

RENCONTRES...

De l'hiver à l'été

// 8
Juillet 2007

**Les pratiques artistiques
et culturelles des jeunes :
mieux connaître
pour mieux accompagner**

(1) Continuité et/ou ruptures ?

les 6 et 7 février 2007 à l'INJEP (Marly-le-Roi)

ÉDITORIAL

Après « la culture à l'épreuve des territoires », nous entamons un nouveau cycle de réflexion sur les pratiques artistiques et culturelles des jeunes. Il nous a semblé important de revenir sur ce qui constitue le cœur même de notre activité au pôle culture de l'INJEP en faisant un point sur l'état des connaissances dans ce domaine. En effet, ces pratiques artistiques et culturelles sont pour nous des capteurs précieux pour appréhender les mutations sociétales et s'interroger sur ces évolutions.

Nous développerons ce thème sous forme de questionnements portant notamment sur la place de la jeunesse dans notre société et le rôle joué par les pratiques artistiques dans son développement, sur la vision du monde que celles-ci traduisent et sur les modèles alternatifs dont ces pratiques peuvent être porteuses. Nous allons, pour ce faire, reprendre nos regards croisés de théoriciens (philosophes, sociologues, psychologues...) et de praticiens (responsables associatifs, collectivités territoriales, éducateurs...) qui fondent le principe même de nos rencontres et qui ont fait leur succès.

Nous souhaitons ainsi apporter à l'ensemble des acteurs concernés des éléments de connaissance et d'analyse permettant de mieux comprendre les pratiques artistiques et culturelles des jeunes et de les accompagner. En effet, il semble que les professionnels du champ de la jeunesse, de la culture et du social sont interrogés par ces nouveaux langages artistiques et ont parfois du mal à accueillir et accompagner ces diverses expérimentations. Pourtant les pratiques artistiques sont bien le terrain privilégié des jeunes qui cherchent à travers elles un moyen de s'affirmer, de poser leur différence, de se construire...

Ce premier volet s'est attaché à des questions générales : quel rôle jouent les pratiques artistiques et culturelles pour les jeunes générations ? Sommes-nous dans une continuité ou dans une rupture par rapport aux générations précédentes ? Les différents modes d'accompagnement de ces pratiques se sont-ils adaptés aux évolutions ? ■

Chantal DAHAN,
responsable du pôle culture de l'INJEP

SOMMAIRE

Conférences

- **La place du hip-hop dans l'art d'aujourd'hui** 3
Alain Vulbeau
- **Expérience d'artiste**
Travailler contre la disparition ? 6
Dominique Sigaud
- **Le rôle des pratiques culturelles dans la construction de l'identité des jeunes. Multiculturalisme, éthique et pratiques culturelles ?** 7
Daniel Ramirez
- **En quoi l'adolescence comme passage à l'âge adulte nécessite une restructuration de la personne et transforme les liens extérieurs ?** 11
Christine Leprince
- **Comment se construisent les pratiques artistiques et culturelles des adolescents ?** 15
Jean-François Hersent
- **Expérience d'artiste**
Le catalogue de La Déroute 19
Nicolas Simarik

Table ronde 1

- **Comment les politiques publiques ont-elles tenu compte des pratiques artistiques et culturelles des jeunes ?**
 - Guy Dumélie, vice-président de la FNCC 20
 - Claude Renard, chargée de mission à l'Institut des villes 21
 - Serge Mauvilain, directeur régional de la Jeunesse et des Sports d'Aquitaine 22
 - Francine Labadie, chargée de mission à la délégation au développement et aux affaires internationales (DDAI) du ministère de la Culture 23

Table ronde 2

- **Comment les différents modes d'accompagnement des pratiques artistiques et culturelles des jeunes ont-ils tenu compte des évolutions de ces pratiques ?**
 - Huguette Bonomi, chargée de mission au pôle culture de la FFMJC 26
 - Jean-Claude Gal, directeur du Théâtre du Pélican 27
 - Nelly Lopez, chargée de mission culture à la confédération des MJC 28
 - Yacine Amblard, directeur de production de l'association Moov'n Aktion 29
 - Moktar Benaouda, directeur du développement culturel de la régie culturelle Ouest-Provence « Scènes et Cinés » 30

De l'hiver à l'été n° 8

Directeur de la publication : Hervé Mecheri • Directrice éditoriale : Chantal Dahan • Responsable éditoriale : Marianne Autain
Crédits photos : INJEP, sauf mention • Mise en page, impression : Imprimerie Delcambre – Pantin

Les rencontres du 6 et 7 février 2007

Conception : Chantal Dahan • Chef de projet : Thierry Lavignon • Coordination : Naïma Laïb

En partenariat avec : Association Moov'n Aktion, ministère de la Jeunesse, des Sports et de la Vie associative (Bureau des actions territoriales, éducatives et culturelles) ;
Association nationale culture et départements ; Confédération des maisons des jeunes et de la culture de France ;
Fédération française des maisons des jeunes et de la culture ; Christine Leprince



La place du hip-hop dans l'art d'aujourd'hui¹

Alain Vulbeau, sociologue, professeur à l'université Paris X

Si l'on considère le hip-hop comme une culture d'émergence, on peut donc faire l'hypothèse qu'il s'agit d'un stratagème pour résoudre de manière inédite, par la multcentralité et la glocalisation², une situation où les conditions de reproductions sociales traditionnelles sont bloquées. Ainsi, les insultes des rappers et le vandalisme des tagueurs, les gesticulations des breakers sont des solutions pour prendre la parole, occuper l'espace, déployer leur corps, c'est-à-dire tout simplement vivre au lieu de subir les conditions dépressives d'entrée dans la vie qui frappent plus spécialement les jeunes. Mais la cohérence du stratagème ne s'est pas construite du jour au lendemain. H. Bazin a noté que l'émergence du hip-hop, en France, s'était faite en deux temps³. La première période, au début des années 80, est peu visible car l'unité des disciplines n'est pas faite et la définition de chaque discipline est encore embryonnaire : le break et le smurf coexistent; le rap est très marqué par le funk et le travail de sample n'est pas encore une pratique généralisée; les tags ne sont qu'une composante peu repérée des graffitis urbains, au milieu des pochoirs de Blek Le Rat et de Miss Tic, des détournements d'affiches de Costa et de Bau Geste, ou encore des bancs peints du groupe Hexaméron⁴. Seule l'émission télévisée « Hip Hop » assure une façade unie à une première phase d'émergence⁵. À la fin des années 80, la seconde période du hip-hop tient, sur le plan interne, à un affermissement et à un perfectionnement des critères formels de chaque discipline, et, sur le plan externe, sans doute, à un tournant répressif incarné par la première cohabitation de 1986 à 1988, dans un contexte de développement de l'extrême droite.

Sur le plan des inventions formelles, le hip-hop est marqué par une esthétique de la privation. Comme l'ont bien noté Lapassade et Rousselot, le rap est une musique sans musiciens où la musique est le résultat d'un jeu avec des sources sonores techniques et non avec des instruments qui seraient des points d'émission du son.

Ce développement par phases avec une affirmation progressive peut se repérer dans des formes d'émergences culturelles antérieures. Ainsi, le surréalisme dont l'appellation naît vraiment avec un premier *Manifeste* publié en 1924, est la réémergence d'une partie du mouvement dada dont les productions sont connues déjà depuis une dizaine d'années. Dada s'effondre en 1922 pour mieux renaître, métamorphosé dans une forme culturelle qui parviendra jusqu'aux années 60⁶. On observe aussi ce processus avec le situationnisme qui trouve son nom avec la création de l'Internationale situationniste en 1957, alors que toutes les stratégies d'action esthétique-politique qui composent ce mouvement sont déjà définies depuis le début des années 50⁷. Tout au long du texte nous garderons ce fil conducteur qui va nous permettre d'identifier des traits structurants du hip-hop comme culture d'émergence, en recherchant dans ces deux autres formes que sont le surréalisme et le situa-

tionnisme, des homologues caractéristiques d'avant-gardes, travaillant ensemble le politique et l'esthétique.

Sur le plan des inventions formelles, le hip-hop est marqué par une esthétique de la privation. Comme l'ont bien noté Lapassade et Rousselot, le rap est une musique sans musiciens où la musique est le résultat d'un jeu avec des sources sonores techniques et non

avec des instruments qui seraient des points d'émission du son. Le procédé qui consiste à capturer des extraits musicaux, à les transformer, par mixage avec d'autres ou en les faisant rentrer dans des échantillonnages, est une solution formelle qui permet de se passer d'instruments. Même si on peut trouver des raisons socio-économiques à ce procédé (comme l'inaccessibilité des écoles de musique, le coût des études musicales, etc.), il ne faut cependant pas s'arrêter à ces seules interprétations car le hip-hop a donné une autonomie à ces techniques, jusqu'à en faire une forme de créativité sonore bien spécifique, structurée, entre autres, par

1 - Ce texte est extrait de « Sortir de l'ombre ? Oui, mais seulement au crépuscule », dans Vulbeau A. et M. Boucher (dir.), *Émergences culturelles et jeunesse populaire*, l'Harmattan, coll. « Débats/Jeunesse », 2003.

2 - A. Vulbeau a défini ces termes dans la première partie de son article (*op. cit.*) : « La multcentralité est un concept qui décrit la diversification des points de rassemblement urbains, polarisés par des critères particuliers comme le gain de temps, la qualité et l'image de marque des espaces. » « Dans le cadre d'une économie émergente, le concept de glocalisation, développé en France par F. Ascher permet de penser les interactions du global et du local dans une perspective de rééquilibrage entre ces deux termes. »

3 - Bazin H., *La Culture hip hop*, Desclée de Brouwer, 1995.

4 - Riout D., D. Gurdjian, J.-P. Leroux, *Le Livre du graffiti*, éd. Alternatives, 1985.

5 - Bachmann C., L. Basier, « Junior s'entraîne très fort ou le Smurf comme mobilisation symbolique », *Langage et Société*, n° 34, 1985.

6 - Ades D., « Dada et surréalisme », dans *Histoire de l'art moderne*, Flammarion, 1989.

7 - Martos J.-F., *Histoire de l'Internationale situationniste*, éd. G. Lebovici, 1989.

Conférences

des pratiques de détournement et de jeu avec les codes d'expression.

Cette esthétique de la privation peut être repérée comme code créatif, à d'autres périodes, participant à d'autres émergences culturelles. Dans les années 20, les surréalistes illustrent cette esthétique avec les rayogrammes, photos produites sans appareil photo de Man Ray. Ce sont des jeux réalisés à l'agrandissement, directement sur le papier photographique⁸. Proche des surréalistes et tenant d'un art musical dépouillé, Érik Satie produit des œuvres privées de temporalités en créant, par exemple, une « musique d'ameublement » composée d'une phrase musicale qui peut être répétée des centaines de fois⁹. Dans les années 50, les situationnistes font du cinéma sans image. Guy Debord réalise plusieurs films dont le premier, *Hurléments en faveur de Sade*, se déroule intégralement dans le noir pendant une heure¹⁰. Les dialogues occupent une vingtaine de minutes et le clou du film est une longue séquence, sans image ni son, de vingt-quatre minutes. Dans la même période aux États-Unis, John Cage, influencé par Satie et les surréalistes, crée des musiques sans sons et donne des concerts où il reste assez longuement devant son piano sans jouer une seule note.

Parmi les caractéristiques du hip-hop, la conflictualité représente un trait tout à fait majeur. Portée par la rage et l'ethnisation¹¹, elle se traduit, comme l'analyse M. Boucher, par un rap revendicatif et contestataire où les institutions sont prises à partie avec suffisamment de violence pour entraîner des réactions indignées, des interdictions et parfois des poursuites judiciaires¹². La conflictualité peut être renvoyée à la partie politique du hip-hop, non dans une quelconque perspective partisane mais dans le sens d'une prise de parole contre la précarité et la discrimination. Au demeurant, le langage se situe moins dans le registre de la revendication explicite, à l'instar d'un lobby, que dans celui de la provocation, comme l'évoquent les noms de groupes de rap (Nique Ta Mère, Assassin, Public Enemy, Prisonnier, Masters In Crime, etc.).

Le maniement de l'injure et la pratique du scandale sont des formes d'intervention pratiquées à d'autres périodes dans d'autres contextes. À la fin des années 10, le Mouvement Dada se fait connaître avec l'exposition d'un urinoir (Duchamp) ou la mise en scène de procès de personnalités, comme l'écrivain nationaliste Maurice Barrès. André Breton, dans les années 20, explique que la situation surréaliste la plus typique est de sortir dans la rue, armé d'un revolver et

de tirer au hasard sur tous les passants. À la même période, les surréalistes font scandale, à la mort d'Anatole France, écrivain trop officiel à leurs yeux, en distribuant des tracts contestant la légitimité de son statut par le slogan : « Avez-vous déjà giflé un cadavre ? » Bien d'autres événements ont ponctué l'histoire de ce mouvement, permettant à M. Nadeau de parler d'une « politique surréaliste¹³ ». Parmi d'autres exemples, en 1931, les surréalistes distribuent des tracts contre l'Exposition coloniale et participent à l'Exposition anti-coloniale organisée par le parti communiste, groupe dont les surréalistes s'éloigneront au moment du pacte germano-soviétique. Cependant, ce qui est important, c'est la mixité continue entre deux domaines : la révolution politique et la recherche d'une esthétique du merveilleux.

La conflictualité peut être renvoyée à la partie politique du hip-hop, non dans une quelconque perspective partisane mais dans le sens d'une prise de parole contre la précarité et la discrimination. Au demeurant, le langage se situe moins dans le registre de la revendication explicite, à l'instar d'un lobby, que dans celui de la provocation.

Dans les années 60, l'Internationale situationniste joue un rôle non négligeable dans l'agitation en milieu étudiant, à Strasbourg, en 1966, à Nanterre puis à la Sorbonne, en 1968. Ceux-ci prônent la rencontre, d'une part, d'une esthétique de la dérivation urbaine et du détournement des messages fonctionnels, et, d'autre part, d'une politique centrée sur le changement de la vie quotidienne. La vague des graffitis qui couvrent les murs à partir de

mai 68 reflète cette interaction du politique et de l'esthétique, à travers des formules, parfois inventées dès le début des années 50, comme « Ne travaillez jamais¹⁴ ». Cependant, un élément fort de la conflictualité développée par les situationnistes est l'insulte, genre qu'ils porteront à un tel niveau que des historiens de ce mouvement publient, dès l'autodissolution du mouvement en 1972, un « index des noms insultés¹⁵ » où l'on retrouve, pris à partie, les surréalistes et la plupart des autres mouvements d'avant-garde.

Le hip-hop s'est construit autour de pratiques (tag, break, rap) mises en œuvre par des groupes dont les caractéristiques sont la grande flexibilité. Le terme « posse » évoque des groupes à géométrie variable qui comprennent à la fois des noyaux durs restreints et des mouvances plus ou moins étendues. La multi-appartenance caractérise ces groupes qui se composent et se recomposent en fonction des circonstances et des opportunités. Pour caractériser ce système d'interactions d'unités à forme variable, on peut parler de réseau.

On peut faire quelques analogies avec les avant-gardes, que nous avons déjà évoquées en rappelant la multiplication des revues et des groupes. Si l'on prend les deux guerres mon-

8 - Nadeau M., *Histoire du surréalisme*, Le Seuil, 1964.

9 - Volta O., *Érik Satie*, Hazan, 1997.

10 - Bourseiller C., *Vie et mort de Guy Debord (1931-1994)*, Plon, 1999.

11 - Boucher M. « L'espace de l'ethnité du rap en France », *PEPS*, n° 56-57, 1998.

12 - Boucher M., 1998, *Rap, expression des lascar : significations et enjeux du rap dans la société française*, L'Harmattan, 1998.

13 - Nadeau M., *op.cit.*

14 - Bourseiller C., *op.cit.*

15 - Raspaud J.-J., J.-P. Voyer, *L'Internationale situationniste : protagonistes, chronologie, bibliographie*, Champ libre, 1972.

diales comme bornes, on peut citer une multitude de revues où se sont croisés des réseaux d'acteurs divers (théoriciens, écrivains, poètes, artistes), dont les surréalistes furent souvent les animateurs, les inspirateurs ou les repousseurs, comme *Sic*, *Nord-Sud*, *Manomètre*, *La Révolution surréaliste*, *Le Grand Jeu*, *Chantiers*, *Bifur*, *Documents*, *Acéphale*, *Tropique*¹⁶...

Dans les deux décennies qui suivent la Seconde Guerre mondiale, on trouve en Europe une multitude de groupes, plus ou moins interdisciplinaires (plasticiens, écrivains, architectes), qui, au gré des alliances, des scissions et des exclusions, composent tout un paysage créatif. Dans les années 50, on peut citer Cobra, l'Internationale lettriste, le Bauhaus imaginiste, le Comité psychogéographique, le Soulèvement de la jeunesse, le Mouvement d'art nucléaire, le Mouvement spatialiste, le Collège de pataphysique, etc.¹⁷; dans les années 60, on repère l'Internationale situationniste, l'Oulipo, Utopie, Archigram, Superstudio, Archizoom, l'École de Canterbury, etc.¹⁸ Tous ces groupes sont eux-mêmes reliés à des revues, à des événements, des congrès, des ateliers, des manifestes, qui alimentent, en France mais plus largement en Europe, le climat qui générera le mouvement de mai 68.

On pourrait sans doute trouver bien d'autres homologues entre certaines avant-gardes et le hip-hop mais contentons-nous d'une dernière remarque concernant le domaine de la ville. Les disciplines du hip-hop se sont toutes développées dans les espaces publics : les tags, sur les murs et les véhicules des transports publics; le break, sur des places à l'air libre (Trocadéro) ou dans les centres commerciaux (Halles); le rap, outre qu'il est souvent inventé dans les espaces extérieurs, accompagne souvent, par *ghetto blaster* interposé, les séances de tag et de break. À travers ces activités en extérieur se jouent, en négatif, les difficultés d'accès aux équipements socioculturels, mais aussi, en positif, l'importance de la vie quotidienne dans les espaces publics comme source d'inspiration et le primat de la mobilité urbaine comme support de la dynamique du mouvement.

La ville, Paris au premier chef, est également un élément fondamental du surréalisme et du situationnisme. Ces deux groupes tiennent leurs réunions et, plus généralement, une grande partie de leurs sociabilités dans des cafés, à Montparnasse, Pigalle, au Quartier latin. Ils considèrent

À travers ces activités en extérieur se jouent, en négatif, les difficultés d'accès aux équipements socioculturels, mais aussi, en positif, l'importance de la vie quotidienne dans les espaces publics comme source d'inspiration et le primat de la mobilité urbaine comme support de la dynamique du mouvement.

comme une partie structurante de leurs doctrines, la promenade dans les rues et les visites de sites, hors des lieux consacrés. Les situationnistes nomment « dérive », une activité de dépaysement rendue possible par le changement ininterrompu d'ambiances urbaines variées¹⁹. Ainsi, on voit que des traits du hip-hop, comme culture d'émergence, se retrouvent à d'autres périodes, et en particulier le lien entre esthétique et politique et le rapport à la ville.

Pour conclure, il faut revenir à la problématique de la sortie de l'ombre qui comprend plusieurs niveaux. Les émergences culturelles sortent de l'obscurité parce que de grandes ombres ont plané sur certaines époques. Pour le surréalisme et, avant lui Dada, l'ombre de la Première Guerre mondiale est omniprésente. Autant ce conflit a déployé des sommets d'absurdité meurtrière sous le couvert de rationalités militaro-industrielles, autant ces émergences culturelles ont recouru à des trésors d'absurdité poétique par la production et l'usage d'« images nouvelles et disparates²⁰ ». Pour les situationnistes, la Seconde Guerre est présente, encore, à travers le prolongement créé par la guerre froide, mais c'est l'ordre fonctionnaliste et la discipline aliénante du capitalisme qui fondent l'ombre dont ils veulent sortir.

De son côté, la culture hip-hop ne se développe pas en France à l'ombre d'un conflit militaire mais dans le clair-obscur²¹ d'une crise sociale dont les victimes semblent être, de plus en plus, présentées comme les auteurs. Cette culture émerge de l'ombre émise par la privation et la conflictualité, en inventant des « arts du mouvement²² » où se conjuguent, tel un oxymore com-

portemental, le sur-place du break et la fuite éperdue du tag. Mais on pourrait dire aussi que le hip-hop est une façon de produire des ombres gestuelles, sonores ou graphiques et d'être dans l'ombre des réseaux urbains. Cette culture est un moyen d'échapper à l'hypervisibilité médiatique des cités, éclairées par les projecteurs de l'actualité mais aussi par les rayons d'une logique constructive qui voulait éliminer les ombres dans une perspective hygiéniste et fonctionnaliste²³. L'émergence est une occasion d'expérimenter le dépassement par des formes hybrides et métissées, d'origine politique et culturelle, dont les conséquences ne sont pas la généralisation et la prise de pouvoir mais un surcroît d'hybridation et de métissage. La généralisation, la massification, l'académisme ne concernent plus le domaine de l'émergence mais celui de la simulation²⁴. ■

16 - Nadeau M., *op.cit.*

17 - Bourseiller C., *op.cit.*; Marelli G., *L'amère victoire du Situationnisme*, Arles, Sulliver, 1998.

18 - Violeau J.-L., *Situations construites*, Sens et Tonka, 1998.

19 - Ivain G., « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958.

20 - Cf. la notice « surréalisme », dans Laplantine F., A. Nouss (dir), *Métissages*, Pauvert, 2001.

21 - Ce terme est repris à Bachmann C., N. Le Guennec, *Autopsie d'une émeute*, Albin Michel, 1997.

22 - Cf. la notice « hip hop », dans Laplantine F., A. Nouss (dir), 2001, *op.cit.*

23 - Cf. les calculs des périmètres d'ombre fictive effectués par les urbanistes des grands ensembles pour obtenir des espaces avec un maximum d'ensoleillement; Auzelle R. (dir), *323 citations sur l'urbanisme*, Vincent, Féral et &, 1964; cf. également sur ce thème : Auricoste I., A. Vulbeau, « Pour un écomusée des grands ensembles », dans « Fictions sociales », *Informations sociales*, n° 20, juin 1992.

24 - Cf. par exemple, l'éditorial de S. Faure dans la revue *Radikal* dénonçant la récupération de l'esthétique reggae dans une émission de jeu de TF1; « Édito », *Radikal*, n° 53, juin 2001.

Expérience d'artiste

Travailler contre la disparition

Dominique Sigaud, écrivain



Je retrouve dans les ateliers d'écriture (AE) les mêmes fondamentaux que dans mon travail d'écrivain. Le même désir : combattre l'effacement et la disparition. La même tâche à accomplir : exhumer et rendre intelligible ce qu'est être en vie. La même difficulté : accéder avec le plus d'honnêteté possible à la singularité de cette expression. Le même bonheur : voir émerger des fragments de récit du monde qui renforcent mon courage d'exister.

L'AE n'existe que dans le temps et l'espace où il a lieu. Un lieu à part, secret, comme mon temps d'écriture. Il est essentiel qu'il en soit ainsi. Je refuse toute intervention extérieure. Ce qui se passe dans la salle d'atelier ne regarde personne. Les jeunes ne doivent être tenus à aucune transparence.

Je rencontre le plus souvent des jeunes partant du principe qu'écrire est réservé à d'autres, une « élite » à laquelle de naissance ils n'appartiendraient pas. Souvenir de cet élève de 17 ans me disant après que j'ai expliqué que nous allions travailler avec leur langue et leur pensée : « mais nous, madame, on n'a pas de pensée ». Nous, c'était les garçons immigrés de Saint-Denis, les défavorisés. Comment avait-il pu passer 14 ans à l'école pour finalement en arriver à cette conclusion ?

Je suis infiniment touchée de sentir ces enfants se redresser au cours des ateliers, témoigner peu à peu d'une assise, d'un calme différent. Je fais ce travail pour que ces enfants considérés comme plus minables que d'autres sachent qu'ils existent quelles que soient les conditions d'existence qu'ils ont traversées et qu'ils traverseront. Que c'est là pour toujours. Qu'ils pourront toujours s'appuyer sur ça.

Je laisse une grande place vide. Mais je suis là. Physiquement.

Le « laisser être » s'accompagne de travail. Pas question de laisser penser qu'écrire suffit. Au contraire. Je suis là pour soutenir le fait de reprendre le texte et le reprendre encore jus-

qu'à ce qu'il aboutisse à « sa » forme, une forme juste, intelligible, hors cliché.

Note : quand les élèves entrent vraiment dans LEUR texte, l'orthographe revient d'elle-même. Hypothèse : la structure universelle de la langue revient avec la réappropriation de son sens.

Je m'appuie dans ces ateliers sur ce que mon expérience m'a appris : chacun de nous est auteur / chacun de nous est hauteur. C'est à ces auteurs et ces hauteurs que je m'adresse. Je sais que c'est là. Qu'il ne peut en être autrement. C'est à ça que les jeunes vont avoir accès. Évidemment ça résiste. Mais je suis là pour soutenir, encourager. C'est le texte lui-même qui le dira.

Je suis infiniment touchée de sentir ces enfants se redresser au cours des ateliers, témoigner peu à peu d'une assise, d'un calme différent. Je fais ce travail pour que ces enfants considérés comme plus minables que d'autres sachent qu'ils existent quelles que soient les conditions d'existence qu'ils ont traversées et qu'ils traverseront. Que c'est là pour toujours. Qu'ils pourront toujours s'appuyer sur ça.

Je suis infiniment touchée de sentir ces enfants se redresser au cours des ateliers, témoigner peu à peu d'une assise, d'un calme différent. Je fais ce travail pour que ces enfants considérés comme plus minables que d'autres sachent qu'ils existent quelles que soient les conditions d'existence qu'ils ont traversées et qu'ils traverseront. Que c'est là pour toujours. Qu'ils pourront toujours s'appuyer sur ça.

Je suis infiniment touchée de sentir ces enfants se redresser au cours des ateliers, témoigner peu à peu d'une assise, d'un calme différent. Je fais ce travail pour que ces enfants considérés comme plus minables que d'autres sachent qu'ils existent quelles que soient les conditions d'existence qu'ils ont traversées et qu'ils traverseront. Que c'est là pour toujours. Qu'ils pourront toujours s'appuyer sur ça.

Mon travail consiste à donner de quoi résister à la disparition. Le travail qui a été fait en atelier est une preuve définitive de l'existence de cet être en soi. C'est une réappro-

priation. Une restitution.

L'universalité est à l'œuvre dans ces ateliers comme dans la littérature. Être c'est être, quelle que soit l'appartenance sociale. L'universalité de la langue, de la pensée et de l'écriture permettent à ces jeunes de se ré-éprouver membres légitimes de cette condition universelle.

Exemple avec les jeunes filles du lycée professionnel d'Hendaye : au cours des séances, elles se mettent au travail dès que j'arrive, d'elles-mêmes, sans que j'aie rien à demander. Elles reprennent leur texte. Ce qu'elles produisent ne leur est plus étranger, ce n'est plus une matière imposée ou demandée par l'extérieur comme preuve de leur capacité à produire. Elles sont dans le texte. La salle est silencieuse. Il n'y a plus à craindre ce silence. Il est normal. Il fait partie de l'écriture. Elles sont dans l'écriture.

Autre exemple : elles ne demandent plus au professeur « pourquoi est-ce qu'on doit apprendre ça ? » ; le fait de travailler est devenu légitime, parce que ce n'est plus qu'un moyen, un outil, pour se faire soi.

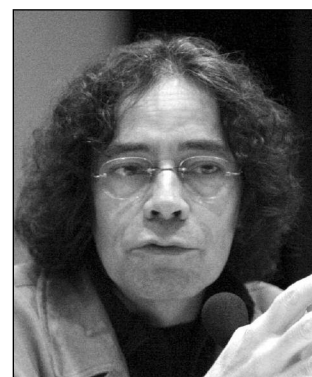
À vrai dire, dès les premières lectures à voix haute, souvent dès le premier paragraphe écrit pour que les textes soient là d'emblée dans la salle, quelque chose a lieu : chacun a exprimé dans son texte quelque chose que lui seul pouvait écrire. Ces langues et pensées singulières sont là aussitôt. C'est l'être qui est là.

Le fait enfin de devoir lire le texte, le rendre public, y faire pénétrer l'autre, fait partie des obligations que je leur impose. S'ils me rétorquent « c'est privé, personne n'a à savoir », je réponds « plus tu diras à d'autre ce que tu es, en assumant que cela vient de toi, plus tu empêcheras les intrusions, les jugements, plus tu seras capable d'y résister ».

L'« auteur » – rappel – est « celui qui fonde et qui établit ». ■

Le rôle des pratiques culturelles dans la construction de l'identité des jeunes. Multiculturalisme, éthique et pratiques culturelles ?

Daniel Ramirez, philosophe



J'ai relevé onze points qui m'intéressent. Mais il y a un préalable, c'est qu'on ne peut pas parler « des jeunes » comme d'une catégorie, ce sont de jeunes êtres humains. En philosophie, nous avons l'habitude de nous méfier des catégorisations : ainsi, par exemple, certains et certaines ont rejeté le fait de parler des femmes comme d'une catégorie, en disant que les femmes constituent la moitié de l'humanité. Dans le cas des jeunes, c'est la totalité de l'humanité, tout le monde est ou a été jeune, et la question de la jeunesse est celle de l'être humain. Comment donc la définir ? Je vais axer ma réflexion sur le problème de l'identité.

1/L'identité et la conscience de soi

L'identité répond à la question : qui sommes-nous ? Ce sujet a été abordé de façon marquante dans l'histoire de la pensée. Commençons par la vision du libéralisme politique, élaborée par John Locke au XVII^e siècle. Sa théorie de l'être humain va avec les principes de la société libérale, qui sont encore ceux de notre société ; Locke, lui-même est à l'origine du *libéralisme politique*. Cette vision de l'identité personnelle, qui fait que quelqu'un est *lui* et pas un autre, repose, pour Locke, sur la perception ou la conscience de soi – *consciousness*. Concept très important, repris par tout le monde, notamment par la psychologie, le pragmatisme et par bien d'autres courants, le terme *consciousness*, de même que le mot *self*, prennent leur essor à ce moment-là. C'est la version purement libérale, purement individualiste : l'individu a une identité parce qu'il se perçoit lui-même, il se reconnaît comme étant le même. Cette théorie, si marquante qu'elle ait été, paraît aujourd'hui, très insuffisante.

2/L'identité et la classe sociale

La deuxième vision de l'identité, qui lui est totalement opposée, est celle du XIX^e siècle, dont on peut trouver une version maximaliste chez Marx et une version sans doute un peu moins forte chez Durkheim et en sociologie. Pour Marx, comme pour beaucoup d'autres analystes, l'identité personnelle est souvent une superstructure, une idéologie, un reflet de la condition de classes. Pour Durkheim, qui parlait plutôt de « personnalité » que d'identité, c'était simplement le reflet de faits sociaux et de conduites adaptatives de la personne, c'est-à-dire qu'il s'agit pour elle de s'adapter à la société et notamment à la classe sociale à laquelle elle devra appartenir. Comme chez Marx, il n'y a pas de liberté, juste des conduites adaptatives.

3/L'identité et les « autres significatifs »

Une troisième version de l'identité a été avancée dans les années 1930 par George Herbert Mead, celle de la psychosociologie ou de la psychologie sociale. Mead a publié en 1934 un ouvrage important, *Mind, Self and Society*, dans lequel il propose un modèle dialogique de l'identité – d'une personne ou d'un groupe de personnes. L'identité se construit par un dialogue avec, notamment, les personnes qui comptent. Il forge l'expression « *significant others* », qu'on peut traduire par les « autres significatifs », les « autres qui comptent » ou par les « autres donneurs de sens ». Ainsi, il élargit la conception freudienne selon laquelle l'individualité, la personnalité, l'identité se forge dans la seule situation œdipienne au sein du noyau familial (d'ailleurs c'est Freud qui parle le premier d'*identification*). Pour Mead, pour la psychosociologie, les autres comptent aussi, mais pas n'importe quels autres : ce sont des éducateurs, des enseignants, des amis, de la famille élargie. C'est un concept important. Chaque fois que nous faisons quelque chose auquel nous tenons, qui va avec notre personnalité morale et qui nous définit, nous le faisons en dialogue, en présence, ou même à l'encontre de quelqu'un qui compte pour nous. On trouve un développement très profond de cette conception dialogique de l'identité de Mead dans le commentaire de Mikhaïl Bakhtine sur la poétique de Dostoïevski : le ressort romanesque de l'écrivain russe, c'est l'identité dialogique qui se produit avec une pluralité de personnages qui font une personnalité, chacun d'eux se forgeant dans ses rapports multiples, ce qu'il appelle le « roman polyphonique ».

4/La dialectique de la reconnaissance¹

Cette version dialogique a ouvert le champ à la question de la *reconnaissance*, traitée par Hegel. Toute chose dans la vie sociale est faite aussi sur fond d'une reconnaissance ou d'un manque de reconnaissance. Des études très importantes ont été menées dans les pays anglo-saxons sur ce thème, focalisées sur la reconnaissance des minorités ethniques : au début, les Noirs américains, ensuite les femmes, les gays et lesbiens, puis les autres minorités « ethniques » – adjectif douteux aujourd'hui. La dialectique de la reconnaissance, selon Hegel, c'est celle du

1 - Pour la théorie de la reconnaissance pour les groupes ethniques, culturels, voir Charles Taylor, *Le Multiculturalisme*. La reconnaissance comme problématique générale est traitée par Axel Honneth (le successeur de J. Habermas, de l'école de Francfort) dans *La Lutte pour la reconnaissance* et dans *La Société du mépris*, où il analyse philosophiquement le manque de reconnaissance.

Conférences

maître et de l'esclave – deux subjectivités sont face à face, mais laquelle des deux va s'imposer ? Quelque chose de très complexe se crée à la base de cette dialectique de la reconnaissance. Pour les sociétés, ce qui compte, ce sont des groupes humains, et ceux-ci se constituent en se re-connaissant, ou alors comme sous l'expérience d'un manque de reconnaissance. On peut appliquer ceci aux jeunes et cela éclairera plusieurs choses.

5/La question de l'authenticité

La question de l'authenticité est un point essentiel. Il concerne l'être humain, et pas seulement les jeunes. Ce concept un peu bizarre, qu'on trouve déjà chez Socrate, veut dire qu'il faudrait être soi-même. Dans la cinquième de ces *Rêveries d'un promeneur solitaire*, Rousseau parle de ce sentiment d'être soi, accessible seulement à celui capable d'entendre la nature profonde qui parle en lui. Cette idée a été reprise par le philosophe allemand Herder : chaque peuple (*Volk*) a une façon particulière et bien à lui de réaliser l'essence humaine, un esprit particulier (*Volkgeist*). C'est le début de toutes les théories et pensées particularistes et nationalistes. Cette idée ou ce sentiment que l'identité collective d'un peuple et sa culture a une particularité a été plus ou moins abandonnée car elle est identifiée à des choses dont on ne veut plus entendre parler.

Les jeunes reçoivent aujourd'hui constamment cette injonction : « Soyez vous-même », et le nombre d'expressions qui reprennent cette idée pullulent. « Il faut s'exprimer », et ce que recherchent souvent les jeunes c'est s'exprimer. Mais s'exprimer n'est pas si simple puisque, pour cela, il faut la reconnaissance des *autres qui comptent*, des autres qui sont donneurs de sens, qui sont quelque part là, ou qui n'y sont pas. Si on reprend Herder, mais en l'appliquant à l'individu ou à un petit groupe, cela veut dire que chacun de nous aurait une façon totalement unique à lui d'être humain, et c'est cela qu'il lui faut retrouver. Tout comme chez Rousseau, il faut retrouver la nature profonde qui s'exprime en nous, celle qu'on n'entend plus, quand on entend la culture justement, la culture humaine, établie. Du coup, le mot culture prend deux acceptions un peu différentes. Ces injonctions : « Soyez vous-même », « exprimez-vous », « racontez-vous », on les voit à l'œuvre dans le slam, par exemple, qui est une pratique dans laquelle il s'agit de se montrer, de se raconter, de s'exprimer. Bien d'autres pratiques artistiques culturelles des jeunes expriment cela, il faut que quelque chose vienne de moi-même, de seulement moi-même, et c'est mon expression singulière, même s'il y a des rimes, de la métrique et du travail sur la langue.

6/L'injonction sociale paradoxale

L'insertion dans le monde du travail, dans le monde des adultes et dans la société, est une question difficile pour les jeunes car il y a un clivage entre la version individualiste de l'identité humaine, une identité libre de l'individu totalement autonome qui exprime son authenticité, et la version durkheimienne, celle de la sociologie du XIX^e siècle (la version marxiste n'est plus présente), qui

implique de s'adapter pour intégrer le monde du travail. C'est un problème dans une société où il n'y a pas ou plus de rites de passage. Dans un livre assez ancien et très marquant, *L'Entrée dans la vie*, Georges Lapassade a recueilli de nombreuses informations sur les peuples étudiés par les ethnologues : dans ces sociétés « premières », « primitives », les rites de passage sont des marqueurs très forts qui permettent une intégration, parfois douloureuse, mais immédiate et claire, sur l'entrée dans la vie adulte. Cela a disparu dans les sociétés industrielles, ce vide va être comblé par toutes sortes de choses, notamment parfois par un manque de maturité. G. Lapassade utilise le concept de néotonie (c'est-à-dire l'inachèvement biologique du nouveau-né humain). L'adulte humain aurait été quelque part un jeune qui ne serait pas achevé.

Dans l'entrée dans la vie, le jeune doit répondre à l'injonction de la société qui veut qu'il s'adapte, qui exige de lui qu'il soit performant, fort, très compétitif, qu'il maîtrise divers langages et, en même temps, le jeune doit répondre à l'autre injonction, restée en arrière-plan : « Sois toi-même, exprime-toi, exprime ta nature profonde ». C'est un *double bind*, une injonction paradoxale, un enfermement dont les jeunes n'arrivent pas aisément à sortir, et cela s'exprime dans certaines de leurs œuvres.

7/Le relativisme culturel

La culture actuelle de notre monde est caractérisée par le relativisme culturel, le fait de considérer que tout se vaut : « c'est mon choix, j'aime ça, je veux faire ça, je suis comme ça, je veux être comme ça ». Le relativisme est une tendance lourde de la culture actuelle, qui s'exprime aussi par une profusion des offres identitaires. On peut être ce que l'on veut, on peut choisir son métier, sa façon d'être, de s'habiller, même son sexe, sa façon d'entrer en rapport avec les autres. On peut choisir sa langue, son pays, puisqu'on est dans une époque où l'on peut émigrer, partir, bref *choisir sa vie*. Cette profusion donne l'impression qu'il y a tant de choix que les critères de choix viennent à manquer – c'est le relativisme dans sa version la plus plate. Tout est proposé, et il en résulte ce qu'on pourrait appeler l'échec de la transmission, de la continuité. Les grandes valeurs héritées de la société, la littérature, les sciences, les arts – la culture, comme nous l'entendons au sens classique – ne sont plus transmises, du fait de la possibilité de choisir « sa » culture, terme qui est compris différemment dans ce contexte de relativisme généralisé.

8/ Cultiver sa différence

La culture, c'est ce qu'on cultive, ce qu'on élève, d'où la proximité avec le mot « agriculture », ce qu'on va faire patiemment pousser, arroser, soigner, pour que cela grandisse et donne des fruits, notamment la culture humaine, les sciences, les arts, l'éducation comme on l'entendait au XVIII^e siècle, en bref, la Culture universelle, avec un C majuscule. Avec le relativisme, on utilise le mot culture dans un autre sens, presque opposé : la culture est ce qui m'appartient, ce que j'ai choisi, ce à quoi je m'identifie, au sens où on peut cultiver son jardin, culti-

ver sa *différence*. Si on utilise le mot culture dans le premier sens, on se rend compte que la culture ne nous différencie pas, chacun a accès à la théorie de la relativité restreinte, chacun peut comprendre les *Demoiselles d'Avignon*, Léonard de Vinci et Jean Sébastien Bach, y compris dans la Chine la plus lointaine – de même, avec beaucoup d'ouverture d'esprit, tout le monde peut comprendre la musique chinoise. C'est la grande culture, celle que tout le monde est capable de cultiver, et qui justement ne nous différencie pas. Que fait un jeune qui doit trouver des repères pour se dire, pour dire je suis ceci ou cela, puisque je m'exprime, puisque je dois trouver ma façon d'être à moi? Eh bien, il va se détourner de cette grande culture, d'où échec de la continuité dans la pratique culturelle.

Il y a aussi un échec de la rupture, puisqu'on ne trouve pas vraiment de comportements de rupture comme en mai 1968 ou à d'autres moments historiques de changement.

9/Qu'appelle-t-on une pratique culturelle ?

C'est très compliqué à définir. Tout d'abord, pourquoi une pratique est-elle *culturelle*? Et même qu'est-ce qu'une pratique? Une pratique artistico-culturelle c'est plus clair, car que ce soit de l'art, même de l'art brut, sauvage, bizarre, de rue, c'est de l'art. Mais une pratique culturelle, ce n'est pas la même chose que l'art, c'est beaucoup plus vaste. Le mot pratique vient de *praxis*, et chez Aristote, il y avait deux sortes d'activités humaines : la *praxis* et la *poiésis* (poien veut dire « produire » – c'est par analogie que cela a été appliqué à la poétique, comme une théorie de la production d'œuvres d'art). La *poiésis* c'est produire n'importe quoi; Aristote donne l'exemple de la fabrication de bateaux, la valeur de l'action est dans l'œuvre produite, dans le produit terminé. La *praxis* désigne une action qui a sa valeur, son importance en elle-même, par exemple, la conversation, la promenade – aujourd'hui on dirait que ce sont des pratiques culturelles. La *praxis* c'est aussi la théorie (contrairement à l'opposition qu'on fait entre théorie et pratique), la spéculation, la pensée, puisque sa valeur est en elle-même, la contemplation philosophique n'a pas besoin de se justifier avec la production de quelque chose. On dirait qu'une pratique culturelle est une sorte d'activité humaine ou de situation où des acteurs ou des agents, qu'ils soient jeunes ou vieux, sont en situation d'exercer une activité. Pourquoi l'appeler culturelle? Parce que tout est culturel chez l'humain, parce que tout acte fait en compagnie des autres implique une compréhension, – l'autre sait ce que je suis en train de faire, et je sais ce que l'autre est en train de faire –, même lorsqu'on se renvoie des musiques MP3 par Internet, c'est une pratique culturelle typique des jeunes, les adultes ne le font pas, par manque de temps. Chacun comprend ce qu'on est en train de faire, ça implique des façons de faire, des savoir-faire, des langages, des noms, de nouvelles expressions, fichiers, téléchargements, etc., tout cela crée du langage, et tout ce qui crée du langage crée de la culture.

10/Un surplus identitaire

Les pratiques culturelles des jeunes – il y a d'autres exemples – ne sont pas faites seulement de façon « utilitariste ». Ici, je prends le contre-pied de la version utilitariste, qui est l'autre grande philosophie politique et culturelle qui domine presque toute notre planète actuellement. Selon l'utilitarisme, le but de toute action c'est l'utilité, c'est-à-dire un surplus de bonheur, de bien-être, de plaisir pour un maximum de personnes, d'acteurs. On doit cette conception à Hobbes, l'être humain est une « machine désirante », comme dira Deleuze, il veut son plaisir, éviter la douleur et, pour cela, il veut plus de pouvoir, être plus fort, survivre et s'imposer. On n'est pas obligé d'accepter cette vision philosophique. La question de la reconnaissance vient aussi un peu de cette vision hobbsienne, on va faire des choses qui seront reconnues par d'autres, il y aura donc des luttes de pouvoir. Quand je dis qu'une pratique culturelle est une création de langage, de circonstances significatives, c'est parce qu'on ne le fait pas seulement parce que ça nous donne du plaisir, comme dirait un utilitariste, on le fait aussi parce que ça nous donne un *surplus identitaire*. Par exemple, dans cette activité qui consiste à *chatter*, à communiquer par MSN, il y a une création de langage et d'écriture, langage que certains peuvent juger horrible et appauvri par rapport au français. Quoi qu'il en soit, c'est la création d'une langue nouvelle. Mais pourquoi passe-t-on plus de temps qu'on ne le devrait à ces activités très prenantes? On ne le fait pas seulement pour le plaisir que cela donne, puisque ce plaisir d'écouter de la musique est assez semblable à celui qui consistait à mettre une cassette ou un CD dans un baladeur. Mais écouter de la musique, c'est écouter de la musique ensemble, avec les autres qui sont donneurs de sens, c'est-à-dire les copains, les copines de l'âge auquel on veut s'identifier – écouter de la musique ensemble, c'est l'envoyer, la faire partager par le milieu technologique, cela aussi est très important, et ça donne un supplément identitaire. Ce n'est pas non plus que la musique qu'on se renvoie soit fantastique – parfois elle est nulle, eux-mêmes le disent –, mais ce qui compte c'est pouvoir se l'envoyer par Internet, la partager, la commenter, en parler, voire participer à un forum où on dit que c'est nul. Ce n'est pas dans le contenu de ce qui est véhiculé que se trouve ce surplus d'identité. On pourrait dire que ce n'est pas par plaisir que l'on s'adonne à cette activité, mais parce que c'est une stratégie identitaire.

11/Les marqueurs de jeunesse

Il faudrait donc distinguer les contenus qui sont véhiculés dans les pratiques, quelles qu'elles soient, de ce qu'on pourrait appeler des *marqueurs de jeunesse*. D'une façon plus technique, on peut dire que toute pratique culturelle va avoir de la valeur par les œuvres qu'on véhicule, qu'on partage, ou qu'on produit – que ce soit du théâtre de rue, de la peinture ou du tag. L'importance n'est pas tellement dans la qualité esthétique de ces œuvres, mais dans le fait que la pratique, la *praxis* qui consiste à faire ces œuvres, à les regarder, à les consommer, contient des marqueurs de jeunesse. Cela veut dire, et ici j'essaie de faire un détournement de concept, que

Conférences

la question de l'identité culturelle est souvent utilisée pour des questions du multiculturalisme, de coexistence de communautés d'origines diverses. C'est une question politique majeure très difficile à traiter, une question piège. Certains marqueurs identitaires sont assez repérables, par exemple un bouddhiste va s'habiller en bordeaux et en orange, mais d'autres marqueurs sont plus subtils : c'est la façon de parler, l'utilisation de certains mots, de certains livres, le partage de certains produits culturels – par exemple, assister à une conférence du Dalai-Lama ou de Cyrulnik. Ce sont des activités qui ont des marqueurs de cette sorte d'identité collective. Les jeunes sont aussi en prise avec cela puisqu'ils appartiennent eux aussi à des communautés, mais ils n'y appartiennent pas totalement. Si un jeune est issu d'un milieu musulman, il n'est pas forcément musulman, aller ou ne pas aller à la mosquée est un questionnement, parfois un conflit. Pour un jeune issu de l'immigration malgache ou sud-américaine, il y a certaines pratiques de ses parents ou grands-parents qu'il n'aura pas adoptées – les jeunes sont dans une communauté sans y être totalement. Avec ces marqueurs identitaires – parce que nous sommes tous responsables, la culture globale est responsable de cela – se pose aussi la question de ce qui pourrait s'appeler l'« identité des jeunes », une « identité jeune ». Il y a une façon de faire certaines choses qui affirme non pas que je suis musulman, juif, sud-américain ou chinois, mais que je suis jeune parce que, dans ces activités-là, il y a des marqueurs clairs. Ces activités-là, ces productions, ces œuvres et ces contenus ne sont pas neutres, on se tromperait en pensant qu'ils le sont. Ce qui compte c'est la façon dont on se les échange par Internet, ou pas. Or toutes ces activités véhiculent un certain nombre de valeurs dont les jeunes actuels ne sont pas responsables, puisque c'est nous (les jeunes d'avant) qui les avons inventées et les leur avons matraquées. Finalement, les jeunes étant plus perméables, ils les ont adoptées d'une façon qui dépasse peut-être les intentions du monde adulte. Un exemple de contenu, de valeur véhiculée à laquelle on va s'identifier : la technologie. Celle-ci, encore une fois, n'est pas un monde neutre, elle véhicule des valeurs, par exemple, la vitesse. Pour les jeunes, et surtout pour eux, que les microprocesseurs aillent plus vite, pour qu'on télécharge plus vite et qu'on atteigne plus vite un site ou autre chose, c'est déjà une valeur en soi. Pourquoi a-t-on besoin d'aller si vite ? On ne le sait pas, puisqu'on est en train de chercher quelque chose dont on n'a pas saisi totalement la portée, c'est-à-dire sa propre identité. Le fait d'être connecté, branché, en communication, c'est-à-dire la connectique, la connectivité, est aussi une valeur, il s'agit d'être connecté, mais pour se dire quoi ? On ne le sait pas non plus. Quelques-uns écrivent qu'ils n'ont rien à se dire, mais ils doivent être connectés quand même. C'est difficile à comprendre pour nous, car il y a un « obstacle épistémologique », selon la formule de Bachelard, le philosophe des

sciences. Notre façon de penser, les structures mêmes de notre rationalité nous empêchent de connaître certains objets – par exemple, de comprendre la physique quantique. Il y a là un véritable obstacle épistémologique, puisque nous sommes totalement habitués à penser de façon newtonienne, galiléenne, voire relativiste. C'est pourquoi il est assez difficile d'expliquer la théorie quantique quand on ne possède pas les instruments mathématiques.

Quand les jeunes communiquent par *chat*, par MSN, ils véhiculent des choses, ils se donnent rendez-vous sur un site pour commenter un nouveau disque ou un nouveau jeu en ligne, en fait ils sont à la pêche de marqueurs *d'identité jeune*, ils sont à la conquête d'un territoire et d'activités, parfois presque sans contenu, ce que l'adulte ne fait pas car il n'en a ni le temps ni la patience (ni les compétences, souvent). Ces marqueurs identitaires se trouvent dans ces activités. Et quand il s'agit d'art populaire, des jeunes, de productions nouvelles (que ce soit le rap, le hip-hop qui ne sont pas très nouveaux), peut-être qu'on ne les voit pas, à cause de l'obstacle épistémologique, parce que ces pratiques culturelles ne véhiculent pas seulement un contenu, que nous pourrions évaluer, décrypter – au sens de l'art qui parle du monde, de soi et de la vie –, mais aussi des marqueurs identitaires qui sont là quelque part, justement pour ne pas être perçus par le monde des adultes, sous peine de perdre leur efficacité en tant que marqueurs d'identité de la jeunesse.

L'importance n'est pas tellement dans la qualité esthétique de ces œuvres, mais dans le fait que la pratique, la praxis qui consiste à faire ces œuvres, à les regarder, à les consommer, contient des marqueurs de jeunesse.

Toute réflexion sur les pratiques culturelles des jeunes doit ainsi être redoublée d'une compréhension, dans le sens herméneutique, c'est-à-dire, de l'interprétation en sciences humaines, munie des méthodes transversales ou multidisciplinaires, pour évaluer ce que peuvent être des praxis qui ont leur valeur en elles-mêmes, car elles servent de voie de sortie de l'injonction paradoxale « sois toi-même » dans un monde qui exige de la performance et de l'adaptabilité. Elles aident donc à positionner le sujet (le jeune) en tant que jeune, dans son espace de reconnaissance ou de manque de reconnaissance, par la création de marqueurs de son identité, stratégies langagières et de conduite, gestuelles et stylistiques, qui se dotent aussi des tactiques de dissimulation, qui font que l'émergence de ces pratiques est par définition indétectable, tout au moins dans un premier moment (obstacle épistémologique). Cela rend extrêmement contradictoires et paradoxales des expressions comme « politique culturelle des jeunes » ou « pratique institutionnelle », car un des ressorts de l'efficacité de ces pratiques est le fait d'être non récupérables et donc difficilement exploitables dans quelque projet éducatif que ce soit (crise de la transmission par cause de relativisme culturel), tout en étant un objet de réflexion incontournable pour l'éducateur, qui doit connaître et approcher l'univers de valeurs (non neutres) des jeunes. ■



En quoi l'adolescence comme passage à l'âge adulte nécessite une restructuration de la personne et transforme les liens extérieurs ?

Christine Leprince, psychanalyste

Nous souhaitons positionner la réflexion sur l'adolescence dans le contexte de nos échanges et de nos interrogations : quelle culture pour les jeunes, avec les jeunes ? Cela implique d'éclaircir la fonction de transmission des outils culturels, d'affirmer la fonction d'éducation, d'épanouissement de la personne, et la fonction de socialisation, d'intégration dans le groupe social, dans la cité, de la culture en général et de l'expression artistique en particulier.

Il s'agit donc de réinterroger, à travers les pratiques culturelles des jeunes, leurs besoins et les valeurs de l'éducation populaire, de refonder une pensée dans une société en crise, en perte de repères.

La culture pour quoi faire ?

Jacques Rancière, dans *La Haine de la démocratie*¹, nous indique la nécessité de bien reposer les questions de base : «... de même que la nécessité face aux transformations que propose la sphère économique est de poser la question : au nom de quelle nécessité s'opèrent ces transformations ? (exigence d'une analyse critique idéologique), de même dans le champ artistique, la question portée par l'éducation populaire serait : que visent ces nouvelles expressions artistiques, et au nom de quelles nécessités pour les populations marginalisées sur le plan culturel a-t-on besoin des ces nouvelles formes d'expression ? » Avec qui établir des échanges productifs ?, est la question complémentaire qui relie le champ artistique, comme toute autre activité sociale particulière, au fondement démocratique de nos sociétés.

1 - Éd La Fabrique, 2005.

À la base, il faut se reposer la question aussi du côté des populations jeunes concernées par l'idée d'éducation populaire. Quels sont les besoins et qu'apportent l'art et la création artistique à ces populations ?

En tant que psychologue, je me situerai donc au niveau humain pour réinterroger ce qui est nécessaire à l'adolescent et aux jeunes adultes.

Le but serait de :

- Trouver des espaces d'échanges avec les artistes, des lieux accessibles, des outils créatifs pour l'accompagner dans le développement de sa personne dans son lien au monde et aux autres, et se poser la question : en quoi une démarche artistique peut-elle répondre à ces besoins ? Vaste question qui réunit à la fois le malaise d'une jeunesse démunie et riche de potentiel, et la volonté de rendre compte de la finalité culturelle humaine de l'art dans son projet social.
- Réinterroger les besoins fondamentaux de la jeunesse c'est-à-dire d'abord comprendre leurs besoins dans cette période qui est marquée par la fin de l'enfance et l'entrée dans l'âge adulte.

De façon concomitante, l'idée de populaire et d'éducation est à remettre en réflexion. Comment relier une interrogation entre démocratie, éducation populaire et la revendication d'une « idée de populaire » qui passe actuellement par les minorités disqualifiées de population : jeunes, émigrés, malades handicapés, chômeurs, étrangers, etc. ?

Comment sortir de l'idée d'exclusion, de marginalisation dans lesquelles ces catégories de population sont reléguées ? Ne faut-il pas, à l'inverse,

requalifier ces problèmes rencontrés par ces populations en leur redonnant sens et place dans les valeurs démocratiques qui fondent leur lien au groupe dans la diversité des conflits, seul garant d'une légitimité démocratique populaire.

Ce serait ainsi éviter le repli communautaire et la valorisation du rejet.

L'expression artistique, dans son processus d'élaboration symbolique des angoisses et des rêves des humains, est un terrain propice pour donner corps à ces représentations qui viennent des différents groupes humains de la société et qui sont transmises et transformées à partir des modèles du passé.

La jeunesse, l'adolescence, comme étape basique de ce processus d'élaboration, de passage symbolique d'un état à un autre, reste l'âge crucial pour soutenir ces transformations symboliques et pour acquérir les objets de l'expression artistique (les œuvres mais aussi les pratiques et les fonctions symboliques structurantes de la démarche créatrice).

Trouver de nouvelles formes esthétiques pour soutenir ce travail de représentation des transformations actuelles dans la réalité sociale, soutenir les artistes qui sont à l'écoute de ces transformations et des populations particulièrement exposées reste le projet essentiel de toute action artistique dans son but d'éducation populaire.

Je citerai Régis Debray dans une interview donnée au journal *La Terrasse*² : « (...) contre l'élitisme, l'égoïsme, le repli communautaire, aggravé par le modèle mercantile social, il s'agit de

2 - Octobre 2006.

Conférences

favoriser des actions culturelles dont le but est de rassembler, de créer du lien social avec l'autre, le groupe, l'échange dans la différence. Une création artistique qui resitue les hommes au cœur de la production artistique (...) pour l'éducation populaire les jeunes doivent être, par leur déracinement et leur quête d'ancrage, les moteurs de ce qui rassemble actuellement le malaise d'une société en crise, en quête de repères où chaque groupe spécifique ne trouve plus son lien à l'ensemble (...) un aspect collectif communiel est à retrouver dans l'expression artistique et les pratiques culturelles ».

Redéfinir la notion de populaire

Le peuple est un ensemble groupal social qui inclut et permet les différences à l'intérieur d'ensembles antagonistes ou complémentaires. C'est une réalité psychique groupale qui est davantage du côté du mythe, du corps imaginaire, de la représentation, dont toute société a besoin pour se représenter elle-même et contenir la complexité des ces sous-ensembles³. Il y a donc dans ce terme, la nécessité d'unité et de diversité. Chaque groupe peut s'y reconnaître comme faisant partie de cette matière vivante qui contient l'ensemble.

Le but d'une action culturelle populaire actuelle, serait de relier les groupes marginalisés par l'exclusion, la pauvreté, la différence, la précarité, la vulnérabilité, dans cet ensemble populaire transmis par l'histoire et la culture. Sortir des ghettos, reconstruire des ponts identificatoires seraient le complément de cette action : « donner une âme à cette pluralité humaine mise en marge, pour cela la culture doit se ressourcer aux réalités des autres ». La culture dans sa fonction de symbolisation, de représentation, d'émotionnalité, de liaison avec la mémoire du passé et du présent est une formation sociale et psychique importante : fonction de symbolisa-

tion mais aussi de construction de soi dans notre rapport aux autres et au monde.

Elle permet l'expression des différences, elle contient les excès de l'humain, des groupes. Elle historicise, permet la création de nouveaux langages, de nouvelles formes qui sont l'expression de la vie des groupes

C'est un temps où la réponse de l'environnement adulte sera cruciale pour étayer les fonctions vitales, la capacité de symbolisation de cette angoisse de vivre et où le potentiel créatif de l'adolescent devra être sollicité, accompagné sans être contraint.

actuels. Elle leur donne un sens et les rattache au passé, à l'histoire, aux mythes.

Cette fonction d'histoire, d'imaginaire, de liaison des groupes différents, est le soubassement psychique social dont nous avons besoin. Elle assure nos repères, canalise nos angoisses et donne des représentations pour transformer nos angoisses et notre rapport au monde. Elle crée du lien social

L'adolescence : phase essentielle d'une création psychique et d'un renouvellement social créatif

Il est important de comprendre l'adolescence comme une période de transition entre l'enfance et l'âge adulte (incluant la tranche d'âge des 14-25 ans qui comprend les adolescents et les jeunes adultes encore dépendants).

C'est une période de rupture et de continuité : un moment de crise psychoaffective et sociale, dans la structuration de la personnalité et la création de son lien au monde.

Le psychanalyste anglais Winnicott a beaucoup écrit sur l'importance de la création dans la vie psychique, pour l'adolescent et la société. Il nous dit par une boutade : « Nous avons un devoir, celui de vivre, un problème,

celui d'exister. » Nous pourrions ajouter : nous avons, nous, adultes accompagnateurs, le devoir de les aider dans leur capacité de vivre et un problème à résoudre, celui de les laisser exister, autrement dit de les aider à devenir créatifs. Il y a donc un lien privilégié entre adolescence et création artistique.

Un temps de transformation psychique

L'adolescence est justement un temps de transformation psychique entre l'avant de l'enfance et l'après de l'âge adulte :

- Temps de transformation du corps, de la sexualisation, de la transformation du rapport à l'autre ; temps de la conquête d'un choix d'objet amoureux, d'une autonomie passant par la définition de soi dans un projet s'inscrivant dans la création d'une place avec les autres au sein d'un groupe social ;
- Temps de changement dans son propre rapport au temps, à la mort, à la succession des générations.
- Temps du risque, des changements et des ruptures, temps des incertitudes, des excès, des sensations indicibles, de la confrontation à l'amour et à la haine en soi, à l'exaltation aussi face à un espace humain sans limite.
- Des expériences de confusion, d'éléation⁴ avec le monde alternent avec une lucidité aiguë sur la finitude, la mort et l'impuissance face à un monde étrange, voire étranger.

La conquête de soi, l'expérience créatrice, la sensation d'exister à travers l'expérience, permettront au jeune de supporter cette transition et d'atteindre une maturité qui n'altère pas sa créativité. Pour cela il est nécessaire de respecter son « immaturité nécessaire ».

Continuité ou rupture ?

Ces deux termes mis en dialectique nécessaire, montrent bien le travail psychique paradoxal que doit faire l'adolescent dans ce moment de crise entre l'enfance et l'âge adulte :

3 - Kaes R., *Les Théories psychanalytiques du groupe*, PUF, 1999.

4 - Élation : antonyme du terme dépression (ndlr).

moment de perte de repères et de remaniement profond des identifications dans une quête de continuité de la personne; moment particulièrement vulnérable, l'âge où l'on se suicide le plus (les accidents mortels, les échecs, les ruptures de liens vont infléchir un destin adulte).

C'est un temps où la réponse de l'environnement adulte sera cruciale pour étayer les fonctions vitales, la capacité de symbolisation de cette angoisse de vivre et où le potentiel créatif de l'adolescent devra être sollicité, accompagné sans être contraint.

Les adultes dans leur capacité à recevoir le conflit nécessaire, structurant, devront être des guides respectueux et exigeants pour accompagner des trajectoires non formulées.

Les trois phases de transformation

La préadolescence (12-14 ans) qui marque l'entrée dans la puberté, sera le temps de la maîtrise des transformations physiques et du contrôle de l'excitation. La quête d'un étayage « homosexuel » sur les pairs de même sexe assurera leur image et sera une source de réassurance narcissique.

La phase d'adolescence proprement dite (15-20 ans) sera dominée par les tentatives de changement ou des ruptures lorsque les difficultés sont trop fortes : il y aura alors une recherche, par l'opposition, d'une meilleure distance aux parents et la quête d'un nouvel idéal en rupture avec les valeurs de l'enfance, etc.

L'adolescence tardive, l'entrée dans l'âge adulte (20-25 ans), est une phase de construction de son identité, d'étayage sur de nouvelles identifications et c'est une étape de conquête de sa place dans le groupe social et dans la construction de sa vie.

La question de la créativité est centrale dans ces trois phases car c'est elle qui soutient la construction de soi, de son rapport aux autres et au monde. Elle se fait en référence à l'héritage dans un processus de transmission.

La crise ouverte ou feutrée est un potentiel fécond, annonciateur de changement, de mutation, parfois d'idéalisation et de déception, en tout cas un temps qui demande à être accompagné, contenu.

La réponse de l'environnement

C'est un temps fragile, car rapide, où les chances de transformation dépendent beaucoup de la réponse de l'environnement.

- L'importance du monde social culturel reste essentielle pour accompagner les transformations des jeunes et les aider à intérioriser, symboliser ces tensions.
- La pensée doit être soutenue, les tensions physiques canalisées dans des expériences leur permettant de ressentir leur force, leur pouvoir d'expression et leurs limites.

La question de la créativité est centrale dans ces trois phases car c'est elle qui soutient la construction de soi, de son rapport aux autres et au monde. Elle se fait en référence à l'héritage dans un processus de transmission.

- L'adolescence est à penser dans une dimension relationnelle où les adultes ont leur place.

Souvent c'est à travers le défi ou la provocation que l'adolescent cache sa sensibilité à l'entourage, sa quête d'un soutien mais aussi sa peur de la dépendance. Les adultes doivent apporter leur aide sans menacer cette sensibilité fragile. Ils doivent être des auxiliaires de pensée, et assumer pour un temps d'être délégués afin d'assurer des fonctions de réassurance que les jeunes ne peuvent encore eux-mêmes construire. Il est important que les adultes soient des médiateurs pour favoriser cette mise à distance des tensions. La culpabilité inconsciente des adolescents est liée aux conflits autour de la filiation : prendre sa place d'adulte est fantasmé comme le meurtre d'un autre, à un niveau symbolique inconscient.

- Le besoin du groupe et de l'extérieur social est à valoriser et comprendre comme une mise à distance de liens

familiaux trop chargés de sentiments et de culpabilité. C'est dans un travail de transmission, de quête de nouvelles représentations tolérables que va s'établir la relation entre les jeunes et les adultes. Une nouvelle intersubjectivité non conflictuelle pourra s'établir, non destructrice mais porteuse d'une définition de soi et des autres dans l'acceptation des différences.

- Dans ce temps de partage nécessaire, la réponse des adultes sera déterminante. Accepter la confrontation, contenir les excès, ne pas renvoyer à l'adolescent ses difficultés intérieures, ne pas le blesser sera la tâche des adultes. L'aider à acquérir de nouvelles capacités constructives, soutenir son action, source de confiance, et lui donner accès au monde des adultes marquera ce temps nécessaire de la transmission.

Pour les adultes c'est aussi se confronter à l'idée de laisser la place; faire une place aux jeunes, c'est accepter douloureusement le travail psychique de laisser la place et de transformer une angoisse de perte, de

mort en appui nécessaire à une transmission symbolique.

La création au cœur de la transmission

La créativité est la question centrale dans la construction psychique de soi et de son lien au monde. Son apport peut se résumer en quelques fonctions fondamentales :

- La construction de la formation du symbole se fait par le jeu et la créativité artistique. Le symbole s'acquiert à travers le jeu en construisant une réalité abstraite capable d'établir une séparation, un détachement par rapport aux choses, aux parents de l'enfance; c'est prendre une distance, se détacher des choses en créant un espace interne symbolisant, entre soi et l'autre.
- La construction de soi passe par cette possession subjective, par l'exercice de son pouvoir créatif qui est un triomphe sur le monde exté-

Conférences

rieur et intérieur. C'est une construction de soi qui crée une capacité de transformation des choses. Cette capacité, par la création, d'accepter une régression qui crée un espace interne capable de traiter les émotions est un réservoir de vie.

- C'est un moyen « d'utiliser » l'autre pour être dans un rapport créatif avec le monde. L'autre est un « outil » nécessaire comme passeur, transformateur, une nécessité intrinsèque à sa propre subjectivité.
- Le jeu, la créativité, permet la formation d'une réalité subjective. C'est un espace de l'illusion, un rapport à l'extérieur tolérable, car créé. Créer suscite la concentration, l'implication émotionnelle, la capacité d'adaptation. Ces activités contribuent à organiser une activité psychique entre soi et le monde, un rapport dynamique dans lequel entrent, humour, métaphore, contact esthétique.
- L'expérience créatrice permet d'intégrer le féminin et le masculin en soi. Elle fait expérimenter un lien à l'autre non dangereux. L'expérience du jeu dans toute création est une expérience d'être sujet dans le groupe. C'est une expérience d'adaptation de soi aux autres. Une épreuve intersubjective.

La capacité de rêver et de fantasmer introduit le sujet à cette communication universelle symbolique.

Le déplacement symbolique

En quoi l'expérience créatrice, véhiculée par l'art et le travail psychique des artistes, établit-elle une correspondance privilégiée avec ce temps de changement, de transformation et de transmission de la vie d'une génération à l'autre que doit réaliser l'adolescence ?

Les fonctions de l'art favorisent le déplacement symbolique. Elles permettent les transformations mais aussi la création « d'objets spécifiques réels », les objets artistiques, qui sont directement en lien avec les dépôts des fantasmes et résidus affectifs inconscients du sujet et du groupe social.

Ces objets psychiques artistiques servent aux individus et aux groupes, à traiter et reconnaître les dépôts non traités d'expériences affectives inconscientes, à les mettre en représentations tolérables et à créer de nouveaux liens groupaux de reconnaissance à travers la culture.

Cette production via les mythes du passé, les fantasmes de l'artiste et la mise en scène, dans le plaisir de la continuité de la transmission de l'humain, permet une liaison entre des angoisses de mort et de destruction, et le désir, la conservation de la vie. La survie psychique s'exprime dans ce travail artistique, autour des représentations de l'amour, des énigmes du mystère de la vie humaine, en sou-

Ces objets psychiques artistiques servent aux individus et aux groupes, à traiter et reconnaître les dépôts non traités d'expériences affectives inconscientes, à les mettre en représentations tolérables et à créer de nouveaux liens groupaux de reconnaissance à travers la culture.

nant la connaissance de cet humain, en produisant des objets de fiction plus vrais que la réalité historique, en créant une « vérité psychique ».

L'expression artistique est un véhicule, une transmission du passé au présent à travers de nouvelles formes esthétiques. C'est un lien entre l'inconscient d'expériences affectives et des objets symboliques qui prennent une dimension de vérité extérieure universelle, dans le partage avec d'autres et la résonance de vérités psychiques inconscientes partageables.

C'est une fonction de transformation du présent pour le futur, à travers ces objets symboles artistiques véhiculés par une culture, qui créent des repères et des codages spécifiques permettant aux hommes d'organiser leur propre subjectivité.

C'est aussi une création de nouvelles représentations qui sauvegarde l'histoire inconsciente psychique affective des individus et des peuples.

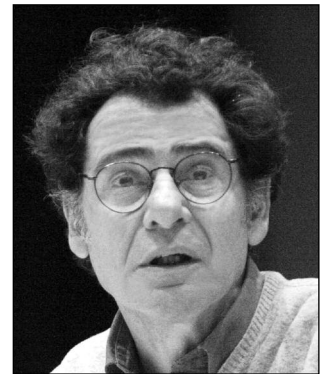
La culture est un véhicule, un outil et une création d'objets de représentation, mais aussi et avant tout, une expérience humaine créative, symbolisante et rassembleuse des humains, dans une groupalité fantasmique, sensorielle, transmettant de la vie psychique humaine, permettant de nouvelles alliances identitaires et identificatoires, et en cela elle favorise de nouvelles alliances groupales.

Accompagner l'adolescent, les jeunes, nécessite de supporter les paradoxes de ce moment de transformation, de crise, de les mettre en évidence sans accentuer les défenses du jeune et sans banaliser les inquiétudes réelles et les besoins de supports et de transmission. Il serait regrettable d'analyser leurs comportements « culturels » comme des réalités sociales uniquement.

L'adolescent aime se réfugier dans l'image, l'immédiateté, la séduction pour fuir le travail psychique douloureux et l'incertitude des relations aux adultes. Mais ce temps de l'adolescence est aussi le temps du désir, du fantasme interne. Il s'agit d'aider un processus d'intériorisation, de symbolisation qui permette la transformation de l'immédiat en futur projeté, anticipé, en favorisant l'attente, la découverte de soi, dans l'expérience d'une création avec les autres. La rencontre avec l'artiste mettra en valeur ce potentiel et la qualité d'une œuvre s'exprimera dans cette rencontre avec la réalité des autres. ■

Comment se construisent les pratiques artistiques et culturelles des adolescents ?

Jean-François Hersent, responsable des études sur la lecture à la direction du livre et de la lecture du ministère de la Culture et de la Communication



Dans mes interventions lors de divers colloques, comme au sein de la Direction du livre et de la lecture, je ne me lasse pas d'expliquer qu'on ne peut comprendre une quelconque pratique culturelle (le rapport à la lecture des jeunes par exemple) en se focalisant uniquement sur cette pratique (la lecture comprend aussi bien la lecture de magazines, de BD, de livres, de mangas), c'est-à-dire sans envisager le contexte culturel dans lequel cette pratique évolue. Dans un stage organisé récemment par l'Éducation nationale avec des professeurs de musique, dans le cadre de Banlieues bleues, à Pantin, je l'ai redit : on ne peut parler de rapport des jeunes aux musiques – et non pas à la musique – sans comprendre leur environnement culturel général. En fait, des univers culturels différents correspondent à certains groupes de jeunes et, pour chacun de ces groupes de jeunes observés un à un, on doit définir quelle est la constellation de leurs pratiques. Si on considère seulement les jeunes dans leur ensemble, on verra en effet que l'écoute de la musique est la pratique numéro un, que c'est aussi la pratique structurante qui va déterminer leur manière de se présenter en public (vêtements, look), leurs références, y compris livresques, s'il y en a, leurs images, leur rapport aux vedettes, aux chanteurs. Tous ces éléments vont leur servir de marqueurs culturels. Et on dira qu'ils écoutent plus de musique qu'ils ne regardent la télévision et qu'ils peuvent à la fois regarder la télévision, faire leurs devoirs, tout en écoutant Sky rock...

La deuxième question porte sur la définition de l'adolescence qui est variable, surtout avec le retard pris dans la « décohobitation » parentale – toutefois moins importante qu'on ne le dit. Ces jeunes de plus de vingt-cinq ans qui vivent chez leurs parents, soit parce qu'ils continuent leurs études, soit parce qu'ils vont de petits boulots en petits boulots, sont adultes, sans l'être tout à fait, puisqu'ils ne sont pas autonomes économiquement. On est légalement adulte à partir de 18 ans, mais on ne peut pas toucher le RMI avant 25 ans. Le temps de l'adolescence qui s'allonge est une question qui se pose toujours. Il y a quelques années, j'ai « commis » une thèse sur la place du rock chez les jeunes lycéens et collégiens de Paris et de la région parisienne, et j'avais retenu la définition anglo-saxonne de l'adolescence, le *teen age*, c'est-à-dire les 13-19 ans. C'était parfaitement arbitraire.

À cet arbitraire du découpage de l'âge s'ajoute l'origine sociale, qui continue d'être un marqueur important, et cela, quoi qu'on dise sur la portée et les limites de la théorie de Bourdieu sur la reproduction culturelle. La dernière enquête importante sur les pratiques culturelles des jeunes, menée en 2001-2002 par Dominique Pasquier s'intitule : *Cultures lycéennes, La tyrannie de la majorité*¹. « La tyrannie de la majorité » est une expression reprise d'Hannah Arendt. La majorité, pour les jeunes, c'est le groupe des pairs dont l'importance est cruciale dans la formation de l'adolescent, de son identité. Dans son introduction et dans sa conclusion, Dominique Pasquier (tout comme Bernard Lahire et d'autres chercheurs) ne cesse de dire que, quels que soient la valeur, l'intérêt, l'importance de la théorie de Bourdieu et Passeron dans *Les Héritiers* (une enquête réalisée en 1961 et publiée en 1964, à une époque où il y avait à peine 200 000 étudiants, qui sont socialement l'équivalent de ceux qui fréquentent aujourd'hui les grandes écoles, alors qu'il y a aujourd'hui environ trois millions d'étudiants), cette théorie est de nos jours obsolète. Sauf que D. Pasquier est bien obligée de reconnaître que, au moins pour deux pratiques culturelles, et non des moindres – le rapport à la lecture et celui à la musique ou à l'écoute musicale –, on retrouve des notions d'appartenance sociale fortes. Pasquier a enquêté sur trois établissements scolaires, l'un dans Paris avec les enfants de groupes socio-professionnels supérieurs, un établissement en banlieue sud-ouest, assez mêlé socialement, avec des enfants de la grande bourgeoisie, des classes moyennes, voire populaires, et un établissement en banlieue est avec des élèves issus des classes populaires. Tout cela n'a pas de valeur nationale. Encore qu'avec la nouvelle enquête du ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des Français, qui nous est annoncée pour 2007, avec des résultats en 2008, on pourra vérifier ces analyses. Bref, pour revenir à mon propos sur la lecture et les musiques, il faut continuer d'établir rigoureusement, pour analyser ces pratiques (pourquoi certains choix s'opèrent pour tel ou tel genre littéraire ou musical plutôt que pour tel autre), ce qui relève des effets des origines sociales, effets qui s'entrecroisent, ainsi que le montre pertinemment D. Pasquier, avec le « durcissement du clivage sexuel ». Dès l'enfance, le façonnage différencié des goûts pour

1 - Publiée en 2005 aux éditions Autrement.

Conférences

les filles et les garçons fait qu'ils ne font pas la même chose, et même lorsque ils font la même chose, ils ne le font pas de la même manière. D. Pasquier s'était intéressée dans une enquête précédente à l'écoute de la télévision, et avait remarqué – ce qui est confirmé – que les filles et les garçons ne regardent pas les mêmes émissions, et s'ils le font, ils n'en tirent pas le même intérêt et ne le font pas avec la même disposition d'esprit.

En résumé, on ne peut pas déterminer des bornes d'âge précises pour définir l'adolescence, et on ne peut pas occulter le rôle de l'origine sociale des parents, ni celui du lieu de résidence – vivre à Paris n'est pas la même chose que vivre dans une ville moyenne de banlieue assez huppée ou habiter en Seine-Saint-Denis... Il est donc difficile de parler d'une culture, d'une jeunesse. Bourdieu disait que « la jeunesse n'est qu'un mot », pour insister sur les différences de classes : pour lui, il n'y avait pas d'univers communs, ou très peu d'éléments communs entre un fils d'ouvrier et un fils de cadre supérieur.

Les sociologues sont là pour déconstruire de telles notions globalisantes et cela trouble les responsables politiques qui veulent mener des actions en direction de la jeunesse. Or, on ne peut pas parler de la jeunesse, des jeunes de façon aussi schématique. Il faut faire très attention à ne pas englober, sous une même catégorie, des éléments qui ne vont pas forcément ensemble. À l'âge de 15 ans, quels que soient le milieu d'origine et le genre (le sexe), la panoplie musicale est totale : les jeunes ont tous le baladeur, la chaîne hi-fi, le MP3 et des portables dont ils se servent de manière régulière pour leur sociabilité, avec l'envoi incessant de SMS. Avec le développement des nouvelles technologies, ils commencent à écouter la musique sur leur portable. Est-ce que cela suffit pour dire que, puisque les jeunes ont tous la même panoplie musicale, les segmentations s'opéreront ensuite selon le type de musique ? Je ne le crois pas.

Il suffit, pour le montrer, de prendre un exemple lié à l'école. Le contournement de la carte scolaire qui fait que les inégalités ont toujours tendance à se reproduire – et bien que nous soyons tous pour l'école publique, laïque et obligatoire visant à favoriser l'intégration –, renvoie de l'institution scolaire une toute autre image que celle qu'on serait fondé à attendre de l'école de la République. On sait en effet depuis longtemps qu'il existe des circuits, des trajectoires scolaires qui font que les enfants de la bourgeoisie vont se retrouver dans certaines filières, dans certains lieux ou établissements plus cotés que d'autres. Il y a néanmoins des conditions objectives qui font que pendant le temps de l'école – à la fin du cycle secondaire – les jeunes sont (toutes et tous) réunis sur les bancs de l'école, ce qui favorise un rapprochement, et ainsi il devient possible d'identifier un certain nombre de tendances, très générales, sur les comportements des jeunes.

En résumé, on ne peut pas déterminer des bornes d'âge précises pour définir l'adolescence, et on ne peut pas occulter le rôle de l'origine sociale des parents, ni celui du lieu de résidence.

Dominique Pasquier pose une question pertinente : qu'est-ce qu'il y a de nouveau dans le rapport à la culture chez les jeunes d'aujourd'hui par rapport aux jeunes du passé, en particulier chez ceux qui ont connu l'avènement de la musique rock et tous ses dérivés ? La seule chose sur laquelle on peut en effet s'entendre, c'est que ce n'est pas la lecture ou les lectures qui vont structurer l'identité adolescente, mais beaucoup plus la musique. Toutes les pratiques observées des jeunes s'organisent autour du fait qu'on aime tel ou tel type de musique, c'est cela qui est déterminant.

Quand on observe les différents genres musicaux, on se rend compte que les taxinomies évoluent aussi : la première enquête sur les pratiques culturelles des Français (1973) distinguait la musique classique, le jazz, le rock-pop, les variétés françaises et les variétés internationales. Aujourd'hui, dans les grandes surfaces spécialisées, vous trouverez bien davantage de genres musicaux. D. Pasquier en a repris quelques-uns dans son enquête : le R' and B qui n'a rien à voir avec le rythm' nd blues que nous avons connu, le rock, le rap, le reggae, la musique classique, les variétés, la pop, le hip-hop, le jazz.

Le R' and B est la musique préférée de 27 % des jeunes (28 % pour les filles) dans les trois lycées, mais de 44 % des jeunes d'origine populaire et de seulement 8 % des jeunes des classes favorisées. Le rock est préféré par 22 % de l'ensemble des jeunes (par les filles comme par les garçons), par 31 % (presque un tiers) des jeunes d'origine favorisée, mais par deux fois moins de jeunes d'origine populaire, 15 %. Le rap séduit 21 % de l'ensemble des jeunes (26 % des garçons et 16 % des filles), mais seulement 9 % des jeunes d'origine favorisée le considèrent comme leur musique préférée, contre 28 % des jeunes d'origine populaire. Pour information, la musique classique est appréciée par 11 % de l'ensemble (même pourcentage chez les filles et les garçons), mais seulement par 3 % en milieu populaire contre 22 % en milieu favorisé. Le jazz enfin touche 6 % de l'ensemble (8 % des garçons, 5 % des filles, mais 2 % en milieu populaire contre 12 % en milieu favorisé. Ces chiffres sont à prendre avec précaution, ils ne concernent que trois établissements – l'enquête sur les pratiques culturelles des Français de 2007 les confirmera ou les infirmera sur le plan national.

Dire que l'écoute musicale est la pratique culturelle préférée des jeunes ne suffit pas, il faut approfondir l'analyse pour savoir quelle musique ils écoutent et qui n'est, à l'évidence, pas la même.

Les jeunes, ce sont plusieurs jeunesses, même si Olivier Donnat² propose, pour l'étude sociologique des jeunes et de leurs pratiques culturelles, afin d'observer ce qui est le plus prégnant et le plus marquant, de retenir la

2 - Qui a dirigé l'enquête sur les pratiques culturelles des Français du ministère de la Culture en 1997, comme celle de 1989, et qui va diriger la prochaine.

tranche d'âge des 17-19 ans. En effet, un certain nombre de pratiques sont vraiment liées à l'âge : les jeux vidéo par exemple qui se développent entre 10-14 ans (nettement plus pour les garçons que pour les filles). Ensuite vers 15 ans, cela décline. Pour la lecture, à 8-9 ans, les enfants ne lisent plus des livres avec des histoires d'animaux. En revanche, vers 17-19 ans, il y a une espèce de sédimentation des goûts et des pratiques, ce que l'on a observé depuis que les enquêtes sur les pratiques culturelles existent. Au vu de l'expérience – en reprenant de sept ans en sept ans, depuis 1973, quasiment les mêmes questions, avec des modifications à la marge, ce qui permet d'avoir des tendances

sur la longue durée –, on s'aperçoit que ce que l'on prenait pour un effet d'âge, l'écoute de musique rock, par exemple, n'est pas seulement un effet d'âge, mais aussi un effet générationnel. La référence à une époque bien précise est chevillée aux corps, aux ventres et aux oreilles de toute une génération. Les majors ne s'y sont pas trompées : elles rééditent périodiquement les fonds de catalogue, avec de nouveaux procédés, et elles ressortent les classiques du rock ; il en va de même du reste avec la musique classique. Par exemple, le concert des Rolling Stones au stade de France en juillet 2006 a réuni quatre générations. De ce point de vue-là, il y a bien une transmission générationnelle, ceux qui ont aimé les Rolling Stones, les Beatles quand ils avaient 15 et 20 ans, ou à 17-19 ans, les aimeront tout au long de la vie. L'effet générationnel de transmission continue de jouer. Malgré l'écoute de nouvelles musiques, les musiques considérées comme des musiques de vieux – la musique classique ou le jazz – sont encore écoutées. Il en va de même pour la lecture : les jeunes ne font pas la distinction que nous pouvons faire entre anciens et nouveaux médias. Depuis que nous sommes entrés dans la première génération multimédia de l'histoire, dès le ventre de la mère, les enfants écoutent de la musique, et dès qu'ils en sortent, ils voient des écrans de télévision partout, sans compter celui de l'ordinateur, ils ne font pas de distinction entre anciens et nouveaux médias. Il n'y a guère que le livre qui soit

vieux, puisqu'il est en noir et blanc, mais les choses bougent puisque les mangas eux aussi sont en noir et blanc. La transmission culturelle continue de jouer, même si le modèle bourdieusien peut effectivement être complété par d'autres types de modèles, mais qui ne peuvent se substituer à lui. Parmi ces modèles complémentaires, celui de l'expérimentation, de la référence au groupe des

Un certain nombre de pratiques sont vraiment liées à l'âge : les jeux vidéo par exemple qui se développent entre 10-14 ans (nettement plus pour les garçons que pour les filles). Ensuite vers 15 ans, cela décline.

La reconnaissance du groupe des pairs vaut mille fois mieux – souvent, et c'est plus ou moins fort selon les groupes de jeunes que l'on observe, mais en tout cas pour certains, c'est déterminant – que la reconnaissance tirée de la conformité aux règles de la « bonne » société, celle des parents, des enseignants, des éducateurs.

pairs par exemple, qui, pour bon nombre d'adolescents, est déterminante. Ce modèle n'est pas nouveau puisque la sociologie anglo-saxonne, qui s'est intéressée bien avant la sociologie française à la question de la jeunesse (en référence au développement du *Youth Market*, ce 20^e marché spécifique pour les *teenagers*, des industries culturelles dès les années 1950) avait montré la manière dont s'opérait le processus de socialisation des jeunes et ce, quel que soit le milieu dans lequel ils vivaient. La question de la transmission culturelle d'un certain nombre de valeurs ne se faisait pas uniquement lors de la socialisation primaire, au sein de la famille. À partir d'un certain moment, l'expérimentation et l'approbation par le groupe des pairs, le *peer group*, était ce qui structurait le rapport des jeunes à la société. En effet, la reconnaissance du groupe des pairs vaut mille

fois mieux – souvent, et c'est plus ou moins fort selon les groupes de jeunes que l'on observe, mais en tout cas pour certains, c'est déterminant – que la reconnaissance tirée de la conformité aux règles de la « bonne » société, celle des parents, des enseignants, des éducateurs. Pour tenir les rênes de l'analyse, et plus particulièrement pour que ceux qui veulent mener les politiques publiques en direction des jeunes puissent comprendre quelque chose, il faut avoir les deux éléments en main. Souvent les personnels de l'Éducation nationale me posent cette question : « Mais à quoi sert-on, à l'école, si c'est le groupe des pairs qui prédomine ? »

Cette question de l'expérimentation et du groupe des pairs est d'autant plus prégnante qu'elle est portée au pinacle par les transformations de la télévision : aujourd'hui, avec la télé-intimité – je préfère cette dénomination à celle de télé-réalité (de quelle « réalité » s'agit-il ?),

avec les brouillages tant décriés entre sphère publique et sphère privée –, c'est la société des anonymes qui prédomine. Le *Loft*, c'était cela : « nous, les anonymes, nous avons autant à dire que la parole scientifique ». Alors qu'au-paravant le témoignage, la valorisation des expériences n'étaient là que pour illustrer une parole ou un raisonnement. Aujourd'hui avec la télé-intimité, ce « nouvel âge télévisuel », pour parler comme Umberto Eco, une expérience, ou un témoignage, vaut pour elle-même comme vérité. C'est mon expérience, donc c'est vrai, donc c'est la vérité, et pourquoi pas universelle... Cela bloque les choses, mais c'est un phénomène important parce qu'il conforte ce qu'on appelle le relativisme culturel. Dans une enquête menée, avant la parution de *Harry*

Conférences

Potter, par Christian Baudelot, Christine Détrez, Marie Cartier, intitulée *Et pourtant ils lisent*³, il est très clair que pour les jeunes lycéens qui ont été enquêtés pendant plusieurs années il n'y a pas de différence, de hiérarchie culturelle entre Stephen King et... Flaubert. Qui plus est, dans une enquête de grande ampleur sur la lecture des jeunes que Jack Lang, alors ministre de l'Éducation et de la Culture, avait confié au sociologue François de Singly et à laquelle Oliver Donnat du DEPS⁴ et moi-même pour la direction de la lecture avons été associés, on s'apercevait que, lorsque les jeunes parlaient de leurs lectures, ils utilisaient des schèmes de pensée issus de l'image et du son. À l'époque, *Madame Bovary* passait sur les écrans. Ils allaient voir le film de Chabrol plutôt que de lire le roman qui était au programme, en se disant qu'en deux heures ils avaient toute l'histoire, alors qu'en lisant, il leur fallait beaucoup plus de temps. De la même manière, ils disaient qu'avec les chansons, en cinq minutes maximum, « on a toute l'histoire ». L'ensemble des pratiques culturelles des jeunes se construit autour de leur rapport au temps, à l'image et au son. Le son et l'image sont déterminants.

Même si, par rapport au schéma de Bourdieu et Passeron, les signes avant-coureurs des évolutions actuelles étaient perceptibles dès les années 1980, parce qu'étroitement liés au développement des industries culturelles, de « l'économie médiatico-publicitaire », comme la nomme Olivier Donnat. Dans les années 1960-70, les modes de consécration passaient par les voies traditionnelles de l'école et de l'université. Ensuite, à partir du milieu des années 1980, avec la télé-intimité, on assiste à l'émergence d'un nouveau mode de consécration largement diffusé dans l'ensemble de la société, qui est celui des médias. Ce sont de nouvelles formes de consécration sociale et culturelle. Mais on peut objecter que pour Johnny Hallyday, avec le Golfe Drouot, les radio crochets, c'était déjà la même chose. Oui et non. Oui, parce que cela constituait un tremplin pour des carrières, des modes de consécration en dehors de la voie royale de l'école et de l'université. Non, parce que cela restait dans un champ relativement circonscrit. Le basculement, c'est que cela s'est généralisé dans l'ensemble du corps social, ce qui ne veut pas dire que chacun, parce qu'il a raté ses études, va se mettre à chanter et devenir la star de l'année. Mais ce phénomène est de plus en plus prégnant, et va de pair, concernant le rapport à la culture proprement dit, avec le fait que la culture consacrée, légitime, humaniste, est en recul. Cette évolution est liée à la montée du relativisme culturel : se développe chez les jeunes générations un certain anti-intellectualisme, encouragé par l'avènement de la télé-

intimité, qui prône la disqualification de la parole de l'expert au profit de l'expérience vécue. Cette forme d'anti-intellectualisme n'est pas nouvelle, mais elle est de plus en plus développée et ce, dans tous les milieux. Ce phénomène est lié aussi à la diversité croissante du capital informationnel, surtout chez les jeunes diplômés, avec la prédominance de la culture scientifique et technique, laquelle est alimentée par le développement incessant des nouvelles technologies, Internet, etc., et, bien sûr, tout cela au détriment de la culture dite « consacrée ». Cela contribue à valoriser l'éclectisme. Au nom de quoi en effet continuer à défendre l'apprentissage du latin, du grec, alors que, pour notre société moderne, à l'heure de la mondialisation, il faut que les jeunes disposent de tous les atouts ? Est-ce que le latin, le grec sont un atout ? Ces discussions sont importantes, mais pas nouvelles. Pour preuve, la citation que je vous livre, du sociologue Jean Duvignaud, tirée d'une enquête conduite dans les années 1960-70, *La Planète des jeunes*⁵. Il disait ceci, par rapport au constat qu'il avait pu faire tout de suite après Mai 68 : « Aujourd'hui, quelque chose est cassé, les

Cette évolution est liée à la montée du relativisme culturel : se développe chez les jeunes générations un certain anti-intellectualisme, encouragé par l'avènement de la télé-intimité, qui prône la disqualification de la parole de l'expert au profit de l'expérience vécue.

jeunes ne se reconnaissent ni dans un organe ni dans un leader intellectuel, moral ou politique. Ce que furent Gide, Romain Rolland, Bernanos, Mauriac, Malraux, Sartre, Maurras, Camus, n'a plus aucun sens. Aucun écrivain n'est cité même par ceux qui sont intellectuels ou étudiants. » Ce qui a changé par rapport aux

années 1960, 70 et même 80, ce sont de nouvelles références culturelles, liées certainement à l'apparition de revendications de type communautariste – lesquelles sont entretenues, développées par un certain nombre de facteurs, dont le premier est, bien sûr, la relégation sociale. C'est une forme peut-être de construction, en tout cas c'est une tendance que l'on observe chez un certain nombre de jeunes des banlieues (mot que je n'aime pas, parce qu'il y a une connotation péjorative dans l'étymologie du terme : ban/lieu). Le fait d'avoir des références culturelles et religieuses apparaît, dans un certain nombre de cas, comme des nouvelles voies de la construction identitaire à l'âge adolescent. Une enquête récente de type anthropologique et qualitatif, portant sur de petits groupes de jeunes en voie de désocialisation accélérée et leur rapport à la lecture⁶, montre que ces jeunes n'ont aucun problème pour dire que la lecture ne les intéresse pas du tout et qu'ils ne comprennent même pas qu'un chercheur, une scientifique, vienne les interroger sur leur rapport à la lecture. L'auteure montre donc que, dans ces groupes de jeunes qui ne lisent pas, les seuls qui lisent sont ceux qui fréquentent la librairie religieuse aux Mureaux, où il y a le Coran et les commen-

3 - Publiée aux éditions du Seuil en 1999.

4 - Département des études, de la prospective et des statistiques, ministère de la Culture et de la Communication.

5 - Publiée chez Stock en 1975.

6 - Véronique Le Goaziou, *Lecteurs précaires. Des jeunes exclus de la lecture*, l'Harmattan, coll. « Débat/Jeunesses », 2006.

taires du Coran. C'est tout à fait nouveau, on ne sait pas encore l'analyser. Le problème est de savoir comment ce phénomène s'intègre avec les autres éléments d'analyse que je vous ai présentés. À mon avis, il faut éviter les discours simplificateurs même s'il faut encourir le reproche fait régulièrement aux sociologues de ne pas produire de tels discours, leurs études étant, paraît-il, peu exploitables par les politiques. Pourtant, si les politiques avaient pris le soin de lire le livre de François Dubet et al., *La Galère. Jeunes en survie*, paru en 1987 – il y a vingt ans ! –, peut-être en auraient-ils tiré les leçons, et qu'en octobre-novembre 2005 les événements qui ont eu lieu à partir de Clichy-sous-Bois ne se seraient pas produits, ou du moins ne se seraient pas passés de la même façon. Il faut essayer à chaque fois de ne pas généraliser abusivement, c'est pourquoi je parle des jeunesses, des groupes de jeunes, des groupes d'adolescents, et analyser de façon minutieuse les modalités d'une socialisation contradictoire, hétérogène et qui débouche sur une crise de la normalité, sur un éclatement des codes culturels. C'est cela qui devrait être au cœur des analyses sociologiques et bien sûr aussi des politiques *publiques* en direction des jeunes.

7 - Éditions Aubier.

On ne peut pas seulement raisonner en termes de culture de masse, ni en termes de culture populaire, au sens où il y aurait des persistances de culture populaire – qui existent bien sûr, chez différents groupes de jeunes, même si la culture ouvrière s'est dissoute aujourd'hui, même si on a des beaux feuillets sur les « camarades ». Il y a une perte de certains repères, de certains codes culturels qui ont borné en quelque sorte, avec une intégration sociale, les Trente Glorieuses, et qui ont permis durant cette période une élévation du niveau de vie pour des jeunes des cités. Cette période, semble-t-il, est révolue et pour longtemps.

Il faut donc faire extrêmement attention quand on parle de l'univers culturel des jeunes : il n'y a pas un seul univers, mais plusieurs, et il nous faut comprendre ce qui est en amont pour expliquer ce qu'ils font, la manière dont ils le font, et ce qu'ils font exactement quand ils le font. Une même pratique peut cacher souvent des univers culturels très différents. ■

Expérience d'artiste



Le catalogue de La Déroute

Nicolas Simarik, artiste plasticien

La Déroute, l'édition d'un faux catalogue de La Redoute, est en fait le portrait des habitants d'un quartier de Toulouse à la manière de La Redoute. Pour ce projet, qui est au départ une œuvre et un projet artistique, 10 % des financements proviennent de fonds culturels, le reste des fonds de la politique de la ville, de la lutte contre les discriminations et des fonds européens.

La potentialité de l'artiste s'adresse à toutes les générations, mais j'ai ciblé mon intervention sur les jeunes.

Il ne reste plus que l'édition numérotée et signée de *La Déroute* en coffret, à 68 euros, l'édition à 14 euros est épuisée (il y en avait 6 000 exemplaires), et elle ne sera pas rééditée, car le manque, dans notre société, est quelque chose à quoi on est de moins en moins confronté. Le désir reste là, présent, et invente une nouvelle forme de consultation, de prêt : les gens veulent savoir où consulter le catalogue, dans quelle bibliothèque il se trouve, ou bien le consultent les uns chez les autres, et cela provoque du lien. Cela dépasse le fait qu'il n'y ait plus de stock, et cela donne une continuité au projet. ■



Site web du catalogue : www.laredoute.info

Table ronde 1

« Comment les politiques publiques ont-elles tenu compte des pratiques artistiques et culturelles des jeunes ? »



Guy Dumélie
Vice-président de la
Fédération nationale
des collectivités pour
la culture¹

« Comment tenir compte des pratiques artistiques des jeunes ? » La question suppose que l'on pense les politiques culturelles à partir des jeunes populations, à partir du territoire. Or, ce n'est généralement pas le cas pour l'instant. En France, les politiques publiques en matière d'art et de culture remontent à une quarantaine d'années, et succèdent à des politiques publiques qui étaient d'une part des politiques des beaux-arts, issues de la Révolution française, et d'autre part, des politiques d'animation. Ce sont les politiques des beaux-arts qui ont influencé et donné le cadre à la naissance des politiques culturelles des collectivités, avec l'influence importante de Malraux. Ces politiques découlaient d'une conception métaphysique de l'art : tout est centré sur le rapport de la population aux œuvres. Le rôle de la puissance publique consiste à financer la production des œuvres et à les rapprocher des populations. Il en va encore de même avec Jack Lang qui apparaît pour beaucoup comme le ministre des artistes. L'État s'est substitué au prince comme mécène de l'artiste.

Il n'est donc pas étonnant que les services culture, aujourd'hui, ne prennent pas en compte les spécificités des pratiques artistiques des jeunes qui sont laissées au secteur jeunesse. La conséquence de cette structuration des politiques publiques en matière d'art et de culture, c'est que les financements vont à la culture institutionnelle.

Par exemple, dans le domaine de la musique, 71 % des musiciens professionnels sont dans le champ des musiques actuelles, qui, elles, ne perçoivent que 5 ou 6 % des financements publics. Il ne faut certes pas opposer les uns aux autres, retirer de l'argent à l'Opéra de Paris pour le donner aux musiques actuelles. On a besoin de l'Opéra de Paris, de la Comédie-Française, des centres dramatiques nationaux, mais on a aussi besoin de beaucoup plus d'argent, au niveau des politiques publiques, pour prendre en compte, beaucoup mieux qu'on ne l'a fait jusqu'à aujourd'hui, les pratiques des citoyens, et notamment celles des jeunes.

D'autres aspects sont à considérer dans le cas de la musique, qui est la pratique dominante, et pas seulement chez les jeunes. Par exemple, le fait qu'il y a eu de nouvelles musiques (le secteur des musiques actuelles), véhiculées par les industries culturelles et issues d'une pratique non instituée; puis le développement des pratiques en amateur, qui pose question aux politiques parce qu'ils doivent prendre en compte un nouveau secteur qui s'est développé de façon indépendante et répondre aux attentes; et enfin l'évolution des moyens de diffusion, qui se sont généralisés et individualisés (chacun se promène avec son MP3), et la possibilité pour chacun d'être producteur de sons et maintenant d'images.

Les générations précédentes, qui ont vu se constituer les politiques publiques en matière d'art et de culture, se sont structurées sur les grandes œuvres. Mais aujourd'hui, on ne peut pas dire si c'est une pratique, même modeste, avec d'autres, ou bien la rencontre d'une œuvre qui va être le plus important dans la construction de l'individu, dans le développement de son imaginaire.

Voilà des questions auxquelles l'État, les collectivités locales sont confrontés – par exemple, hier, on a vu comment un plasticien co-réalisait son œuvre avec la population, car, sans elle, l'œuvre n'existait pas. Ce sont des données complètement nouvelles.

À partir de ce constat et de ces évolutions, on peut penser davantage à des projets culturels pour le territoire, non plus uniquement centrés sur les institutions et leur financement, mais aussi sur les activités artistiques présentes en dehors des institutions. Cette idée de co-élaboration entre les élus, la diversité des acteurs de terrain et les associations, est une idée neuve à mettre en relation avec la démocratie participative que les élus ont à prendre en compte, parfois avec facilité, parfois avec difficulté, parce qu'ils ont besoin de compétences nouvelles, de réflexions nouvelles pour le faire.

Par exemple, dans le secteur de la musique se développe l'idée de travailler à l'élaboration, à la réalisation et à la mise en œuvre d'un projet musical de territoire. Auparavant quand l'adjoint à la culture avait financé l'école de musique, sa saison musicale, et accessoirement et peu les associations, il avait le sentiment d'avoir mis en œuvre une réelle politique culturelle. Maintenant, on lui demande d'élaborer avec la diversité des acteurs un projet musical pour le territoire, cela pose des questions tout à fait nouvelles aux professionnels et aux élus. À Aubervilliers je préside une association qui a pour fonction d'accompagner les pratiques en amateur : réalisation de projets artistiques avec les amateurs, formation de formateurs. On commence à ouvrir un autre chantier : l'accès aux pratiques artistiques pour les personnes en situation de handicap. Dans toutes ces actions-là, ce qui nous intéresse

1 - La Fédération nationale des collectivités pour la culture est née en même temps que le ministère de la Culture et regroupe un peu plus de 400 villes en France, beaucoup de départements et la plupart des régions. Dans cette fédération, Guy Dumélie représente la ville d'Aubervilliers (ndlr).

c'est de faire travailler ensemble le conservatoire national de région (CNR) et les autres acteurs de musique sur le territoire, notamment le service jeunesse, mais aussi les associations.

En 1981, Maurice Fleuret, premier directeur de la musique de Jack Lang, disait : « Il faut reconnaître à chaque musique une égale dignité. » Concrètement, vingt-cinq ans après, nous avons toujours à travailler pour faire reconnaître cette évidence sur le territoire.

Enfin, dernière problématique : la question du rapport entre éducation populaire et culture. Si on ne considère pas cette question comme un enjeu majeur, nous laisserons dans une sorte de ghetto un certain nombre de pratiques, notamment les pratiques innovantes, et nous verrons se restreindre des budgets culturels qui ne seront plus portés par les populations.

Dans la loi de 2004, l'enseignement artistique est le seul terrain sur lequel les compétences de l'État, des départements, des régions et des collectivités locales sont précisées. Pour les autres secteurs, ce ne sont pas des compétences obligatoires, bien que toutes les collectivités interviennent dans le champ culturel. L'un de nos enjeux est de faire que la culture devienne comme disait Jean Vilar un service public généralisé. Cela suppose un nouveau rôle de l'État à construire avec les collectivités et les professionnels.

Ainsi dans les départements en ce moment, s'élaborent des schémas départementaux de l'enseignement artistique spécialisé : est-ce que tout ce qui touche à l'accompagnement des amateurs va être pris en compte ? Les projets, mais aussi la formation de formateurs ? Est-ce que toutes les esthétiques en matière de musique et de danse vont l'être ? Et, si les acteurs de l'éducation populaire ne sont pas présents, s'ils ne revendiquent pas leur rôle dans ce domaine, le risque est grand pour que ce soit uniquement l'institution qui soit prise en compte.



Claude Renard
Chargée de mission à l'Institut des villes

Mon activité professionnelle m'a menée entre développement urbain et développement social, culturel et artistique, du terrain à l'institution, de l'éducation populaire aux NTA (nouveaux territoires de l'art) en passant par la politique de la ville.

C'est sur cette politique que je m'attarderai pour porter un regard sur la manière dont ont été et sont encore traités les « jeunes », vocable fourre-tout puisqu'il englobe souvent préadolescents, adolescents, jeunes adultes, et que l'on sait que les conditions d'entrée dans l'emploi prolongent cette dernière catégorie au-delà de 30 ans.

Si on revisite le contenu des contrats de ville (CV), on remarque que les jeunes sont très souvent convoqués comme population cible parce que « à risque » pour eux et pour les autres. On les retrouve à tous les étages : prévention de la délinquance, citoyenneté, culture et sports, éducation, emploi... C'est dans les rares volets culturels clairement identifiés que l'on peut, au-delà de leurs places comme publics ou pratiquants d'activités culturelles et artistiques, les retrouver comme créateurs, acteurs de leur vie et de la transformation de leurs quartiers.

On pourrait espérer que cette place prépondérante des jeunes a donné les moyens de mettre en œuvre une véritable politique interministérielle de la jeunesse. Il n'en est rien. Plus que d'autres, ils ont souffert des dispositifs sectoriels éphémères qui ont émaillé cette politique. Les emplois-jeunes sont particulièrement significatifs des aléas de cette politique. Ils ont montré le vivier d'emplois que représentait le secteur culturel (associations, NTA). Les jeunes comme les structures et les territoires concernés ont été victimes de leur suppression.

À la question « votre fonction vous a-t-elle permis d'envisager de l'intérieur l'action d'autres ministères en direction des jeunes ? », Jean-Pierre Lanfray, un acteur impliqué au sein du ministère de la jeunesse et des sports dans les années 1990-91, répond : « Il faut rappeler quelques évidences il y a

quatorze ministères impliqués de près ou de loin dans les politiques de jeunesse et de culture (...) si on rapporte le soutien à ces actions à des lignes de budget ce sont des sommes dérisoires (...) au delà le ministère de la ville de par sa fonction interministérielle a eu une attitude d'écoute de la demande (...) le FAS² également parce qu'il fallait colmater des brèches... souvent après coup³... » Ces réflexions traduisent déjà les effets contradictoires de la politique de la ville qui, plus que d'autres, a permis à coup de bouts de crédit, d'objectifs ambigus, de soutenir un grand nombre d'associations, de projets de jeunes, tout en les assignant à résidence et en les discriminant de fait.

Quant à la culture, pour qu'elle puisse prendre sa véritable place dans le développement social et urbain, il aura fallu attendre une circulaire interministérielle, signée en 2001, et que soit préconisée la nécessité de construire, à l'intérieur des contrats de villes, des conventions pluriannuelles « culture de la ville, cultures pour la ville » qui devaient permettre le soutien dans la durée à des projets de démocratie culturelle dont l'initiative vient notamment de nombreux jeunes de cultures différentes.

Cette circulaire est sortie trop tardivement pour pouvoir influencer la rédaction des CV 2000-2006. Cela n'a pas empêché comme depuis de nombreuses années l'émergence de créations inouïes, métissées, inscrivantes dans la création contemporaine le vocabulaire du hip-hop, du slam, du graph, de la vidéo, mais le montage financier de leurs projets n'a pas pu, comme c'était l'objectif de cette circulaire, être facilité. Cette politique interministérielle avait comme objectif de rétablir l'égalité urbaine, l'accès au droit commun, le soutien aux cultures de tous pour tous, nous en sommes encore loin et les préconisations prioritaires de l'État en 2006 pour l'élaboration des contrats urbains de cohésion sociale ne prennent pas en compte la culture. Mais le mouvement est lancé, leurs paroles, leurs musiques, leurs danses, plus forts que les dispositifs,

2 - Fonds d'action sociale (pour les travailleurs immigrés et leurs familles) devenu FASILD puis ACSÉ.

3 - On peut retrouver l'intégralité de cette interview dans la publication *Jeunes musiques et médiation*, éditée en 1994.

Table ronde 1

continueront à se faire entendre au-delà de leurs rues, de leurs cités. Ces voix de jeunes créateurs, de citoyens veulent se faire reconnaître pour ce qu'ils font et non pour ce qu'ils sont, ils s'adressent à toutes les générations et enrichissent le monde de leurs créations.

Comme le disait Paul Virilio à l'occasion d'une rencontre⁴ avec les nouveaux territoires de l'art en février 2002 à Marseille « ce sont des cris pour retrouver la ville, la commune, la communauté, le commun ».



Serge Mauvilain
Directeur régional de
la Jeunesse et des
Sports d'Aquitaine

On a vécu pendant très longtemps après la guerre sur une différenciation des rôles entre le ministère Jeunesse et Sports et celui de la Culture, ce dernier ayant en charge tout ce qui concerne l'accès aux œuvres, l'excellence, avec une forte logique de diffusion, et finalement la démocratisation culturelle avec le développement d'espaces (même si la pratique du musée, qui a en effet connu un mouvement populaire important en termes statistiques, n'a pas fondamentalement bouleversé les schémas et les accès des couches les plus populaires et des jeunes en difficulté à la culture). De l'autre côté, Jeunesse et Sports, avec la démarche de l'éducation populaire portée par le secteur associatif, avait une approche en termes de pratiques et d'éducation plus collective. Tout cela a volé en éclats dans les années 1980 sous le ministère de Jack Lang : ce sont aujourd'hui d'autres logiques de recomposition avec des ponts encore à créer. Quelques initiatives récentes montrent que la parole de l'État est loin d'être homogène, ainsi, fin janvier à Paris, un séminaire sur l'enseignement artistique et les pratiques culturelles des jeunes a réuni le ministère de l'Éducation nationale et celui de la Culture, mais Jeunesse et Sports, avec toute sa vision d'éducation populaire, était absent. Au niveau territorial, la réflexion sur l'enseignement artistique, pour les

régions que j'ai connues, l'Auvergne et l'Aquitaine, met en face-à-face Éducation-recteur-DRAC sans le secteur Jeunesse et Sports. La parole de l'État est à construire, l'État reste démantelé, pris par des périmètres de compétences, par des visions sans doute complètement différentes. On a longtemps pensé que le territoire serait le creuset de l'unité, que là se ferait la cohérence de ces approches séparées au niveau de l'État. Ce qui est sûr, c'est que beaucoup de projets territoriaux aujourd'hui affichent, en matière de démographie, de développement économique et de lien social, un volet éducatif et culturel. C'est vrai en milieu urbain, et encore plus en milieu rural car, autour de cet enjeu du développement éducatif et culturel qui permet de maintenir les jeunes au pays, d'en faire des acteurs du développement pour demain, se structurent beaucoup d'intercommunalités au niveau des Pays, à défaut de le voir au niveau des structures de gestion que sont les établissements publics de coopération intercommunale. Il faut prendre en compte cette diversité des paroles de l'État qui renvoie à celle des acteurs de terrain – en effet, il y a une multiplication des acteurs, liée à la diversité des genres artistiques, culturels, des modes de diffusion...

Aujourd'hui, quand on est directeur régional ou départemental Jeunesse et Sports, sous quel angle s'intéresse-t-on aux pratiques artistiques des jeunes? La question des apprentissages artistiques dans le cadre scolaire et périscolaire est liée à la problématique d'éducation et de diffusion qu'on retrouve beaucoup dans les contrats éducatif locaux : on est à la fois dans une problématique d'apprentissage et de démocratisation. Cette finalité de l'État-Jeunesse et Sports – permettre aux populations qui n'ont pas naturellement accès aux œuvres et aux pratiques culturelles de pouvoir en bénéficier – reste une constante relativement forte.

Quand on est porteur de politique publique, quand on est fonctionnaire, éducateur, animateur, enseignant, comment appréhende-t-on les jeunes aujourd'hui? La sociologie ne nous donne pas, à nous opérateurs culturels, des clés d'entrée très pertinentes. Aujourd'hui, pour appréhender ce

qu'est un jeune, il est difficile de faire l'impasse sur la référence culturelle des jeunes. De ce point de vue-là, je partage les convictions d'Olivier Donnat disant que Bourdieu avait raison d'affirmer qu'il y avait des différences entre fils de notaire et fils d'ouvrier. Mais au-delà de cette différence, il existe aussi des éléments qui relèvent de la pratique culturelle, de la lecture du monde, des arts, qui sont communs à l'ensemble des jeunes. C'est très important : ce qui nous manque le plus, pour mener des politiques publiques en direction des jeunes, ce sont les capteurs de cette compréhension. Les capteurs traditionnels, l'école, les institutions, ne jouent plus ce rôle. Or la capacité à appréhender les jeunes à travers leurs univers culturels est un enjeu pour les politiques publiques, non seulement pour la connaissance, mais surtout pour la pertinence des actions à mettre en œuvre. Et la référence au mode d'approche de Jeunesse et Sports demeure et fait qu'on a cette connivence intellectuelle avec les acteurs de l'éducation populaire. Ce « tour de main » Jeunesse et Sports, je le vois bien dans cette formulation du séminaire : « mieux connaître, mieux accompagner ». Dans cette approche de la culture, il s'agit de bien connaître les jeunes et, au travers de leurs pratiques culturelles, de contribuer à une certaine reconnaissance des jeunes, ne serait-ce qu'en termes d'image. Quand on regarde les discours sur la jeunesse, celle-ci est perçue plutôt comme une difficulté, comme un ensemble de problèmes, mais rarement pour sa richesse. Or, appréhender les jeunes par leurs pratiques culturelles, par la création, les initiatives, la dynamique collective, c'est porter une vision positive sur eux.

Une autre dimension importante dans cet accompagnement, c'est l'idée de formation. J'aime beaucoup le terme d'accompagnement, car le compagnon c'est celui qui donne la main, c'est le tuteur, celui qui transmet, c'est un chemin à parcourir ensemble. Et ce n'est pas le compagnon qui détermine l'objectif à atteindre, l'itinéraire à suivre, mais le jeune. Le compagnon aide, pour un temps, c'est la solidarité.

4 - Rencontre au cours de laquelle a été créée la mission que j'occupe actuellement à l'Institut des villes – voir le site : www.institut-des-villes.org

L'INJEP a publié une étude sur les musiques amplifiées, sous l'angle de l'éducation populaire⁵. On y voit bien que ces pratiques musicales ont bénéficié de tout un processus pour arriver à être reconnues. Cette reconnaissance forte ne devant rien aux institutions académiques, en général, s'est faite de l'intérieur, c'est un bel exemple de ce que peut apporter l'éducation populaire – le «tour de main» dont s'inspirent historiquement les personnels de la Jeunesse et des Sports. Nous avons besoin de cette capacité à capter ces tendances et ces évolutions un peu nouvelles pour saisir et mieux comprendre ce que sont les jeunes, il y a besoin de mettre en place des processus de reconnaissance de leurs pratiques, de qualifier par la formation ou par la mise en place de réseaux ou de structures mieux identifiés. Lorsque j'étais directeur en Auvergne, à Montluçon, j'ai vu très concrètement tout ce processus qui passe de l'expérimentation individuelle, de la recherche, à la création d'une expertise collective qui permet d'identifier les parcours spécifiques des jeunes sur un territoire.



Francine Labadie
Chargée de mission à la délégation au développement et aux affaires internationales (DDAI) du ministère de la Culture et de la Communication

La question de cette table ronde invite à un détour pour mettre en perspective l'évolution de l'action publique par rapport aux jeunes. Je prendrai appui, pour ce faire, sur les travaux du commissariat général du Plan (CGP), en tant que rapporteur de deux commissions sur les politiques publiques en direction des jeunes.

L'évolution de l'action publique au niveau national

La proportion de jeunes de 16 à 25 ans relevant de l'action publique est passée de 25 % en 1975 à 75 % en 2000. Cette dynamique d'institutionnalisation de la question des jeunes s'explique par plusieurs facteurs :

- souci de la démocratisation scolaire : élargissement de l'accès à des études plus longues ;
- dans un contexte de chômage juvénile persistant : multiplication des dispositifs visant l'insertion professionnelle (alternance, emplois aidés comme pan important de la politique de l'emploi); même la politique culturelle s'y est mise et dès les années 1980 (ateliers-école dans le domaine des arts plastiques, emplois jeunes...);
- face au développement des violences juvéniles, nombreuses mesures visant à accroître la sécurité, à prévenir les comportements à risques, à renforcer la socialisation (là aussi culture fortement mobilisée), notamment à travers la politique de la ville, il y a encore peu de temps.

La politique culturelle, bien que de second rang par rapport aux enjeux cités, s'inscrit dans cette tendance et connaît dans cette période diverses formes de «jeunissement» : il s'agit en particulier d'ouvrir à la jeunesse les grandes institutions culturelles, non pas par des actions ciblant les jeunes, mais en intégrant dans la politique des établissements culturels des besoins de nouveaux publics comme les jeunes (bibliothèques, centres régionaux d'art contemporains, conservatoires et écoles de musique...). Ce «jeunissement» des interventions du ministère de la Culture se traduit aussi notamment par la création d'événements ou la mise en place d'actions qui font un large écho aux pratiques des jeunes : Fête de la musique, construction de salles de concert (Zénith), plus tard de scènes de musiques actuelles, etc.

Cette expansion sans précédent de l'action étatique en direction des jeunes a eu un certain nombre d'incidences qui sont encore aujourd'hui préoccupantes :

- allongement de la jeunesse par les deux bouts : on ne sait plus très bien définir ce qu'est être jeune : on l'est de plus en plus tôt (adolescence), on l'est de plus en plus tard (jeunes adultes trentenaires). Incertitude entre le statut de mineur et celui de majeur, tensions entre démarches à visée de protection et celles à visée de responsabilisation...

- émergence au fil du temps d'une catégorie «Jeunes» dans l'action publique à laquelle sont attachées des représentations très négatives : jeunes = problèmes et non jeunes = ressources. L'âge étant considéré comme la source de problèmes particuliers ou comme facteur de risque pour la société.

Centrées principalement sur une vision pathologisante de la jeunesse, sur des interventions à visée sociale et réparatrice, focalisées sur le court terme, les politiques publiques se sont de moins en moins inscrites dans la perspective de la transmission et de la construction de l'avenir. Elles se sont de moins en moins posé la question : Quelle place faisons-nous aux jeunes générations, comment les accueillons-nous dans la société, comment les préparons-nous à prendre leurs responsabilités et à bâtir notre avenir commun? L'enjeu de l'intégration sociale de la jeunesse renvoie à la représentation qu'une société a de son avenir, et ceci est valable autant au plan local qu'au plan national. C'est pourquoi le CGP a souligné l'importance de substituer un investissement dans l'avenir à la gestion à court terme des problèmes des jeunes qui caractérise aujourd'hui encore l'action publique,

Au niveau local

Au niveau territorial, on a aussi assisté à la montée des préoccupations relatives aux jeunes de la même manière. Faute d'une capitalisation des connaissances sur les politiques locales, difficile de dire si celles-ci privilégient une vision de la jeunesse comme problème ou comme ressource. Toutefois on peut faire l'hypothèse d'une tension très forte, parfois au sein d'une même politique d'une collectivité, entre des approches qui considèrent le jeune comme une ressource d'avenir et d'autres qui, a contrario, regardent le jeune comme un être déficitaire, un facteur de risque, ou encore une victime.

Le bilan est mitigé, il est en partie positif. Des initiatives existent ça et là. Des associations, des collectivités territoriales reformulent la problématique de l'éducation, au-delà des

5 - CRY pour la musique, Fédurok (étude réalisée par Flavie Van Colen), *Éducation populaire et musiques amplifiées. Analyse des projets de onze lieux de musiques amplifiées*, INJEP, 2003.

Table ronde 1

dispositifs interministériels, dans le développement des individus et des territoires.

Dans ces initiatives, plusieurs dimensions sont intéressantes : d'abord le fait que les représentations des jeunes y sont toujours positives – le jeune apparaît comme une ressource, comme un sujet, comme un acteur du changement –, ensuite il n'est pas pris en compte pour lui-même mais le plus souvent dans le cadre d'une approche intergénérationnelle. Enfin ces initiatives expriment souvent une volonté de participer activement à une plus forte articulation entre les différentes actions menées en direction des jeunes, dans des champs divers : la culture, le sport, les loisirs, mais aussi le travail social, l'insertion, le logement, la santé.

Dans ces interventions publiques locales qui visent à favoriser la construction des identités individuelles et collectives – à côté, d'une part, des aides aux initiatives qui encouragent les jeunes à expérimenter, à valoriser leurs capacités, leurs compétences sociales notamment et, d'autre part, de l'implication citoyenne des jeunes, qui vise à la fois l'apprentissage de la citoyenneté, de l'action collective comme le renforcement des échanges, des interactions avec les élus et avec les autres générations –, le développement des pratiques culturelles et sportives occupe une place de choix car elles contribuent à la fois à l'expression de la personnalité, à l'intensification des relations sociales, à la « construction d'un sens positif » (Khosrokhavar, 1999).

Il ne s'agit plus seulement de permettre l'accès du plus grand nombre aux équipements par le biais d'une politique tarifaire ou encore de favoriser la fréquentation des clubs, mais davantage, de prendre en considération l'existence d'une culture juvénile, de reconnaître des pratiques non institutionnelles qui ont investi l'espace de la ville (skate, roller, sports de rue, hip-hop, rave, etc.) et qui sont, parfois, des passages décisifs dans la construction d'une trajectoire, « l'ouverture d'un nouvel horizon d'espérance » (Khosrokhavar, 1999). Le congrès des maires de France de 2005 a d'ailleurs consacré un atelier à

cette question, prolongeant l'enquête présentée dans le numéro d'octobre de la revue de l'AMF.

Ce que montrent ces interventions publiques, qui ont une forte dimension de politique de « reconnaissance » (Axel Honneth), c'est qu'il est possible de permettre aux jeunes de s'approprier de manière singulière les héritages, les traditions, les connaissances, de leur donner une signification nouvelle, de contribuer à développer de nouveaux savoirs, de nouvelles pratiques dans des interactions et des échanges créatifs avec les autres générations. La transmission change alors de nature : elle appelle une construction, une démarche qui reconnaît les savoirs, les compétences, les expériences des individus ; elle sollicite l'implication des sujets ; la transmission ne peut plus être « décrétée a priori et in abstracto ». Elle change aussi d'objet, il s'agit moins de léguer aux générations futures une représentation toute faite du monde à venir que de mieux les préparer à le construire en développant leurs potentialités.

Dans le même temps, le bilan est en partie négatif au niveau territorial. On voit subsister des approches pathologisantes de la jeunesse. Et on peut s'interroger sérieusement sur la signification à donner à la montée des préoccupations sur l'adolescence. S'agit-il de démarches qui visent à éviter, au mieux, à prévenir, des conduites à risque, l'adolescence étant souvent associé à un âge difficile où se manifestent des troubles de comportement ? D'une certaine manière, ces démarches peuvent ressortir tout à la fois d'une forme de sécurisation des quartiers et de compensation à des défaillances éducatives des familles. S'agit-il au contraire de démarches qui s'inscrivent dans la perspective de donner des points d'appui à la construction de l'autonomie ? La finalité serait alors plus éducative...

Le rôle de la politique de la ville

Cette mise en perspective souligne l'ambivalence de l'action publique en direction des jeunes. Cette ambivalence est un construit. Et la politique de la ville porte une grande part de responsabilité dans cette évolution

depuis le début des années 1980. Ainsi on voit se forger dans cette période, notamment à travers les critères de définition de la « géographie prioritaire » de la politique de la ville, une nouvelle figure dominante du jeune comme facteur de risque, puis comme handicap. L'influence de la politique de la ville dans la diffusion d'images symboliques va être très importante, comme en témoigne la propagation subreptice de cette figure du jeune au sein des autres politiques.

Mais paradoxalement, la politique de la ville diffuse aussi des représentations positives des jeunes et de leurs potentialités, notamment à travers des interventions publiques dans le champ culturel. C'est à travers la politique de la ville que s'est affirmée explicitement la reconnaissance de pratiques urbaines et juvéniles qui émergent alors.

Au début des années 1980, la politique culturelle en direction des jeunes se traduit par des formes spécifiques d'encouragement des pratiques culturelles propres à la jeunesse, notamment à travers des actions spécifiques, souvent expérimentales, au niveau des quartiers. Le fonds d'intervention culturelle (FIC) encourage l'expérimentation de nouveaux lieux ou encore des actions telles que « l'ouverture à l'échange interculturel avec la deuxième génération immigrée », par exemple.

De nouvelles démarches sont ainsi initiées dans l'action culturelle dans les années 1990 qui participent d'une préoccupation d'intégration sociale, et par là même, d'un accompagnement renforcé de la socialisation juvénile, celles-ci s'articulent et se modulent différemment selon les contextes. François Ménard les classe cependant en trois types :

- un modèle « solidariste d'action culturelle » dans lequel les jeunes sont considérés comme acteurs du changement culturel et où la solidarité passe par l'attribution de statuts de « créateurs » ; à travers la valorisation des cultures « urbaines » (rap, break dance, tags, graphs, etc.), ce sont les cultures populaires qui sont réhabilitées dans leur expression contemporaine. Selon François Ménard, ces cultures se caractérisent par leur identification à des

« espaces qui matérialisent le phénomène urbain dans ses dimensions sociale et spatiale : la rue et le ghetto (du moins, pour la France, les grandes cités de banlieue) » ;

- un développement de la médiation culturelle qui se traduit par la multiplication des intermédiaires afin de corriger les décalages entre offre et demande, notamment pour définir de nouveaux lieux d'action culturelle. Selon Laurence Roulleau Berger, la médiation vise à recréer des liens civils et sociaux à partir de processus de traduction, mais elle vise aussi à maintenir l'ordre public, à « calmer le jobard » ;
- la promotion de l'interculturalité, qui débouche aussi sur la reconnaissance des cultures du monde.

Ainsi la politique de la ville a pu aussi constituer une véritable matrice de rénovation de l'action publique culturelle, favorisant le développement d'un nouveau référentiel d'action : celui de la démocratie culturelle qui privilégie les populations aux publics, la demande à l'offre, les pratiques à l'accès aux œuvres, et ce faisant, l'émergence d'une nouvelle conception de la culture, beaucoup plus anthropologique.

Changement de finalités de l'action culturelle

La partie, à savoir le changement de finalités de l'action culturelle, n'était pas gagnée d'avance et elle ne l'est toujours pas. Comme l'a montré Jean Caune notamment, historiquement la démocratisation culturelle pensée en termes uniques d'accès aux biens culturels, aux œuvres, interdisait toute prise en compte des pratiques artistiques et culturelles, ces démarches relevant de l'éducation populaire et en termes institutionnels, des compétences du ministère de la Jeunesse et des Sports.

D'ailleurs le soutien des pratiques amateurs est inscrit depuis 1999 seulement à l'agenda politique du ministère de la Culture et de la Communication (MCC), à la suite de la volonté de Catherine Trautmann de réaffirmer l'importance des enjeux de la pratique dans l'accès à la culture ainsi que des relations entre pratiques professionnelles et pratiques ama-

teurs, comme de reconnaître le rôle du monde associatif dans la dynamique culturelle.

Mais on notera que la prise en compte des pratiques artistiques et culturelles continue à être légitimée officiellement au nom de la démocratisation de la culture. En d'autres termes, la démocratie culturelle n'apparaît pas comme une véritable alternative à la légitimation de l'action publique nationale par la démocratisation. On est plutôt en présence d'un brouillage des registres de légitimation. Ainsi quand on parle de démocratisation, d'élargissement des publics, on cible les publics empêchés, perdant ainsi de vue l'idéal d'égalité qui présidait à la démocratisation, pour y substituer un autre principe de justice, l'équité (O. Donnat). Quand on parle démocratie, on n'évoque pas vraiment la participation citoyenne à la co-production de l'action culturelle, comme on a pu le constater lors de travaux récents menés dans le cadre du CGP de 2003 à 2005. De même, dans la prise en compte des pratiques, se donne à voir une conception rénovée de l'égalité des chances, sans aller toutefois jusqu'à une égalité de résultats qui serait par trop contraignante pour le MCC. « La mission première du MCC est de veiller à ce que soit offerte à tous ceux qui le désirent la possibilité de progresser dans une démarche artistique au cœur de leurs pratiques. » Pour éclairer mon propos, il importe de s'intéresser aux formes d'intervention retenues.

Modalités d'intervention du ministère de la Culture

Du côté de la DMDS⁶, les modalités d'intervention consistent principalement dans le soutien et l'appui à des structures relais offrant des services aux praticiens amateurs pour mener à bien leurs projets : les ARDM et ADDM⁷, les pôles de musiques actuelles, etc., les conservatoires, les structures de création et de diffusion, enfin les fédérations d'éducation populaire. L'accent est mis sur la connaissance et la valorisation des pratiques et des centres de res-

sources. On notera que les jeunes ne constituent pas une cible privilégiée.

Du côté de la DDAI, le soutien aux pratiques s'opère aussi via les fédérations d'éducation populaire. La prise en compte des pratiques des jeunes est cependant un peu mieux identifiée à travers le protocole Jeunesse et Sports-Culture qui prévoit des chantiers communs dont l'accompagnement des parcours artistiques et culturels de jeunes.

Mais l'action en direction des jeunes au sein de la DDAI cible aussi de manière spécifique les étudiants dans le cadre de l'action culturelle universitaire actuellement en cours de relance. Cette intervention s'appuie sur la mission culturelle reconnue aux établissements d'enseignement supérieur et sur les protocoles d'accord Culture-Éducation : la politique interministérielle vise à développer les pratiques artistiques et culturelles des étudiants en lien avec les artistes et les institutions culturelles, également à soutenir les projets des étudiants, mais aussi à encourager l'insertion des équipements culturels universitaires dans les équipements culturels en région. On a là aussi une pluralité de finalités et donc de référentiels d'action conjointement à l'œuvre : démocratisation culturelle (rencontres étudiants avec artistes et œuvres), renouvellement des publics, démocratie culturelle (soutien aux initiatives), diversité culturelle, renouvellement de la création.

Enfin, il importe de signaler le regain d'intérêt accordé par le DEPS⁸ à la problématique des pratiques artistiques et culturelles des jeunes : notamment à travers trois projets : l'un centré sur les pratiques numériques (tableau de bord des usages numériques culturels), l'autre sur les relations entre pratiques culturelles (notamment liées à l'Internet) et sociabilité, le dernier sur les effets du renouvellement des générations sur les comportements et pratiques culturelles. ■

6 - Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles.

7 - Associations régionales/départementales musique et danse.

8 - Département des études, de la prospective et des statistiques.

Table ronde 2

« Comment les différents modes d'accompagnement des pratiques artistiques et culturelles des jeunes ont-ils tenu compte des évolutions de ces pratiques ? »



Huguette Bonomi

Chargée de mission au pôle culture de la FFMJC (Fédération française des maisons des jeunes et de la culture)

Jusqu'au milieu des années 1980, dans les MJC, nous avons essentiellement travaillé à partir des activités sportives et de plein air qui constituaient la base de nos modalités d'intervention. Ensuite, quand les jeunes étaient bien « mûrs », on osait leur proposer des activités artistiques et culturelles, mais on ne parlait pas de là, puisque la demande dans les banlieues portait uniquement sur des activités sportives et de plein air.

En tant que directeurs, nous avons travaillé jusqu'à la fin des années 1980 avec des animateurs stricto sensu, issus des diplômes de Jeunesse Sports (BAFA, BAFD, BEATEP), c'est-à-dire des animateurs généralistes, qui, à force de persuasion et de formations continues (quand on en trouvait, car il y en avait peu) soit par goût, soit sur incitation de la structure dans laquelle ils travaillaient, s'orientaient vers l'encadrement de pratiques artistiques et culturelles.

Depuis les années 1990, nous n'embauchons plus beaucoup de ces animateurs généralistes – ou du moins pas sur des secteurs jeunes a priori. De plus en plus, nous avons dû nous adapter à une demande des jeunes en matière de pratiques artistiques et culturelles complètement différente. Ceux de la génération précédente ne venaient que pour profiter du foyer et prenaient ce qu'on leur offrait. Dans les années 1990, la génération des hip-hoppeurs est arrivée à la MJC pour danser. Dans le domaine de la musique, du théâtre, pour l'informatique, le skateboard, les jeunes sont venus pareillement avec des demandes précises. Les directeurs de MJC ont donc recruté des spécialistes (de niveau bac+2, bac pro ou BTS), des éducateurs sportifs, des profs de danse avec diplôme d'État. Le profil des postes d'animateurs en contact direct avec des jeunes a ainsi changé.

Dans les années 1970-80, nous travaillions avec des groupes mixtes – même s'il y a toujours eu moins de filles que de garçons – de 15 à 20 jeunes, encadrés par un animateur, voire deux. Depuis les années 1990, les groupes auxquels nous nous adressons sont plus restreints. Les adolescents fonctionnent par groupe de pairs, et jamais

ils n'arrivent individuellement dans une MJC, cela d'autant moins dans les quartiers populaires. Nous avons recalibré les groupes : désormais, il est hors de question qu'un animateur travaille avec plus de 7 ou 8 jeunes, parce que nous avons intégré la norme qualité, le suivi individuel qu'un certain nombre de dispositifs et de ministères nous ont imposés, et aussi parce que les demandes sont beaucoup plus individualisées. Tout cela a changé notre façon de travailler, notre pédagogie, notre façon d'accompagner – au lieu d'accompagner quinze jeunes, il faut séparer le groupe en deux, voire en trois, avec des thématiques différentes.

Au fur et à mesure des dispositifs divers et variés, nous avons également dû nous adapter et qualifier nos animateurs afin qu'ils deviennent des interlocuteurs des services de l'État et des communes dans ces dispositifs. Maintenant, les animateurs, non seulement doivent être des spécialistes mais doivent travailler avec l'interlocuteur de la politique de la ville, de la mairie, et être capables de défendre le projet qu'ils mènent avec les jeunes. C'est une qualification nouvelle, une exigence qui a obligé un certain nombre de nos salariés à se former autrement, et nous avons eu beaucoup de difficultés à trouver, dans les formations offertes dans le domaine de l'animation, des formations continues originales qui permettent à tous ces professionnels de l'animation d'avoir des outils pour remplir cette nouvelle tâche.

La difficulté pour accompagner les pratiques artistiques des jeunes et s'y adapter résulte de ce changement : un certain nombre de professionnels de l'animation, de bons éducateurs, de bons animateurs au sens traditionnel du terme, des directeurs de ma génération, ou des plus jeunes, des quadras, et encore plus douloureusement des animateurs de terrain, se sont trouvés en échec depuis dix ans, parce qu'ils n'étaient pas, et ne sont pas, des communicants ni des porteurs de projets politiques. Souvent, on nous reproche de ne pas nous adapter, je réplique qu'on s'est beaucoup adapté, mais qu'on s'est épuisé d'avoir eu en permanence à le faire. Dans ma longue carrière, j'ai vu défiler toutes les modes – du troisième âge, de la petite enfance, de l'insertion sociale et professionnelle... Nous avons essayé d'inventer au quotidien de nouvelles formes de pédagogie. Moi-même, j'ai accompagné la marche des beurs, en banlieue grenobloise et maintenant j'accompagne des musiciens et des dan-

seurs hip-hop jusqu'à la professionnalisation. C'est toujours un travail d'accompagnement, même s'il est différent.



Jean-Claude Gal

Directeur du Théâtre du Pélican à Clermont-Ferrand

Le théâtre que je fabrique interroge sans cesse la société en montrant comment elle évolue, et quels sont les rapports humains que ce théâtre établit avec le monde. En faisant participer activement la jeunesse et en la questionnant sur sa place dans la vie, dans la cité, et dans son engagement, je démontre que le théâtre est toujours porteur de sens et de valeurs idéologiques.

Le théâtre de la transmission

Depuis que je mène des aventures artistiques avec la jeunesse, j'ai partagé l'évolution comme une sorte de dégradation, dans le sens où un brouillage des repères de sens et de valeurs caractérise la société contemporaine et rend plus complexe le passage à la maturité. Pourquoi ? Je crois que cela tourne autour du problème du langage : il y a une perte de la parole, du langage et de la langue. Sans avoir renoncé à mettre sur le plateau un travail sur le théâtre de dialogue, j'ai maintenant décidé de fabriquer un théâtre de la parole, de la narration, un théâtre de la transmission qui porte l'adolescence à un degré de responsabilité et de responsabilisation incontestable. À la fois pour ceux qui travaillent sur le plateau, créent ces acteurs de la transmission, et pour le public auquel ces spectacles s'adressent. Le jeu de la transmission est pour moi une chose nouvelle, il s'est construit notamment pour faire face à une certaine forme de passivité corporelle des adolescents sur le plateau, passivité qui se résume d'abord à un suivi du texte théâtral, sans être réellement le porteur du texte.

Y a-t-il réellement un renouvellement du regard des enseignants et des élèves sur le théâtre ? Sans doute, comme pour d'autres arts, exception faite des classes dites de spécialité, le théâtre ne correspond pas à un choix artistique défini par les jeunes. Manque de connaissances sur le sujet, images d'Épinal, caricatures liées aux modèles médiatiques, autant de facteurs qui témoignent d'une nébuleuse et dévalorisante vision de cet art et qui ne fait rien pour animer les premiers contacts autour d'un projet, bien au contraire. Ce n'est pas bien grave que les adolescents ne sachent pas très bien ce que c'est le théâtre. Si l'on s'en tient au programme, le théâtre n'a d'autre réalité que d'être lié à un enseignement scolaire classique, même si on considère qu'il peut contribuer par la force de son langage à une réflexion sur les inégalités culturelles. L'important est de laisser cette jeunesse se défaire des préjugés qu'elle nourrit vis-à-vis de l'art en général. Mon devoir est de montrer que le théâtre est un lieu de la contradiction, de la contestation.

Depuis six ans que je suis installé à Clermont-Ferrand, j'ai la chance de voir les partenaires nous suivre. Une collectivité de pensées et un registre d'actions communes se sont constitués autour de cette résistance à l'envahisseur médiatique et ce, grâce à un environnement professionnel motivé et concerné, grâce à la compréhension et à l'action de plus en plus nombreuse des milieux sociaux (maisons de quartiers, associations d'insertion, foyers d'accueil de jeunes travailleurs, etc.), et à la multiplicité des apprentissages que le théâtre permet : musique, danse, costumes (il y a un musée des arts textiles à Clermont, un conservatoire de région, des groupes de danse). Notre implantation sous forme d'ateliers dans des endroits comme des musées, des festivals, à l'université, dans des lieux où le rapport à l'art vivant est encore fragile, fait que ce compagnonnage est essentiel. Nos partenaires sont liés et attachés aux valeurs que nous défendons et à l'éthique dans la conduite du projet. Nous essayons d'être attentifs à toutes les problématiques que posent le territoire, le terrain, les médiateurs. Nous ne sommes pas en lien direct avec l'insertion sociale, nous sommes des intermédiaires, mais le filtre que constituent ces relais, les enseignants, les éducateurs, les animateurs, est un véritable soutien, et il faut absolument que cela se fasse en synergie avec l'artiste dans la cité, que cette synergie existe entre notre valeur, notre travail artistique, et ce travail social qui est indispensable à notre lien avec la jeunesse. D'autre part, de plus en plus de lieux culturels, les théâtres (par exemple la ville d'Yzeure, avec Yzeurespace, et l'année prochaine le théâtre d'Aurillac) acceptent de faire venir ces créations avec des adolescents directement dans leur programmation. Cela n'est plus en marge ou en fin d'année scolaire, ce sont des spectacles qui font partie de la saison culturelle. Les familles, les groupes d'amis, les classes auxquelles appartiennent les adolescents viennent et les redécouvrent. C'est fondamental.

Imposer une démarche globale en faveur de la jeunesse

Les collectivités territoriales sont de plus en plus préoccupées par la jeunesse que ce soit en milieu rural ou urbain. Depuis cette année, nous avons décidé de ne plus répondre aux cahiers des charges des conventions, nous avons refusé de nous y plier, c'est-à-dire de réaliser trois créations en deux ans, etc. Nous sommes allés voir nos politiques, la ville, le département, la région, et nous leur avons dit : « Vous nous connaissez, nous avons travaillé depuis quatre ans avec vous, vous savez ce que nous faisons, et maintenant il va falloir nous financer pour l'ensemble de notre démarche, c'est-à-dire à la fois les stages, les ateliers, le travail de coproduction... » La ville est d'accord, et résigne pour trois ans, le département et la région également. Cela veut dire que si on insiste on réussit à convaincre. Les représentants du ministère de la Jeunesse et des Sports sont même venus nous voir et ont signé une convention avec nous. Imposer une démarche globale en faveur de la jeunesse est fondamental. Il n'y a pas de raison pour que ce soient

Table ronde 2

les scènes nationales ou les lieux où se fabrique la culture en général qui soient détenteurs d'une culture idéaliste ou en tout cas idéale pour le public. Ce qui est acquis et clair pour les collectivités, c'est la diversité et la complémentarité de nos propositions : création, aventures originales, publications, cinq livres en six ans, stages de formation (pour les enseignants de l'académie), direction artistique de classes de spécialité et bien d'autres choses encore, il y a une cohérence dans notre démarche. La politique de la ville, avec la « réussite éducative », est un partenaire essentiel ; le rectorat, aussi évidemment ; le FASILD, devenu maintenant ACSÉ¹, nous a également soutenus ainsi que le Service Universités Culture de Clermont-Ferrand, Il y a une prise de conscience générale du danger qui menace notre société, si nous n'arrivons pas à faire de ce pays, qui est un des lieux de la planète les plus enviés pour sa liberté d'expression, un pays du respect de la diversité des cultures.

Depuis, la DRAC est venue s'ajouter à notre conventionnement, témoignant, malgré des divergences, de l'incontournable parcours artistique que nous menons avec la jeunesse.



Nelly Lopez

Chargée de mission culture à la
Confédération des MJC de France
(CMJCF)

Si l'on considère les évolutions sociétales des dernières décennies et leur impact sur les conditions de transmission de la culture, plusieurs éléments émergent dans ce qui a été développé ici : l'évolution des modes de transmission, aussi bien dans la sphère privée que dans la sphère collective ; l'affaiblissement de la transmission des valeurs du travail, des cultures professionnelles, syndicales et politiques qui étaient portées par des valeurs et des pratiques collectives de solidarité ; la numérisation des outils de communication auxquels j'ajouterai une offre de culture et de loisirs de plus en plus abondante, diversifiée, spécialisée et localisée.

J'insisterai sur la prégnance de l'économie de marché, qui pénètre le secteur de la culture avec des biens et des services de plus en plus individuels et domestiques, le boom des services privés de soutien scolaire, à la conquête de marchés dans la sphère familiale, y compris les foyers à faibles revenus.

Par l'évolution de la démographie mondiale et les grands mouvements migratoires, différentes cultures cohabitent et s'influencent aujourd'hui en France. Cette multiculturalité diversifie les lieux, les esthétiques, les modes de production... de la vie artistique et culturelle.

La CMJCF de France regroupe 950 MJC organisées autour de douze fédérations régionales. Les associations, comme les artistes d'ailleurs, existent par un processus d'autoproclamation : relever cette caractéristique permet

de mieux appréhender la question de la légitimité culturelle quand elle est posée par ceux qui pensent que la légitimité artistique et culturelle ne peut se concevoir en dehors d'un pouvoir institué.

Délaissées de plus en plus par l'État, les MJC se sont rapprochées des politiques locales et, de ce fait, éloignées peut-être de la politique tout court. Elles se sont inscrites activement dans les champs éducatif, culturel et social au niveau local, mais sont restées plutôt à distance de l'économie, des cultures scientifiques et techniques, des cultures du travail.

Le paysage associatif s'est profondément modifié.

Par des effets croisés, la vie associative s'est institutionnalisée, diversifiée, segmentée, spécialisée, professionnalisée, localisée et, parfois, « personnalisée ».

De nouvelles formes d'accompagnement des associations sont apparues (et, avec elles, de nouveaux professionnels générant une abondante ingénierie d'accompagnement), en dehors des champs de la vie associative, je pense par exemple aux formes d'accompagnement des associations conduites sous l'angle de l'emploi et de l'économie et aux dispositifs qui se sont mis en place ces dernières années sous la tutelle des DDTEFP et DRTEFP².

De nouvelles associations ciblent des publics très spécifiques et affichent une fonction d'accompagnement culturel dans une économie du projet, basé sur le caritatif. Je suis assez critique sur les objectifs de ce type d'accompagnement mais je constate que si des associations œuvrent sur ces créneaux très spécifiques de publics et d'actions, c'est parce nous n'avons pas su repérer les enjeux pour l'ensemble de la population ni définir une stratégie de sensibilisation culturelle globale qui concerne aussi les professionnels du champ social.

Une autre catégorie d'associations est apparue à la fin des années 1990 : des associations « parapubliques », fomentées par les administrations pour gérer spécifiquement des dispositifs publics de la culture.

Enfin, de multiples petites associations se sont créées dans l'espoir, pour ceux qui les constituent et les animent, de s'inscrire dans une perspective d'emploi pour eux-mêmes.

De nouveaux réseaux culturels se sont constitués de façon autonome sur un champ artistique et culturel bien particulier, en regroupant des organismes de statuts divers. Ces associations ont revendiqué dès le départ l'autonomie, par des processus d'autoproduction, d'autodiffusion, d'autoformation...

Comment nos associations et fédérations d'éducation populaire ont-elles réagi à l'ensemble des politiques publiques de ces dernières années, avec leurs disparités et, parfois, leurs incohérences ? Daniel Ramirez parlait d'« injonction de parole », pour nous, cela a été une « injonction de projets », face à laquelle nous avons du mal à résister collectivement en affirmant nos valeurs et notre propre projet.

1 - Fonds d'action et de soutien pour l'intégration et la lutte contre les discriminations ; Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances.

2 - Direction départementale/régionale du travail, de l'emploi et de la formation professionnelle.

Les MJC exercent au quotidien cette fonction d'accompagnement des pratiques artistiques et culturelles, souvent confiée à des professionnels permanents qui maîtrisent la globalité du projet et ont acquis des compétences transversales par l'expérience, avec un fort engagement personnel dans l'art et la culture, enrichi par une culture de réseaux. Nous nous appuyons sur la dimension intergénérationnelle de nos structures et sur l'expertise des réseaux thématiques dans lesquels nos acteurs professionnels s'investissent.

Le barrage est économique – 10 % de financement culture sur les financements politique de la ville. Dès que les MJC proposent des accompagnements de projets artistiques et culturels, hors du cadre de la politique de la ville, il n'y a aucun financement.

Pour survivre financièrement avec des ressources propres, de nombreuses MJC ont constitué une offre d'activités de loisirs importante. Celle-ci a l'avantage d'ouvrir nos structures à une grande diversité d'activités et de publics, de structurer une relation stable avec la population de proximité mais elle nous a aussi enfermés dans un mode de fonctionnement et une vision rendant parfois difficile l'articulation avec la démarche de projet artistique et culturel. L'activité se reproduit dans la durée, le projet est unique et n'est pas reproductible. Si on a la volonté et les moyens de faire interagir les ateliers dans un projet artistique et culturel global, le fonctionnement de l'association avec une politique dynamique de bénévolat et de partenariat, c'est très intéressant, sinon, les MJC peuvent se retrouver piégées dans une seule logique d'activités.

Dans les MJC, travailler avec des outils de production et de diffusion artistique et culturelle cohérents et adaptés est essentiel pour l'accompagnement des pratiques artistiques au quotidien : salles de spectacle, d'exposition, moyens de formation... Les MJC qui ont su sauvegarder ou acquérir un tel outil ont mieux résisté que les autres. Les acteurs des politiques publiques qui nous confient la gestion d'espaces publics de la culture ont la responsabilité de mettre en œuvre des équipements adaptés.

Qu'est-ce qui nous freine parfois, malgré nos savoir-faire ? Notre difficulté à fabriquer une vision politique de la culture, à prendre du recul, à capitaliser, à publier. La CMJCF dispose de commissions nationales bien articulées avec les régions, d'une publication papier trimestrielle, d'un site Internet. Néanmoins, ces outils ne permettent pas de réduire l'écart toujours très important entre nos pratiques, souvent innovantes, et ce que l'on est capable de dire, questionner, valoriser, publier.

Une autre de nos difficultés réside dans la capacité d'accompagner de nouvelles initiatives par l'affiliation et l'intégration dans nos réseaux de nouveaux profils d'acteurs qui nous sollicitent ? L'an dernier, des personnes qui voulaient créer un projet culturel dans une friche ont sollicité une fédération régionale : celle-ci disposait-elle des ressources humaines qualifiées et disponibles pour les accompagner ? Qui peut les prendre en charge financièrement ? Des groupes d'artistes, qui ne gèrent pas

d'équipement, veulent s'affilier, que fait-on de ces demandes ? Sommes-nous capables d'affirmer nos valeurs communes, de les porter au niveau des enjeux de la société d'aujourd'hui et, en même temps, d'ouvrir nos modes de fonctionnement, le partage de l'information et de la décision ?

Certains obstacles externes relèvent de l'offre nationale de formation, les formations sont nombreuses mais peu adaptées à la complexité de nos interventions, les DESS de la culture ne répondent pas à nos attentes. Obstacle aussi, l'excès de réglementation pour les qualifications et les lieux d'exploitation : il faudrait faire davantage appel, dans ce dernier domaine, à la responsabilité de tous et de chacun.

Enfin, notre incapacité à obtenir des politiques publiques du temps pour la construction et l'échange, du temps pour la mise à distance, ce temps qui permet de réfléchir, de s'informer, d'innover.

Quant aux perspectives, il serait intéressant de travailler ensemble sur les liens dans l'espace public de la culture, de réfléchir un peu plus à l'articulation entre espace public et espace privé dans les modes d'accompagnement des jeunes. Il faudrait travailler avec les chercheurs, avec l'ensemble des acteurs (professionnels de la culture, services de l'État, des collectivités locales, associations, artistes) et pas simplement pour nous, mais bien pour l'intérêt général.

Depuis trois ans que j'exerce cette mission nationale, je me suis rendu compte qu'il y a une difficulté à repérer ce qui est institué, à le reconnaître et à l'accepter pour ce qu'il est. Mais l'inverse est aussi vrai : combien il est difficile, pour les politiques publiques, de repérer, d'identifier et de percevoir ce qui n'est pas institué, c'est-à-dire la diversité du vivant.

On se demande comment accompagner les pratiques artistiques des jeunes. Trouvons déjà des modes d'accompagnement entre nous, on en a bien besoin.



Yacine Amblard

Directeur de production de l'association Moov'n Aktion.

Au sein de l'association Moov'naktion j'accompagne des projets chorégraphiques de danseurs hip-hop français, allemands, brésiliens... La pratique du hip-hop dont les codes ont été portés par la jeunesse a commencé dans les années 1980, où en sommes nous aujourd'hui ?

Nous sommes implantés en Seine-Saint-Denis mais nous circulons à travers différents territoires, et différents « ghettos » : je parle des scènes nationales, des musiques actuelles, des MJC, etc. Quand je dis ghetto, je veux dire chapelles dans lesquelles j'ai le sentiment que chacun se replie. Par exemple, il me semble que l'éducation populaire a été un processus d'après-guerre qui a permis à la

Table ronde 2

jeunesse d'alors de trouver sa place, mais cette jeunesse d'après-guerre ne laisse plus sa place aux autres.

Le hip-hop nous est propre, mais la jeunesse qui nous suit se reconnaîtra fatalement dans un autre mouvement. Est-ce que, nous aussi, nous devons créer notre ghetto ? Est-ce qu'on doit militer pour avoir des lieux qui nous sont propres, alors que les artistes qu'on accompagne passent si facilement du centre social à la scène nationale ? Ce sont les questions que nous posons en ce moment à l'ensemble des partenaires du hip-hop aussi différents soient-ils.



Mokhtar Benaouda

Directeur du développement culturel de la régie culturelle Ouest-Provence « Scènes et Cinés »

Pour un centre de ressources dédié à l'accompagnement des pratiques artistiques

Il est absolument impératif de faire le bilan sur l'ensemble de ce que nous appelons l'accompagnement des pratiques artistiques, celles des jeunes, en particulier. Après une quinzaine d'années d'expériences multiples, nous ne disposons pas en France d'un centre de ressources de l'accompagnement des pratiques artistiques – même si l'INJEP est la seule structure, avec le département Formations-Culture, à s'évertuer à mettre en place ce centre de ressources. Or c'est impératif, si nous voulons que cette réflexion sur l'accompagnement puisse se prolonger par des perspectives et des propositions nouvelles – surtout si l'on veut convaincre un certain nombre de partenaires et de représentants institutionnels.

Que sont devenus les jeunes accompagnés il y a dix ans, que ce soit dans des pratiques amateurs, semi-professionnelles, voire professionnelles ? Que sont devenues les structures associatives qui ont été à l'œuvre dans cet accompagnement ? Beaucoup ont disparu. Elles n'ont pas survécu à la disparition des emplois-jeunes, dont beaucoup étaient rattachés aux cultures émergentes. A-t-on eu un bilan du travail fait ? Une tentative de bilan existe – avec le rapport L'extrait – sur le travail des friches où on a essayé de mettre en place un type d'accompagnement des pratiques culturelles émergentes. Ce rapport avait ceci d'intéressant qu'il nous donnait des éléments d'analyse susceptibles de prévenir « l'institutionnalisation des friches » puisque censées ouvrir de nouveaux espaces, de nouvelles esthétiques en gestation, etc. ; il existait un risque sérieux de reproduire l'institution culturelle dont elles devaient se démarquer. Malheureusement, aucune réflexion n'a suivi sur des alternatives possibles à cette « institutionnalisation » et à cette reproduction culturelle.

« La fin de la médiation culturelle » : que le deuil est long...

Ici même, à l'INJEP, nous avons fait le deuil de la médiation culturelle en 2002 avec Henri-Pierre Jeudy³, lors

d'une remarquable intervention. Peu de choses ont bougé de ce côté-là, puisque dans toutes les formations en médiation culturelle qui se multiplient ici et là, avec des impostures parfois mais aussi des réflexions intéressantes, la dimension de l'accompagnement n'est ni mise en avant ni mise au centre du travail que nous avons fait les uns et les autres. Cette notion d'accompagnement est-elle inscrite aujourd'hui dans l'esprit et dans les pratiques des professionnels ? Si, en 2002, nous avons fait le deuil de la médiation, ce n'est pas un hasard, mais parce que nous étions aussi dans une réflexion sur le rapport dominants/dominés. Je trouve un peu dommage que le terme d'accompagnement n'ait pas réussi à s'imposer dans nos universités ni même dans les formations d'éducation populaire (BAFD, BPJEPS), car c'est toujours de médiation dont on parle.

Je voudrais m'arrêter sur les compagnies de danses urbaines, la question de la réorientation se pose pour tous les danseurs professionnels, sauf que les danseurs hip-hop se sont cassé le cou un peu plus que les autres. C'est aussi pour cela que je pose la question du bilan. Est-ce que dans le début des années 1990, lorsqu'on disait qu'il fallait des dispositifs suivis, qu'on voyait un peu partout ces jeunes danseurs dans les battles, se tendre, se tordre dans tous les sens, est-ce que leur accompagnement – ne serait-ce que physique par rapport à leur croissance, à leur corps – a été fait ? Malheureusement non, et moi-même en tant qu'acteur de cette période-là et pour avoir suivi de multiples projets, j'en porte une part de responsabilité.

Les danseurs hip-hop : des artistes confirmés par l'accompagnement...

Dans le Sud, on a organisé les premières rencontres de danses urbaines sur le territoire intercommunal de Ouest-Provence, les principales tendances de la création hip-hop en France étaient représentées. Elles sont le fruit aussi de cet accompagnement qui date d'une décennie : les résultats sont on ne peut plus probants : l'ensemble de ces jeunes danseurs de l'époque a aujourd'hui une véritable réflexion esthétique. Ils ont des outils intellectuels pour parler de leur création, de leur œuvre, et certains parmi eux s'imposent parmi les plus grands chorégraphes français. Le dire ne pose aucune difficulté, le faire reconnaître est une autre histoire. Mais combien y a-t-il de compagnies qui aujourd'hui émergent en France ? Autant il y a eu une émulation vers la fin des années 1990 – notamment à cause de la politique de la ville – qui a fait qu'un certain nombre de théâtres se sont mis, les uns après les autres, sur le « marché » et ont ouvert leurs portes à la danse hip-hop, autant, ces dernières années, une grande partie d'entre eux les referment. Entre-temps un certain nombre de compagnies se sont effondrées, notamment à cause de l'absence de perspective de diffusion. Aujourd'hui en France, une dizaine seulement de compagnies de danse hip-hop tournent très bien au plan national et international et participent même de ce qu'on pourrait appeler la vitrine culturelle de la France à l'étranger.

3 - Voir *De l'hiver à l'été*, n° 2, janvier 2004.

L'accompagnement de la diversité culturelle...

Il y a quelques semaines, le ministre de la Culture a annoncé son soutien à l'ouverture d'au moins trois pôles spécialisés de danse hip-hop en France – un à Suresnes, en lien avec le Festival, un autre à Bron, avec le travail de la Compagnie Käfig, dirigé par Mourad Merzouki, et un troisième dans le Sud (qui reste à déterminer) –, mais la question de l'accompagnement n'est pas abordée, on ne parle que d'espaces de création pour les professionnels. Or on ne peut pas distinguer l'un et l'autre, surtout pour ce mouvement-là. L'accompagnement des pratiques culturelles et artistiques est une question très importante, mais les budgets ne suivent pas. Si le projet est financé par la politique de la ville, il sera plutôt considéré comme un projet socioculturel, et vous connaissez la condescendance de certains acteurs et opérateurs culturels envers ce type de projet.

L'accompagnement est d'autant plus important qu'il est en lien direct avec le politique et les mutations de la société. La visibilité de cette mutation est celle de la diversité culturelle et de sa représentation politique, laquelle passe inévitablement par le champ culturel et artistique. Récemment une enquête a été menée sur les « minorités visible » à la tête de structures culturelles. Résultat, une personne : le président actuel de La Villette, qui vient d'être nommé tout récemment, ce qui a déclenché une polémique quant à son parcours « télévisuel ». D'ailleurs certains propos tenus par nombre d'opérateurs culturels, à ce sujet, laissent perplexes quant à la possibilité de la reconnaissance de cette diversité culturelle dans les institutions culturelles, quelle que soit la personne nommée.

Ce n'est pas anodin lorsqu'on parle de diversité culturelle et de sa prise en charge, son accompagnement justement dans les théâtres et autres structures de diffusion du spectacle vivant.

Si le travail culturel et artistique passe par la saisie, ne serait-ce qu'intellectuelle, de la complexité inhérente à la diversité culturelle, il faut prendre en considération l'ensemble des sédiments culturels, et donc symboliques, qu'elle cristallise. Cela pose immédiatement la question des origines, et celle des mémoires de l'immigration et des « descendants de migrants ».

Il n'y a pas à tergiverser, on sait très bien que les principaux projets d'accompagnement sont faits en direction des jeunes des quartiers populaires dont les trois quarts sont descendants de migrants. La question de l'accompagnement est aussi celle de l'alternative à l'enseignement artistique institué, qui est encore aujourd'hui dans l'incapacité, tout comme l'ensemble des institutions culturelles, de prendre en considération si ce n'est que de manière anecdotique (voire folklorisante) cette diversité culturelle, non seulement à l'intérieur des établissements, mais également dans les pédagogies proposées, sans parler des esthétiques et des instruments.

La question de l'accompagnement c'est celle des nouveaux publics. Pourquoi beaucoup de ceux qui ont pourtant une pratique artistique en amateur, et donc une sensibilité, un rapport à l'esthétique, se désintéressent totalement du spectacle vivant ? C'est bel et bien parce qu'il y a un problème au niveau du projet artistique des établissements de diffusion concernés et par conséquent au niveau des propositions artistiques et des spectacles qui y sont associés. Dites cela à un directeur de théâtre...

Il n'y a pas d'accompagnement unilatéral...

L'accompagnement doit s'inverser, il ne faut pas seulement l'envisager du côté du public jeune. L'accompagnement est aussi à faire du côté des opérateurs culturels, des politiques puisque nous sommes dans une ère de décentralisation massive.

Les budgets culturels sont à 80 % pris en charge par les collectivités, et le ministère de la Culture aura de plus en plus de mal à défendre ses prérogatives et son expertise auprès de collectivités qui financent majoritairement le spectacle vivant. Il faut sensibiliser les élus locaux aux enjeux esthétiques contemporains qui tournent exclusivement, selon moi, autour de la diversité culturelle.

Dans la formation également, dans les masters spécialisés dans la culture, il faut travailler pour que cette notion d'accompagnement puisse se substituer définitivement à la notion de médiation culturelle. Il faut que étudiants qui sortent des universités puissent être formés en amont et soient capables de faire rupture par rapport aux représentations dominantes dans le spectacle vivant, car tant que celles-ci persisteront, l'accompagnement aura du mal à se pérenniser et à se donner des perspectives.

Car les cadres, les militants, qui ont été formés par l'éducation populaire, travaillent de plus en plus pour les collectivités (voire dans certains services de l'État), dirigent des théâtres et d'autres espaces culturels – la décentralisation aidant –, ont reproduit de fait des « baronnies culturelles » et sont aujourd'hui troublés par cette question de la diversité culturelle.

Ce n'est pas qu'une question idéologique, peut-être beaucoup plus une question de réflexe, voire de conditionnement corporatiste et de génération refermée sur l'exclusivité et l'excellence affirmée (éventuellement revendiquée) de son propre réseau culturel... ■

Le pôle culture de l'INJEP

Créé en septembre 2002, le « pôle culture » de l'Unité de la recherche, des études et de la formation de l'INJEP a pour objectif de devenir un centre de ressources de l'accompagnement des pratiques artistiques et culturelles. Il s'adresse à l'ensemble des partenaires – éducatifs, culturels et sociaux – qui se retrouvent dans une démarche d'éducation populaire consistant à donner à chacun les moyens de son émancipation individuelle et collective.

Le pôle culture organise des échanges, des rencontres, des formations, mène des études, valorise des recherches et réunit de la documentation spécialisée. Un site Internet (<http://passeursdeculture.injep.fr>) rassemble l'ensemble de ces informations et, à terme, doit constituer un espace de travail, de collaboration et de mutualisation des expériences à travers la création d'un réseau de professionnels.

De l'hiver à l'été

Le pôle culture de l'INJEP organise ainsi, avec différents partenaires, deux rendez-vous par an pour développer une réflexion commune autour de l'éducation populaire et de l'action artistique. L'hiver, la rencontre se déroule à l'INJEP, et l'été, pendant le Festival d'Avignon. Chacune de ces rencontres donne lieu à une publication reprenant des extraits des interventions et des débats.

- N° 1 (juillet 2003) : « Identifier, accompagner et partager les pratiques artistiques en amateur »
- N° 2 (janvier 2004) : « La médiation culturelle en question »
- N° 3 (juillet 2004) : « Les artistes revisitent le social »
- N° 4 (janvier 2005) : « La culture à l'épreuve des territoires (1). Comment travailler ensemble ? »
- N° 5 (juillet 2005) : « La culture à l'épreuve des territoires (2). L'in-discipline culturelle et les collectivités territoriales »
- N° 6 (février 2006) : « La décentralisation en matière d'enseignement artistique : une opportunité pour innover ? »
- N° 7 (février 2007) : « La danse hip-hop, 25 ans pour reconnaître, 25 ans pour structurer ? »

Gratuit sur demande auprès du pôle culture : culture@injep.fr



Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire

11, rue Paul-Leplat - 78160 Marly-le-Roi

www.injep.fr

Pôle culture – culture@injep.fr

L'Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire

L'INJEP, établissement public du ministère de la Santé, de la Jeunesse et des Sports, a pour vocation de développer les échanges, confronter les expériences, améliorer les connaissances sur les questions concernant la jeunesse et l'éducation populaire.

Pour se donner les moyens de la réflexion et de l'étude, il propose des formations, des publications, des séminaires. Il met en œuvre des échanges européens et aide au développement de la coopération internationale. Il soutient l'initiative des jeunes et favorise leur engagement. Il développe une « pépinière » de sites Internet dans le domaine du droit, de l'éducation populaire et de la jeunesse. Il apporte son soutien à des associations par des partenariats, un accueil et un hébergement adaptés.

L'Institut s'adresse à tous ceux concernés par les questions de jeunesse : responsables et élus locaux, cadres associatifs, fonctionnaires de l'État, professionnels de l'animation, de l'éducation et des politiques de prévention en direction des jeunes, chercheurs, étudiants...

ISSN : 1773-3804

