

rations de mises en cohérence entre cultures « vernaculaires », cultures ethniques et populations ethnicisées cachent souvent des logiques de classement socio-spatial.

Cesare Mattina

*LAMES, CNRS, UMR 6127, université de Provence, 5, rue du Château-de-l'Horloge,
BP 647, 13094 Aix-en-Provence cedex 2, France
Adresse e-mail : cesare.mattina@free.fr*

doi:10.1016/j.soctra.2010.09.012

Politique du hip-hop, Action publique et cultures urbaines, L. Lafargue de Grangeneuve. Presses universitaires du Mirail, Toulouse (2008). 237 pp.

L'ouvrage de Loïc Lafargue de Grangeneuve est un nouvel exemple du profit qu'il y a pour la sociologie des pratiques culturelles et artistiques à intégrer dans ses cadres d'analyse le regard et les outils de la sociologie de l'action publique. En effet, à l'image des récentes productions de Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia¹, ou encore de Lionel Arnaud², l'auteur s'interroge sur ce que les politiques culturelles font aux pratiques culturelles et artistiques et, en retour, sur les ressources que les administrations et dispositifs de l'action culturelle offrent aux milieux artistiques. À mesure que ces travaux sur les relations entre cultures urbaines et politiques publiques s'accumulent, se dessine un paysage des pratiques artistiques qui ne peut pas être pensé sans prendre en compte l'intrication des milieux artistiques et politico-administratifs, la force des effets de labellisation étatique des pratiques et celle des logiques d'institutionnalisation. Le hip-hop, ensemble de pratiques pourtant considérées comme rebelles et subversives (le rap, la danse et le tag) n'échappent pas à la règle. C'est ce que montre le travail de L. Lafargue de Grangeneuve sur les rapports entre artistes hip-hop et acteurs des politiques publiques dans deux contextes locaux : Marseille et l'agglomération bordelaise.

La prise en charge du hip-hop par les politiques culturelles, qu'elles soient nationales ou municipales, ne peut pas être comprise sans prendre en compte deux évolutions majeures des politiques publiques intervenues au début des années 1980 : d'une part, le glissement des politiques culturelles d'un référentiel de démocratisation culturelle, où l'objectif est la facilitation du contact entre la culture légitime et les populations n'y ayant pas accès, à un référentiel de démocratie culturelle, où il s'agit davantage de reconnaître la valeur culturelle des pratiques qui sont le fait de groupes dominés ; d'autre part, l'invention de la Politique de la Ville. Cette prise en charge par des politiques culturelles marquées du sceau de la démocratie culturelle et de la Politique de la Ville a été et reste lourde de conséquences pour les relations entre administrations, artistes et publics. D'abord, le soutien financier apporté aux artistes dans le cadre de la politique de la ville a pu parfois devenir un stigmate difficile à effacer lorsque ceux-ci ont cherché à obtenir les labels et les financements d'organismes les plus centraux et les plus prestigieux des politiques culturelles, notamment les services déconcentrés du ministère de la Culture. De manière plus décisive, l'insertion dans la Politique de la Ville a induit un brouillage des objectifs réels de cette prise en charge par les politiques publiques du hip-hop. S'agit-il de soutenir des pratiques dont la qualité artistique est reconnue et jugée innovante ? S'agit-il davantage de mettre en place des

¹ Sylvia Faure, Marie-Carmen Garcia, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, La Dispute, Paris, 2005.

² Lionel Arnaud, *Réinventer la ville. Artistes, minorités ethniques et militants au service des politiques de développement urbain*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2008. Voir le compte rendu dans ce numéro.

parcours d'insertion sociale et professionnelle de jeunes artistes issus de quartiers sensibles ? Ou encore de mettre des pratiques culturelles indigènes au service d'un objectif de maintien de la paix sociale dans ces mêmes quartiers ? Toute la rigueur de l'analyse de l'auteur tient à la capacité qu'il a de montrer que tous ces objectifs ne sont pas dissociables et toujours co-présents dans les politiques du hip-hop.

L'ambiguïté des politiques du hip-hop n'est pas sans effet sur les pratiques des artistes eux-mêmes. D'un côté, la Politique de la Ville vise à faire contribuer les artistes hip-hop à l'animation des quartiers, à l'insertion de jeunes pratiquants et à construire des modèles d'identification positive. Ses cibles sont territorialisées : le quartier, les populations jeunes qui les peuplent ; son horizon est avant tout l'intégration sociale. De l'autre, et ce malgré les professions de foi de la démocratie culturelle, les politiques culturelles restent encore marquées par l'univers idéologique de la démocratisation. Une œuvre ou une pratique ne vaut pas pour sa contribution à la paix ou à l'intégration sociale ou même pour le contenu politique de son propos mais au contraire pour sa portée universelle et déterritorialisée. L'insertion des artistes hip-hop dans les dispositifs de l'action culturelle ou leur accueil par les grands équipements culturels les obligent à rompre au moins en partie leurs amarres sociales, ethniques et territoriales. L'ouvrage décrit bien les conflits intérieurs que génère chez les artistes cette injonction et les conflits qu'elle engendre également entre artistes et institutions et au sein même des milieux locaux du hip-hop.

La question du rapport entre esthétisation et (dé)politisation est sans doute la question la plus passionnante posée par l'ouvrage ; mais c'est aussi sur cet aspect que le positionnement de l'auteur est plus ambigu. L'auteur commence par définir l'esthétisation comme l'opération au cœur, selon lui, des politiques culturelles, consistant à « isoler la dimension artistique d'une pratique de tout ce qui n'est pas de l'art ; elle suppose donc de rompre l'imbrication du politique et du culturel qui caractérise le hip-hop » (p. 173). On remarquera au passage l'équivalence que l'auteur établit, sans véritablement la justifier, entre art et culture. Plus loin, l'auteur évoque les ruses employées par des artistes de danse hip-hop pour réinjecter du politique dans un spectacle pourtant formaté pour répondre aux exigences esthétiques ou esthétisantes des institutions culturelles et indique que « l'esthétisation n'est pas nécessairement synonyme de dépolitisation, au contraire » (p. 207). Il surenchérit en conclusion en indiquant que le soutien institutionnel au « développement des formes d'expression culturelles des groupes dominés peut favoriser leur politisation » (p. 225). Tout se passe comme si l'auteur construisait artificiellement une opposition entre esthétisation et politisation et la faisait endosser par les institutions culturelles pour finalement la réfuter en montrant que la politisation du discours artistique est possible, y compris dans des cadres institutionnels et esthétiques contraints. On peut plutôt penser que ce qui oppose les artistes hip-hop et les institutions culturelles ce n'est pas tellement que les premiers seraient du côté de la politisation et les secondes du côté de l'esthétisation, mais bien la croyance des institutions et de ceux qui les représentent en la nécessité d'une « montée en généralité » à la fois artistique et politique. Une montée en généralité nécessitant une mise à distance des identités premières, des appartenances sociales et territoriales et l'adoption d'un langage politique et artistique, plus universel et moins situé. Là sans doute se situe la plus grande distance entre mondes de l'art légitime et artistes hip-hop.

Gilles Pinson

Sciences Po, université de Lyon, 14, avenue Berthelot, 69365 Lyon cedex 07, France

Adresse e-mail : gilles.pinson@sciencespo-lyon.fr