajustée) que de la noble monstration de l'Ancien ou du Nouveau ?¹

La distinction du «culturel» et du «social» fait partie des principes de «vision-division du monde» généralement mobilisés². Or les catégories dans lesquelles l'intervention publique est pensée et justifiée procèdent de ce type de distinctions -historiquement construites- que l'intervention publique contribue également à produire, à reproduire et à transformer. Il est en effet des «politiques» et des institutions «sociales» ou «culturelles» qui définissent comme «sociales» ou «culturelles» les pratiques et les objets qui en relèvent, et par là concourent à leur objectivation comme telles³. Pour mieux comprendre ce que l'action publique doit à ces formes politiques de classification⁴, et afin d'évaluer les effets de cette production taxinomique sur les représentations sociales, on se propose, en se situant aux marges des catégories préconstruites que sont l'action culturelle et l'action sociale, de restituer les échanges, les ajustements et les déplacements qui peuvent s'opérer au cours d'une opération particulière. A partir de l'étude d'un cas posant en lui-même le problème de la distinction du «culturel» et du «social», on pourra ainsi mettre en question les limites de cette frontière : limites en tant que lignes de partage par lesquelles la séparation se réalise, mais surtout limites d'une frontière au sens où son franchissement incessant met en cause la validité même des catégorisations établies⁵.

Le programme étudié a consisté en une vaste opération de valorisation de la «culture Hip Hop», articulée notamment autour de trois expositions : «Hip Hop Dixit, le mouv' au musée» à l'écomusée de Fresnes (8 juin-15 septembre 1991) et au musée des beaux-arts

¹«Hip-Hop dixit ou les “négrés” dans la “cité interdite”», Blanche Grinbaum-Salgas, *Revue des conservateurs*, septembre 1991. B. Grinbaum-Salgas est conservateur du musée Bossuet de Meaux.

²Sur les principes de vision-division du monde cf. BOURDIEU (P.), notamment «Espace social et genèse des classes», *A.R.S.S.*, n° 52/53, juin, 1984, p 3-12 ; «Espace social et pouvoir symbolique», in *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987.

³Pour une analyse des processus d'objectivation sociale, cf. LACROIX (B.), «Ordre politique, ordre social», in *Traité de science politique*, tome 1, Paris, PUF, 1984. Pour la manière dont ils s'articulent avec les constructions institutionnelles, cf. LACROIX (B.), LAGROYE (J.), (dir.), *Le président de la République, Usages et genèses d'une institution*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1992, 402 p.

⁴On fait référence ici au titre de l'article de DURKHEIM (E.) et MAUSS (M.), «De quelques formes primitives de classification», in M. Mauss, *Oeuvres*, Paris, Minuit (1^o édition 1903), 1971, qui fonde pour partie la base théorique de notre travail.

⁵Sur le «découpage des frontières», cf. BACOT (P.) & DUJARDIN (P.) (dir.), *Sociologie du découpage et de ses usages politiques*, Lyon, Travaux du CERIEP, 1993, 168 p.

Bossuet de Meaux (18 juin-23 septembre 1991) puis «Graffiti Art : artistes américains et français, 1981-1991», au Musée National des Monuments Français (Paris, 6 décembre 1991-10 février 1992). Cette opération trouve son origine dans une série d'initiatives prises à partir de 1989 par le département des publics et de la diffusion culturelle de la Direction des musées de France, destinées à favoriser l'«accueil des jeunes de banlieue au musée». Il est alors question d'une action culturelle destinée à valoriser «la culture des jeunes immigrés». La réalisation du projet est confiée à l'association Acte II, au sein de laquelle un ethnologue et un historien d'art, relayés par les différents partenaires concernés, retracent «les origines du mouvement Hip-Hop», organisent des «ateliers» dans les musées et préparent les expositions. La réalisation du projet est l'occasion de «l'implication d'une centaine de jeunes des banlieues» dont douze ont bénéficié d'un Contrat Emploi Solidarité et d'une «formation individualisée sur les métiers de la culture». Les partenaires mobilisés, nombreux, proviennent tant du «culturel» que du «social»¹.

L'existence d'une telle opération doit tant à l'état du champ artistique qu'à la manière dont les «problèmes sociaux» sont socialement construits. On verra tout d'abord que le va et vient du «social» au «culturel» qui rend ce projet possible le marque aussi du sceau de l'ambivalence. Ambivalence qui se retrouve ensuite dans les différentes modalités de construction du projet, qui entraînent l'ajustement des finalités de l'action culturelle à la vocation «sociale» du programme. Enfin, l'analyse des modalités de réception des expositions, qui fournissent un bon indicateur de leur efficacité symbolique, permettra de montrer qu'un projet culturel peut parfois produire des effets sociaux inverses à ceux escomptés².

Du «social» au «culturel» ?

La présentation dans un musée -lieu par excellence de la consécration culturelle- de ce qui est souvent considéré comme un «symptôme» du «malaise social» plus que comme une forme particulière d'expression plastique paraît de prime abord surprenante. Pour comprendre comment une telle opération a pu être pensable et possible, il faut rappeler qu'elle s'inscrit dans un état particulier du champ artistique mais aussi dans une certaine «conjoncture sociale». A ces deux niveaux, également importants pour comprendre la conception de ces expositions, correspondent deux types de légitimité concurrents. Celui qui, produit par et pour le champ artistique s'impose à tous ceux qui prétendent y intervenir ne se superpose en effet que rarement à la dimension «sociale» que se doit d'afficher une action publique. On est dès lors amené à poser la question des conditions de passage du «social» -les pratiques dominées

¹Interviennent les ministères de la Culture et de la Communication (Direction des musées de France, Réunion des musées nationaux, Délégation au développement et aux formations, DRAC Ilde-de-France); de la Solidarité et de l'Intégration (Direction des populations et migrations); et du Travail, de l'Emploi et de la formation professionnelle (Délégation à l'insertion des jeunes). Participent également le Fonds d'Action Sociale pour les Travailleurs Immigrés et leurs Familles (FAS), la Caisse des Dépôts et Consignations, l'ADAGP, la BDIC (musée d'Histoire contemporaine), les Conseils généraux de Seine-et-Marne et du Val-de-Marne, la Direction Départementale du Travail et de l'Emploi de Seine-et-Marne, les Villes de Fresnes et de Meaux.

²Ce travail repose sur le dépouillement des sources fournies par les protagonistes de l'opération «Hip Hop Dixit» : documents préparatoires, catalogues, bilans et dossiers de presse. Merci à Huguette Bouzonnie, Evelyne Lehalle et Didier Schwelchen de m'avoir aidé à constituer ce corpus. Ses résultats ont fait l'objet d'une première présentation succincte axée sur le problème de la légitimation artistique dans notre article «Tags, musée et légitimation culturelle», *Raison Présente*, n° 107, 1993.

que représentent les graffitis- au «culturel» -leur intégration dans le champ artistique- mais aussi du «culturel» -les expositions- au «social» -l'objectif d'intégration sociale qui les justifie.

Les conditions de l'acceptabilité artistique

L'organisation d'une exposition à vocation «artistique» suppose que soient réunies les conditions minimales d'acceptabilité artistique des objets présentés. Il faut autrement dit que ceux-ci soient susceptibles d'être reconnus comme œuvres d'art par un ensemble d'agents ayant autorité pour leur accorder ce statut. Plus qu'il n'y paraît, cette première condition est en partie remplie dans le cas des graffitis.

Tout d'abord, dans un «monde de l'art» largement international, l'existence de précédents à l'étranger offre une forme de garantie qui limite à la fois l'innovation et la prise de risque. Ainsi, le catalogue de l'exposition du Musée des Monuments Français mentionne-t-il les expériences néerlandaise, allemande et américaine en matière d'exposition de graffitis¹. Dès la fin des années 1970, les galeries d'avant-garde de New York présentent des fresques murales réalisées par des «graffiti artists»². Des expositions de graffitis américains sont organisées dans les galeries néerlandaises dès le début des années 1980. Les conservateurs de musée en achètent et une rétrospective du graffiti new yorkais est présentée au musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam. De la même manière, des tournées d'expositions de graffitis sont organisées au cours de la décennie 1980 dans les musées allemands. Aux Etats-Unis, les galeries privées restent longtemps les seules à présenter ce type de production, et ce n'est qu'en juin 1991 qu'est organisée la première exposition officielle de graffitis dans un musée de Washington. Organiser une exposition de graffitis, c'est donc à première vue suivre une certaine actualité artistique internationale. Plus, comme en témoignent les polémiques apparues aux Pays-Bas ou aux Etats-Unis, c'est se placer dans la fraction «moderniste» du champ artistique : celle qui accepte et cherche la «nouveau» d'où qu'elle vienne.

Dans le champ artistique, précisément, deux éléments paraissent favorables à l'élévation de cet «art de la rue» au rang de production artistique à part entière. D'une part, la dilution progressive des critères d'appréciation artistique, analysée comme une «fragmentation du marché de l'art» ou dénoncée comme le signe d'une «perte des valeurs» peut être considérée comme propice à l'élargissement de la légitimité artistique à des formes «mineures» ou marginales. Le flou des principes -contribuant à rendre les frontières plus perméables- est du reste fréquemment considéré comme un élément déterminant des relations entre «l'art et l'Etat». Ainsi le «soutien attrape-tout à toutes les formes de culture potentiellement populaires» serait un aspect important de l'action de l'Etat : «La politique du ministère de la culture pendant ces douze dernières années a continuellement alterné soutien à un nouvel art officiel d'élite et engagements culturels tous azimuts où l'on passe allègrement des arts élevés au plus bariolé des bazars dans un fidèle reflet des changements sociaux profonds»³. Cette «boulimie anxieuse», produit des transformations structurelles du champ artistique, contribue en retour au brouillage des frontières qui rend possible l'organisation

¹Cf notamment «Du métro au monde de l'art» par Henk Pijnenburg, collectionneur d'art graffiti, historien d'art, collaborateur du musée de Groningen (Pays Bas) dans le catalogue de l'exposition *Graffiti Art*, Acte II, 1991, 77 p.

²Cf sur ce point l'article de R. Lachmann, «Graffiti as career and ideology», *American Journal of Sociology*, n° 94; 1988, p 229-250.

³Yves Michaud, «L'art éclaté et le rôle de l'Etat», communication au forum *Le Monde-Le Mans*, extrait in *Le Monde*, 24 décembre 1992.

d'une exposition de graffitis. D'autre part, et de manière peut-être plus «technique», nombre d'artistes (souvent jeunes) ayant suivi un circuit relativement habituel de reconnaissance au sein du marché de l'art important dans leur production thèmes et formes du graffiti. On pense par exemple à Roger Combas, ou encore à l'affiche de la «Ruée vers l'art», fête organisée par le Ministère de la Culture : elle était en 1985 signée «Speedy Graphito».

Les expositions organisées fin 1991 ne sont donc pas assimilables à un «coup de force» tendant à promouvoir *ex nihilo* tags, grafs et graffitis au sein du champ artistique ; c'est au contraire l'état de ce dernier qui rendait une telle initiative possible. Si elles restent les plus marquantes, elles ne sont d'ailleurs pas isolées : d'autres expositions de ce type ont été organisées à la même époque¹.

Le «malaise des banlieues» et la vocation sociale des politiques culturelles

En plus de ces conditions minimales d'acceptabilité artistique, des conditions plus générales doivent être prises en compte, qui tiennent à la vocation «sociale» d'une action ministérielle. «Les banlieues» sont, au moment du montage du projet, particulièrement présentes -de la façon qu'on sait- sur l'agenda médiatique, et l'époque est à la prise en charge de ces «problèmes sociaux» particuliers dont le caractère multiforme appelle un traitement «global». Les domaines culturel et artistique, comme les autres secteurs d'intervention publique, sont concernés. Permettre aux graffitis d'accéder à «la dignité artistique», c'est alors «faire œuvre sociale», au sens noble du terme, alors que leur refuser cette reconnaissance, c'est avaliser l'ostracisme dont sont victimes les populations des banlieues.

L'opération «Hip Hop Dixit» à l'origine des trois expositions de graffitis s'inscrit dans une perspective plus large de valorisation des cultures dites «mineures», grâce à laquelle, d'après le bilan édité par le Ministère de la Culture en 1991, «diverses formes, souvent d'inspiration populaire, ont [...] accédé durant ces dix ans à la dignité artistique, et ont connu un essor sans précédent²». De ce point de vue, la reconnaissance artistique «des pratiques, des valeurs et des formes d'expression»³ des différents groupes est considérée comme un vecteur de reconnaissance sociale. Ainsi, le projet Hip-Hop Dixit «se situe dans le cadre de la politique gouvernementale d'intégration». Il vise à «ne plus isoler la jeune population immigrée en valorisant ses aspects les plus créatifs». De cette manière «la tribune sur laquelle monteront les zulus pour se faire reconnaître ne sera, pour une fois, pas celle des médias, mais celle des musées»⁴. Cette dimension sociale est d'autant plus aisément affirmée que les idées «positives» de ce qui est désigné comme «Culture Hip Hop» s'articulent bien avec les discours de l'intégration : lutte contre le racisme, non-violence, lutte contre la drogue...

Loin de ne former que la conjonction de conditions favorables, ces éléments qui ont qui permis le passage «de la rue au musée» des tags et des graffitis marquent aussi

¹On peut citer l'exposition «Bomb' art» au Centre d'Action Culturelle de Nantes en avril 1991, une exposition de tags à la Grande Arche de la Défense en décembre 1991, «Paris Graffiti» à l'Espace Chapon, décembre 1991-janvier 1992, l'exposition «L'art à vif» au Centre Pompidou en janvier 1992.

²*La politique culturelle, 1981-1991*, fascicule «Développement et formations», Ministère de la Culture, 1991, p 4.

³*Ibid.*

⁴*Itinérance, itinéraires. Culture, insertion, jeunes*, Ministère du Travail, Ministère de la Culture, Délégation Interministérielle à l'Insertion Professionnelle et Sociale des Jeunes en difficulté, deuxième édition, avril 1991, page 29.

l'ambivalence d'une opération qui se situe simultanément sur plusieurs plans. Les méthodes employées pour mener à bien cette entreprise de légitimation -qui suppose ici le déplacement de phénomènes habituellement catégorisés comme relevant du «social» vers le champ culturel- c'est-à-dire à la fois les moyens concrets utilisés et les constructions intellectuelles dans lesquelles ils s'inscrivent, témoignent également de ces ambiguïtés.

Le «culturel» au risque du «social» : les constructions démocratique, ethnographique et esthétique du projet

Si, comme le note Jean-François Barbier-Bouvet, «la stratégie personnelle ou professionnelle des concepteurs est, dans certains cas, la meilleure grille d'analyse du contenu de l'exposition¹», quelles sont donc ces «stratégies» pour le cas qui nous intéresse ? Les trois principaux protagonistes de l'opération «Hip Hop Dixit» marquent bien, par leurs positions et par leurs identités professionnelles respectives, les trois lignes qui y confluent : il s'agit de l'adjoindre au chef du département des publics, de l'action éducative et de la diffusion culturelle à la Direction des Musées de France, d'un ethnologue et d'un historien d'art sollicités pour l'occasion. Les lieux d'exposition témoignent également des différentes manières dont peut être considérée «l'opération» : un musée des beaux-arts de la banlieue parisienne, un écomusée, un prestigieux musée national. Action culturelle «classique» en vue de l'élargissement des publics, reconnaissance ethnographique des formes culturelles et intégration au monde de l'art constituent ainsi les trois principales constructions du projet. S'il serait exagéré de dire que ces trois constructions sont *a priori* contradictoires, force est de constater qu'elles sont au moins très différentes, voire concurrentes, reproduisant en modèle réduit les systèmes de finalité de l'action culturelle en général². Toutes trois, selon des processus différents, rendent possible et/ou nécessaire l'ajustement réciproque de ces finalités, ajustement au cours duquel se joue plus généralement la reproduction ou l'abolition de la frontière entre le «social» et le «culturel».

Démocratisation culturelle et lutte contre l'exclusion

Première construction, qui est en même temps la première étape du projet : il s'agit de favoriser l'«accueil des jeunes de banlieue au musée». Au traditionnel objectif de démocratisation culturelle, se greffent ici d'autres finalités qui, ressortissant d'autres segments

¹Jean-François Barbier-Bouvet, «Le système de l'exposition» in *Histoires d'expo*, Peuple et Culture, Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983, 54 pages, p 15.

²Tels que les distingue Jean-Claude Passeron dans «Figures et contestations de la culture» in *Le raisonnement sociologique*, Nathan, 1991, p 291-334. L'on n'a pas cherché à superposer exactement les trois modalités de construction du projet distinguées ici à la typologie de Passeron, utilisée ici comme y invite l'auteur, comme «tableau de pensée». Ce dernier distingue trois systèmes de fins possibles non exclusives les unes des autres dont chacune repose sur des présupposés sociaux et débouche sur des tactiques différentes. Rappelons les brièvement. Le «légitimisme» implique l'affirmation de l'universalité d'un corpus d'œuvres consacrées et fonde une stratégie de prosélytisme qualifiée de «projet de conversion». Le populisme est à la base du projet de réhabilitation des cultures populaires, qu'elle soit tournée vers l'instauration d'une «légitimité alternative» ou vers la diversification de l'appareil de légitimité culturelle. Enfin, le «révolutionnarisme culturel» qui précède et dépasse l'action culturelle telle qu'elle s'est récemment développée, marque une «volonté de dépassement des segmentations socioculturelles, portée par des mouvements politiques utopiques», débouchant sur un projet de renouvellement révolutionnaire de la création.

de l'action publique, contribuent à estomper la différenciation des secteurs, voire à rendre caduque la séparation du «culturel» et du «social».

Les expositions de graffitis s'intègrent d'abord à un ensemble de moyens mobilisés pour amener ceux qui ne le font pas à fréquenter les musées : visites pour les enfants des banlieues pendant les vacances estivales, promotion auprès de groupes d'adolescents, etc¹. Ainsi, d'après l'un des promoteurs de l'opération, «Fresnes et Meaux ont reçu chacun 5000 visiteurs, et le Musée National des Monuments Français a accueilli 35 000 visiteurs, dont les deux tiers n'étaient jamais venus dans un musée»². En retour, ces expositions d'un nouveau type doivent également produire un effet sur l'institution muséale elle-même : elles offrent «une occasion pour le musée de prendre le rythme de la ville»³. «Il n'y a pas de modèle, mais cette expérience peut enrichir notre réflexion en cours sur les projets culturels de nos musées», affirme le conservateur du musée Bossuet de Meaux⁴. De fait, l'application de l'objectif d'élargissement du public à une population préconstruite comme socialement «exclue» ne peut faire l'économie d'une adaptation de l'institution culturelle ; afin d'améliorer la «démocratisation culturelle», il ne s'agit plus seulement de «favoriser l'accès» aux institutions culturelles, mais de «repenser les formes possibles d'action culturelle en direction de publics habituellement éloignés des circuits culturels classiques et donc du musée» et d'«inventer et développer de nouveaux dialogues avec les jeunes, les enfants des cités, en tenant compte de leurs aspirations»⁵. Projet culturel à vocation sociale, l'opération «Hip Hop Dixit» est sensée produire des effets tant sur l'institution culturelle que sur la population ciblée. On en trouve un indice dans la multiplication des formules à structure chiasmatisée dont l'orientation indique le terme sur lequel la priorité est portée. Ainsi, faut-il amener un nouveau public au musée ou amener le musée à un nouveau public ? Pour le dire plus directement, s'agit-il grâce au musée de sortir les jeunes banlieusards de leur ghetto⁶ ou comme l'indique le conservateur du musée de Meaux de voir dans la présence de ces jeunes banlieusards «un moyen de sortir le musée de son ghetto»⁷ ? «La rue» entre-t-elle au musée (cf. catalogues), ou les musées descendent-ils dans la rue⁸ ? Ce jeu sur les formules n'est pas que de pure forme, en tant qu'il détermine ce qui de la «culture» (le musée) ou du «social» (la population visée) doit être réadapté pour permettre la «rencontre» que les promoteurs du projet appellent de leurs vœux. Ces renversements rhétoriques indiquent ainsi le nécessaire ajustement réciproque qui permet de faire tenir ensemble les différentes composantes de l'opération.

Car à l'objectif d'élargissement des publics, dont on voit quelles peuvent être les différentes formulations possibles, se greffent également d'autres finalités, qui, «importées» du système normatif de ce qui est généralement désigné comme «action sociale», ont progressivement été assignées à l'action dite «culturelle». Ainsi, les termes de «prévention», «d'intégration» des minorités, «d'insertion» sociale et professionnelle, qui ressortissent du lexique usuel de l'action sociale sont ils largement utilisés à propos de «Hip Hop Dixit». Si la «prévention» figure au rang des buts fixés, plus importantes sont l'«intégration» et l'«insertion» sociale et professionnelle que l'on entend se voir réaliser grâce aux expositions. De fait,

¹«Une saison en Banlieue 1992, Juillet-Septembre, Bilan» Ministère de la Culture, Document interne, 12 p.

²Lettre de Didier Schwelchen, 23 février 1993.

³Catalogue de l'exposition, *op. cit.*

⁴«Hip-Hop dixit ou les “négrés” dans la “cité interdite”», *art. cit.*

⁵«Le Hip-Hop au musée», Rémi Calzada, Didier Schwelchen, catalogue de l'exposition *Graffiti Art*, *op. cit.*

⁶*Ibid.*

⁷«Hip-Hop dixit ou les “négrés” dans la “cité interdite”», *art. cit.*

⁸*Action APAS*, septembre 1991, «Les musées descendent dans la rue», Claire Vassé, p 124-128.

l'objectif de l'intégration des minorités est fréquemment affirmé, au point d'être parfois présenté comme la principale raison d'être de l'opération. C'est ce que fait la revue *Action APAS* dans laquelle on peut lire : «Non seulement [l'opération Hip-Hop] prétend valoriser une nouvelle culture, éliminer les préjugés souvent négatifs qui pesaient sur elle mais, et ceci par voie de conséquence, elle se considère également comme un nouvel espoir pour tous de voir réalisée l'intégration des minorités raciales ou sociales¹». Un fascicule édité conjointement par les ministères du Travail, de la Culture, et la Délégation Interministérielle à l'Insertion Professionnelle et Sociale des Jeunes en difficulté va dans le même sens, qui indique le double objectif de l'opération : «ne plus isoler la jeune population immigrée en valorisant ses aspects les plus créatifs ; élargir le public des musées en suscitant un intérêt durable pour l'institution muséale de la part d'immigrés de la deuxième génération²». C'est que la «culture» «culture» est désormais doublement facteur d'intégration : d'abord en tant que vecteur «d'affirmation» et de «reconnaissance sociale», ensuite comme marché professionnel. Ainsi, on ne cherche pas seulement à promouvoir symboliquement une «culture», mais, plus concrètement, à «favoriser l'insertion professionnelle dans le domaine culturel», faisant ainsi se rejoindre les discours ministériels sur la culture comme vecteur d'intégration des minorités et comme secteur créateur d'emplois. Dans le bilan du ministère, on peut ainsi lire sous le titre «Formation des professionnels et contribution de la culture à l'insertion des jeunes» : «La formation des professionnels du champ culturel et l'action du ministère de la Culture en faveur de l'insertion sociale et professionnelle des jeunes issus de milieux défavorisés ont en commun le souci de faciliter la rencontre entre les jeunes et les langages artistiques et culturels. Elles contribuent également à l'affirmation du rôle de la culture comme secteur porteur d'emplois ou favorisant l'accès à l'emploi³.

La production ethnographique des pratiques culturelles

Peut-on toutefois parler de «culture» à propos du «mouvement Hip Hop» ? C'est chose possible si l'on recourt à l'acception ethnographique de ce terme. L'ethnographie permet en effet de désigner comme «culturels» les modes d'expression et les styles de vie de ce groupe particulier que sont les «B. Boys», membres de la «Zulu Nation» et du mouvement «Hip Hop». Le travail de l'ethnologue employé pour la conception de l'exposition consiste ainsi à produire comme «culture» l'environnement social des graffitis qui sont présentés. La première étape de la préparation de l'exposition consiste donc en «une recherche ethnohistorique sur les origines du mouvement Hip-Hop». Les expositions des musées de Fresnes et de Meaux présentent «l'environnement social, culturel et économique duquel est issu le Hip-Hop», «les différentes formes de protestation des minorités raciales ou sociales» et enfin le Hip-Hop comme mode d'expression des «revendications sociales et culturelles⁴, thème illustré par la présence d'une rame de métro repeinte par des taggers. Si le souci de «restitution du milieu» rappelle la scénographie habituelle des écomusées ou des musées d'arts et traditions populaires, c'est beaucoup plus qu'à une simple contextualisation que l'on a affaire ; c'est bien à la production d'une «culture» effectuée sur le mode de la «fabrication de l'authenticité⁵. On peut donc faire l'«histoire de la culture Hip-Hop» dans le catalogue de l'exposition et affirmer preuves à l'appui qu'il s'agit bien d'une «véritable culture», comprenant «un ensemble

¹*Ibid.*

²*Itinérance, itinéraires... op. cit.*, p. 29.

³*La politique culturelle, 1981-1991, op. cit.* p 25.

⁴Le scénario des expositions n'est que rapidement évoqué ici. Le catalogue les présente plus en détail.

⁵Pour reprendre l'expression de Richard A. Peterson à propos de la country music. «La fabrication de l'authenticité : la country music», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 93, juin 1992, p. 3-19.

de connaissances», «une histoire», «des principes fondateurs et un mode de vie, des signes de reconnaissance (un “look”, une langue, des surnoms), une organisation sociale (une hiérarchie fondée sur le mérite), et des formes d’expression artistique¹».

Promotion sociale et reconnaissance artistique

Mais l'ambition du projet ne s'arrête pas là. Au-delà de l'identification d'une culture de groupe sur laquelle l'attention est attirée, comment dépasser la curiosité «ethnographique» pour présenter une exposition à vocation artistique ? Comment produire les tags et les graffitis comme œuvres d'art et plus seulement comme mode d'expression d'une minorité ? Bernard Stiegler pose à sa manière cette question ; «il s'agit, dit-il, de faire tenir ensemble deux choses qui en première analyse n'ont rien à voir, s'opposent : quelque chose comme “du mouv' en banlieue”, qui n'a rien à voir avec les mécanismes de l'art contemporain et relève d'une analyse sociologique ; et quelque chose qui est un mouvement artistique, s'intéressant savamment à tous les rouages de l'art contemporain². »

L'opération de traduction qui fait que l'on passe du «sociologique» à «l'artistique» est rendu à la fois possible et nécessaire par le changement de lieu d'exposition³. Car ce déplacement n'est pas seulement physique : en passant des musées de Fresnes et de Meaux au Musée National des Monuments Français au Trocadéro, c'est également un déplacement dans l'espace social qui est opéré. Même si le choix de ce musée est justifié par le fait que les façades de monuments qu'il contient permettent de reconstituer le milieu du paysage urbain des graffitis, ou par la proximité du Trocadéro, «haut lieu du Hip-Hop au début des années 80»⁴, il n'en produit pas moins un déplacement. Passer ainsi de la périphérie au centre, c'est aussi transformer une «exposition de proximité» en une opération nationale et médiatisée, c'est enfin prendre le risque d'être évalué selon les critères en vigueur au sein du champ artistique, où la légitimité «ethnographique» est de peu de poids.

L'exposition subit donc une importante transformation entre ses premières versions du mois de septembre et son aboutissement au Musée des Monuments Français en décembre. La dénomination même de l'exposition change. Le titre initial renvoyant au Hip Hop et à la «culture des jeunes de banlieue» en général («Hip Hop Dixit, du mouv' au musée») a cédé la place au plus sobre, plus conventionnel et plus conforme aux habitudes du monde de l'art : «Graffiti Art, artistes américains et français, 1981-1991». La présentation de «l'environnement social» a été réduite au profit des présentations de graffitis. De plus, comme l'indique le nouveau titre, les taggers et «B. Boys» de la région parisienne ne sont plus les seuls présents. Quelques unes de leur productions ont été sélectionnées, et sont présentées avec le travail de «graffiti artists» américains qui donnent à l'ensemble la caution du marché artistique international : Jean-Michel Basquiat, Futura 2000 ou Keith Haring, pour citer les plus connus.

¹ *Itinérance, itinéraires... op. cit.* p 27.

² Interview de Bernard Stiegler (professeur de philosophie à l'Université Technologique de Compiègne et directeur de programme au Collège International de Philosophie) par Elisabeth Caillet, catalogue de l'exposition *Graffiti Art*, *op. cit.* p 25-26.

³ Pour une construction sociologique du concept de «traduction», cf. Michel Callon notamment «Eléments pour une sociologie de la traduction», *Année sociologique*, n° 36, p. 169-208. On s'en inspire ici indirectement sans pour autant se référer rigoureusement au système d'hypothèses qui sous-tend cette sociologie.

⁴ «Ce musée, témoin de l'urbanité, accueille aujourd'hui, tout naturellement, un des modes d'expression générés par la ville, le graffiti. » (Dossier de presse).

A la manière des énoncés performatifs, qui réalisent ce qu'ils énoncent du seul fait de leur énonciation, il est affirmé que le graffiti est «un mouvement parallèle aux autres courants de l'art contemporain». Les «graffiti artists» seraient même plus «authentiquement artistes» que ceux qui suivent la filière habituelle du monde de l'art. Ces derniers «en savent trop sur l'art et sont davantage des “fonctionnaires” que de véritables artistes»¹ alors que taggers et graffers ne se consacrent qu'à leur création, sans référence à un système qui leur préexiste et prédéfinit leurs possibilités d'expression. Le vaste «mouvement culturel» dans lequel s'insèrent les graffitis peut même réaliser le rêve d'un «art total» grâce à la convergence de plusieurs modes d'expression : break dance, rap, tag.

Différentes méthodes sont employées pour produire le graffiti en tant qu'art². Traçant une frontière entre le graffiti sauvage et «l'expression plastique» que constituent ses formes plus élaborées, les textes de présentation de l'exposition tendent à les regrouper en un véritable «courant artistique» sous l'appellation générique de «graffiti art». On sait l'importance que revêtent la constitution des «écoles» et des «courants» dans le champ artistique ; un nouveau label est ainsi créé qui permet l'identification et l'appréciation des travaux. Ce courant est doté de ses idéologues et de ses théoriciens. On reproduit les propos des «graffiti artists» qui retracent les origines du mouvement, l'évolution des styles, énoncent les principes du tag et du graf et l'«éthique» de leurs auteurs. Critiques et historiens d'art produisent à ce propos les discours intellectualistes propres à l'art contemporain : on cite Jung, on interroge un philosophe³. Enfin, à la manière des artistes «conventionnels», les biographies des «graffiti artists» exposés figurent à la fin du catalogue avec la liste de leurs expositions et de leurs principales réalisations⁴.

De l'élargissement du public des musées à la reconnaissance des cultures de groupe et jusqu'à la quête d'une légitimité au sein du champ artistique, l'opération qui consiste à exposer des graffitis dans des musées fait se rencontrer, on le voit, nombre des thèmes qui traversent les politiques artistiques et culturelles de manière plus générale, et mettent en lumière leurs implications «sociales». N'est-ce pas en effet à une tentative de conciliation entre «démocratisation culturelle» (ouverture de l'accès aux institutions et aux œuvres légitimes) et «démocratie culturelle» (reconnaissance et promotion de la diversité des cultures), pour reprendre les termes d'un débat qui a fait long feu, que l'on a affaire ? Ces expositions tendent en effet à faire converger deux définitions de la culture habituellement opposées : celle, pour aller vite, restreinte aux œuvres légitimes, et celle qui englobe les «sous-cultures». C'est par une entreprise de légitimation artistique que l'on tente de réaliser cette convergence : la

¹«Du métro au monde de l'art», *op. cit.* p 15.

²On l'aura compris, c'est sans intention polémique que l'on tente de restituer les mécanismes de cette production ; une entreprise similaire pourrait être appliquée à des formes plus légitimées d'art. La simple citation est souvent utilisée à des fins de dénonciation. Ainsi, BONNIER dans son haineuse *Lettre recommandée à Jack Lang* (*op. cit.*) donne-t-il, à propos des expositions qui nous intéressent de longues citations de «la phraséologie magnifiante qui a donné ses lettres de noblesse à cette écume de bas-fonds» (p 54). C'est également un ressort du comique utilisé de manière parfois sarcastique dans la presse (cf *infra*) que de mettre à plat des choses qui paraissent en décalage (tags et discours intellectualistes du monde de l'art, par exemple). Ce peut également être un outil utile à l'analyse critique que de rendre visible ce qui est d'ordinaire plus discret, car plus routinier : c'est tout l'intérêt du cas limite que constituent ces expositions de graffitis.

³Une illustration : «Le désir de liberté exprimé dans de nombreux pays pendant les années 60 n'est-il pas l'exemple le plus probant d'une mutation au niveau du subconscient d'un désir de créer de nouvelles formes de socialisation, ce qui entraîne une libéralisation des mœurs et ravive la créativité». «Du métro au monde de l'art», *op. cit.* p 18.

⁴Pour une analyse de la ré-importation des règles et conventions professionnelles du champ artistique dans l'action culturelle publique, cf. Four (P.-A.), «La compétence contre la démocratisation ? Création et re-création des Fonds Régionaux d'Art Contemporain», *Politix*, n° 24, 1993, p. 95-114.

promotion d'une culture vernaculaire au sein d'un «corpus d'œuvres valorisées», pour reprendre l'expression de Passeron, permettrait en effet de faire tenir ensemble le particularisme «ethnologique» et l'universalisme culturel. En même temps, cette opération brouille les frontières du «social» et du «culturel», en élevant les pratiques de groupes socialement dominés à la «dignité culturelle», et ce à des fins proclamées de «lutte contre l'exclusion» et «d'intégration».

La réception «sociale» d'un projet «culturel»

Dans la mesure où le ressort de cette opération se veut avant tout symbolique - transsubstantiation des graffitis en objets d'art et intégration de groupes dominés par le biais de leur adoubement culturel- c'est à l'aune des représentations qui en sont produites et plus généralement des représentations sociales qu'elle a activé qu'il convient d'en évaluer les effets. C'est ainsi l'analyse des réactions qu'elle a suscitées de la part des différents commentateurs qui permet de mesurer l'efficacité symbolique de ce type d'opération. Or, de ce point de vue, c'est pour une large part l'effet inverse de celui escompté qui est produit : plus que la «reconnaissance sociale» des groupes se réclamant du «Hip Hop», les expositions, et principalement celle du Musée des monuments, ont contribué à réactiver les formes les plus violentes d'ethnocentrisme social. Plus que la production d'un consensus autour d'une acception élargie et intégratrice de la culture, elles ont suscité une polémique partisane mêlant les accusations de «démagogie» à celles de «décadence». C'est ainsi un triple décalage que fait apparaître l'analyse de leur réception. Tout d'abord, ceux qui commentent ne sont pour l'essentiel pas ceux dont on attendait les commentaires. Il s'ensuit, et c'est le deuxième décalage, qu'il est moins question d'appréciations esthétiques que d'une pathologie sociale qu'il faut, selon les cas, regretter, redresser ou rejeter. On comprend dès lors qu'un projet culturel visant à la concorde sociale ait pu susciter la crispation de points de vue divergents sur le monde social et l'exaspération d'une polémique partisane.

Réticence des critiques et mobilisation éditoriale

Les destinataires d'une exposition d'art sont, outre les pairs¹, avant tout les professionnels et les critiques susceptibles de relayer et d'amplifier le processus de reconnaissance au sein du champ artistique, que la présentation publique ne fait qu'initier. De ce point de vue, force est de constater que les expositions «Hip Hop Dixit» et même celle plus «légitime» du Musée des Monuments Français n'ont guère été suivies d'effet. L'indifférence voire l'ironie des critiques d'art prédominent ; un dépouillement systématique montre qu'aucune des principales revues d'art ne rend compte de ces expositions. Seul *Beaux-Arts Magazine* publie dans son numéro de janvier 1992 un entrefilet moqueur dans lequel il est conseillé à la R.A.T.P. d'envoyer les rames de métro maculées de tags au musée plutôt que d'essayer de les nettoyer... Les initiateurs des expositions regrettent ce silence, d'autant qu'il est accompagné de celui des «professionnels de l'art» en général : «de la Délégation aux Arts Plastiques à l'Ecole du Patrimoine en passant par les respectables collègues conservateurs» elles n'ont suscité que «des remarques sarcastiques ou condescendantes»². Réticence à se voir

¹Les destinataires d'une exposition sont souvent avant tout «les pairs» (professionnels), et non «le tout-venant» du public, comme le montre J.F. Barbier-Bouvet, *art. cit.*

²«Hip-Hop dixit ou les “négrés” dans la “cité interdite”», *art. cit.*

imposer de l'extérieur l'avènement d'un «nouveau courant» ou difficulté à intégrer des modes d'expression qui se laissent difficilement appréhendées dans des catégories d'appréciation préétablies (œuvres éphémères aux auteurs souvent mal identifiés) ? Toujours est-il que les critiques et commentateurs habituels des expositions sont ici peu prolixes. Les conditions minimales d'acceptabilité artistique, si elles sont réunies (*Cf supra*), ne valent donc pas garantie d'approbation.

Pourtant, «Hip Hop Dixit» et «Graffiti Art» suscitent de nombreux commentaires : en plus des reportages de la presse audiovisuelle, 345 parutions ont fait écho de l'opération. Mais ce ne sont pas les spécialistes des questions artistiques qui en rendent compte ; ils laissent ce soin aux journalistes des rubriques «société», aux chroniqueurs et éditorialistes qui voient dans cette opération, généralement pour s'en amuser ou pour la dénoncer, un événement révélateur de «l'air du temps»¹. Les expositions sont donc l'objet d'une réception décalée : les commentateurs ne sont pas ceux dont on attendait les commentaires, et ceux-ci n'ont ni le même statut ni la même teneur que ceux qui pouvaient être espérés dans la perspective d'une entreprise de légitimation artistique. L'accueil de la presse écrite est qualifié d'«exécration» par l'un des initiateurs de l'opération qui y consacre un article, démontrant l'importance qui lui est accordée et la déconvenue qu'il a entraînée².

Un «problème social» plus qu'une question artistique

Tout d'abord, tags et graffitis se voient assez largement contester la qualité d'œuvres d'art que devaient leur conférer les expositions. On passera sur les jugements sociaux, sur le racisme –de classe ou non– qui s'exprime librement à leur endroit, ou encore sur l'homologie qui lie les journalistes à leurs lecteurs³. C'est plutôt à la manière dont tags et graffitis sont socialement construits par les journalistes qui en parlent que l'on s'intéressera dans un premier temps. «De l'art ou du cochon ?» s'interroge l'hebdomadaire *La Vie* (30 janvier 1992). Répondant à cette question, le critique de *L'Express* est bien isolé qui s'enthousiasme : «Ce n'est pas tous les jours que l'on a la chance d'assister à l'éclosion d'un art⁴». Généralement, les journalistes, de manière plus ou moins euphémisée selon leur position dans le champ journalistique, se demandent plutôt s'il ne faudrait pas mettre les taggers en prison plutôt qu'au musée⁵. L'actualité récente fournit matière à cette interrogation : des taggers ont «profané» la station de métro du Louvre et marqué ainsi selon certains le caractère «anti-artistique» de leur pratique. Ce n'est qu'au prix de la réaffirmation par le ministre lui-même de la différence entre les «bons» graffitis à vocation artistique qui seront présentés et les «mauvais» qui ne sont rien d'autre que des actes de vandalisme que, dit-on, l'exposition peut être maintenue.

¹Cf par exemple dans *L'Événement du jeudi* des 4-10 juillet 1991 la chronique de Philippe Meyer, «Hip Hop...»

²Evelyne Lehalle, «L'occident n'aime plus ses enfants», *M Scope*, n° 1, avril 1993.

³Dans une frange importante de la presse on obtient semble-t-il plus facilement l'adhésion en dénonçant les «cochonneries» tracées sur les murs qu'en discutant les qualités esthétiques du «Graffiti Art».

⁴Pierre Schneider, «Les risques de l'art», *L'Express*, 16 janvier 1992. La position est du reste risquée : l'article provoque des réactions de la part des lecteurs dont l'un dénonce le «snobisme» d'intellectuels «en mal d'inspiration culturelle» (Lettre publiée dans le courrier des lecteurs, *L'Express*, du 26 février 1992).

⁵Ce serait un travail en soi de montrer ce que les modalités de perception et de construction de l'opération doit aux logiques de position dans le champ du journalisme. On se contentera ici d'en relever les principales conséquences sur la réception du projet.

«Souillure», «crasse», «cochonnerie», «pouillerie» d'une «minorité malfaisante», «crétinisme», «expression dégénérée», «écume des bas-fonds» de «voyous analphabètes»¹... le vocabulaire employé est d'une rare violence, et le moins qu'on puisse dire est qu'il n'est que rarement celui du débat esthétique. C'est plutôt celui de l'invective politique telle qu'on ne la pratique plus depuis de nombreuses années. De fait, à travers les critiques acerbes dont les expositions font l'objet, c'est à une mise en cause de la politique ministérielle que les commentateurs se livrent, et au-delà, à une mise en accusation du pouvoir en place.

Polémiques partisans : les tags, résultat de «douze ans de vulgarité»

Ainsi, non seulement le ministère n'est-il pas considéré comme une «instance légitime de légitimation» du point de vue du champ artistique, mais encore l'initiative qui est prise en son nom se retourne-t-elle contre lui. Les expositions de tags et de graffitis sont en effet fréquemment utilisées comme prétexte pour dénoncer plus largement les «erreurs» et les «errements» de la «politique Lang»². L'«ethnologisation» de la culture qui serait au fondement de la politique menée est ainsi dénoncée. Henry Bonnier affirme que «les pires catastrophes dérivent la plupart du temps d'une définition fausse» et accuse Jack Lang d'avoir donné une fausse définition de la culture : une définition «ethnographique». «Mais un gouvernement n'est pas là pour faire de l'ethnographie !» s'exclame-t-il³. Plus généralement, pamphlets et commentaires critiques se saisissent de l'opération pour dénoncer cette «campagne de Russie de l'esprit français» (Marc Fumaroli, *L'Etat culturel*) ou fournir un exemple supplémentaire de la «vulgarité socialiste» (Guy Sorman et Louis Pauwels, *Figaro-Magazine* du 13 février 1993). Ce qui était voué au départ à l'instauration d'un débat artistique sensé transformer des marques d'indignité sociale en signes de légitimité culturelle s'avère donc donner lieu à une controverse partisane activant les formes habituelles de l'ethnocentrisme social. Les premiers adjoints des Ier et VIIème arrondissements crient à l'incitation au vandalisme et demandent au maire de Paris d'intervenir, et nombreux sont ceux qui dénoncent la «récupération»⁴. Alors que, de manière humoristique, des dessinateurs caricaturent les membres du gouvernement ou le président de la République en taggers ou rappers⁵, la presse de droite et d'extrême droite se livre à un assaut contre «l'idéologie socialiste». Au delà des «dépenses inconsidérées» et du «gaspillage»⁶ c'est bien le symbole de la «culture multiraciale» qui est attaqué, c'est-à-dire «le «le projet de société que -sans le dire trop ouvertement- nous propose le pouvoir socialiste»⁷. Les journalistes de *Minute* sont, on s'en doute, plus explicites encore. «A plusieurs reprises, Jack Lang a manifesté publiquement son engouement pour le fléau urbain (et musical) que représente cette mode, exprimant souvent un racisme anti-Blanc et une profonde répulsion pour l'identité et la culture françaises. [...] Comment ne pas y voir un véritable camouflet

¹Ces qualificatifs sont employés par Henry Bonnier, *Lettre recommandée à Jack Lang* (op. cit.) p 51 et suivantes. On pourrait en citer de similaires sous la plume de nombreux journalistes.

²Pour une analyse de ces dénonciations, cf. notre article «Politiques culturelles et polémiques médiatiques», *Politix*, n° 24, 1993, p. 5-19.

³*Lettre recommandée à Jack Lang* (op. cit.) p 51. L'organisation de cours d'ethnologie à l'Université Paris VIII prenant la «Culture Hip Hop» comme objet est également dénoncée par Bonnier, et d'une manière générale moquée par les journalistes. On trouvera une version savante de la dénonciation de l'ethnologisme dans l'entretien qu'Alain Finkielkraut a accordé à Jeanne Favret Saada et Gérard Lenclud dans *Terrain*, n° 17, octobre 1991. L'entretien est illustré de photographies de tags.

⁴Cf par exemple le *Journal du Dimanche*, 19 janvier 1992.

⁵Cf *Paris-Match* du 4 juillet 1991 et surtout les dessins de Plantu recueillis dans *Le président Hip-Hop*, Le Monde éditions, 1991.

⁶*Le Figaro*, 4-5 mai 1991, «Le prix exorbitant des taggers», François-Régis Navarre.

⁷*Le Figaro*, 17 mai 1991 «La culture "hip-hop"», Max Clos.

socialiste aux Français ? [...] Au lieu de promouvoir la culture française auprès des jeunes de 18-25 ans que l'on prétend intégrer, Jack Lang a donc décidé de procéder à la démarche inverse et d'imposer aux Français qui sont chez eux les souillures laissées par des étrangers inassimilables¹. Après l'exposition des «déjections» et des «chiures» produites par ces «mongoliens», on ne peut que «haïr ces cloportes urbains et post-socialistes»².

On le voit, si les expositions produisent quelque chose, c'est d'abord un débat dont la vigueur ne rend que plus visible ce qui pourrait être observé à propos de toute autre entreprise similaire. La spécificité de celle qu'on a évoqué ici tient sans doute à son origine. En effet, l'intervention d'un tiers (l'instance politique que représente le Ministère de la Culture) dans le circuit traditionnel de légitimation artistique rend suspecte une telle initiative. Suspecte aux yeux des agents du champ artistique, tout d'abord, qui entendent conserver l'exclusivité de leurs prérogatives en matière d'innovation et de fixation des frontières de l'art. Suspecte aux yeux des commentateurs, d'autre part, prompts à dénoncer la démagogie et à débusquer les arrières-pensées politiques. Ainsi, les expositions de graffitis réalisées par des galeristes privés sont bien loin d'avoir soulevé de telles polémiques. Elles étaient certes de moindre ampleur ; elles étaient également le fait d'agents du champ artistique autorisés à promouvoir de nouvelles formes d'expression et sur lesquels aucun soupçon politique ne pesait *a priori*.

Ainsi, en plus des problèmes inhérents à toute entreprise de légitimation des pratiques populaires³, se pose ici plus spécifiquement la question de l'efficacité symbolique d'une action publique. Outre le problème de son origine, celle-ci, alors qu'elle mêle différents registres et tend à remettre en cause les catégories préexistantes, est soumise à la prégnance de schèmes de pensée qui en conditionnent et en orientent les effets. De fait, si «Hip Hop Dexit-Graffiti art», programme qu'en termes technocratiques on qualifierait d'«intersectoriel», était construit de manière à permettre «l'intégration sociale» par la reconnaissance «culturelle», c'est sur la base des catégories du préjugé social -qu'il a paradoxalement contribué à réactiver- que cette reconnaissance a été contrariée. C'est que la «culturisation du social» ou la «socialisation du culturel» qu'organisent des opérations de ce type ne saurait suffire à abolir des distinctions qui restent puissamment ancrées.

¹*Minute-La France*, 5 juin 1991, Fabrice Saulais, «Lang fait entrer le rap au musée».

²*Minute*, «Art dégénéré», 22 janvier 1992.

³Sur la légitimation de l'art populaire, cf. Richard Shusterman, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minit, 1991, 272 p. et, pour une réponse aux problèmes que posent ce type d'entreprise, son article «Légitimer la légitimation de l'art populaire», *Politix*, n° 24, 1993, p. 153-167.