

Loïc LAFARGUE de GRANGENEUVE

GAPP-CNRS (ENS de Cachan)

L'OPÉRA DE BORDEAUX, LA DANSE HIP-HOP ET SES PUBLICS

Le constat de l'échec, même relatif, de la politique de démocratisation culturelle menée en France depuis Malraux a conduit à mettre en avant, au moins à partir de 1981, un autre principe pour les politiques culturelles : la démocratie culturelle, c'est à dire la reconnaissance des cultures de tous les groupes sociaux. L'apparition de la question des publics fait suite à la mise en évidence des limites d'une politique de l'offre, selon laquelle la culture – et, en l'occurrence, la culture « légitime » – est, en quelque sorte, un « produit » à diffuser de façon uniforme dans le corps social ; puisque la « grande » culture, globalement, reste réservée *de fait* à certains publics malgré les efforts déployés, il s'agit de procéder à la légitimation artistique progressive de formes d'expression jusque-là considérées comme mineures ou particulières (au sens de : réservées à certains groupes sociaux)¹. Pour autant, la politique de démocratisation n'est pas abandonnée, bien au contraire ; or, on ne peut se contenter d'une juxtaposition pure et simple des principes de démocratisation et de démocratie culturelle : il en va de la *cohérence* de la politique culturelle. Ces deux principes apparaissent en effet immédiatement contraires, voire contradictoires, dans la mesure où la légitimité culturelle défendue par l'un est précisément contestée par l'autre². D'emblée se pose le problème de leur *cohabitation*, notamment au sein des équipements culturels traditionnels qui se voient investis d'une mission d'intégration des cultures « émergentes » et de leurs publics dans un contexte de lutte contre l'exclusion et de traitement des problèmes sociaux par la culture : quelle dialectique s'établit entre les deux principes, concrètement, dans le cas d'équipements qui peuvent être tentés de profiter de la présence d'un nouveau public pour lui transmettre un peu de culture légitime ?

Cette question se pose de manière particulièrement aiguë pour l'Opéra de Bordeaux – symbole de la « grande culture » et de l'élitisme au vu de sa programmation et de son public habituel, condensé de l'image d'une ville dont le budget a longtemps fait la part belle à la culture – qui s'ouvre à la danse

¹ De manière plus générale, mesurer l'impact d'une politique publique oblige à prendre en compte l'inscription des sujets dans des situations sociales (nécessairement spécifiques) : « *la logique des conséquences (...) produit une particularisation des publics* », explique Patrice Duran (*Penser l'action publique*, Paris, LGDJ, 1999, p. 52 (c'est l'auteur qui souligne)).

² Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, Essais & Recherches, 1991, p. 293-294.

hip-hop³ et à son public adolescent largement issu des quartiers populaires. A la suite du succès de la parade hip-hop organisée en 1999 par les danseurs de la compagnie bordelaise Révolution dans le cadre du Carnaval, la mairie décide en effet de faire entrer le hip-hop à l'Opéra, qui est en quête de renouveau : d'une part, l'Opéra est à l'instigation d'une création exclusive, le Hip'Opéra, qui met en scène une quarantaine de jeunes danseurs amateurs ; d'autre part, il élabore un partenariat avec la compagnie Révolution, dont les spectacles sont insérés dans sa programmation ; enfin, il mène une politique volontariste en direction des centres d'animation de la ville, qui sont invités à faire venir leur public adolescent à l'occasion des soirées de danse hip-hop.

Le débat démocratie culturelle *versus* démocratisation se pose alors en ces termes : ce public importe-t-il ses codes de conduite dans ce « temple » de la culture, ou le lieu parvient-il à les modifier et à imposer les siens ? Il s'avère que si, d'un côté, le public premier du hip-hop n'hésite pas à manifester son enthousiasme – ou sa réprobation – pendant les représentations, et parvient même à les communiquer au public traditionnel qui se laisse assez facilement entraîner, d'un autre côté, l'Opéra ne perd pas de vue sa mission de démocratisation : il essaie notamment d'influer sur le travail de création des danseurs hip-hop pour que ceux-ci introduisent dans leurs œuvres des éléments de la culture légitime (danse contemporaine, musique classique,...), et il tente également de faire adopter au moins en partie au public originel du hip-hop des modes de réception propres au lieu (immobilité, silence respectueux durant les spectacles, etc.). Ainsi, la politique de public de l'Opéra fonctionne sur le modèle de la contrepartie, du donnant donnant : les danseurs hip-hop et leur public sont acceptés à la condition de « s'ouvrir », d'une façon ou d'une autre, à l'art savant. Elle traduit une *volonté de lier en permanence démocratie culturelle et démocratisation*, et elle équivaut en pratique à une sorte de *démocratie culturelle sous tutelle* : pour l'Opéra, le public premier du hip-hop reste à éduquer – et son éducation artistique dans ce lieu consiste en un *apprentissage de codes indissociablement esthétiques et sociaux*. Cependant, cette conception de l'action culturelle a aussi un effet non voulu : la désaffection d'une partie du public, qui ne se reconnaît pas dans ce qui lui est proposé et qui s'affranchit de cette tutelle pour retourner aux défis (*battles*), forme originale de la danse hip-hop exclue, comme telle, de l'Opéra.

Il s'agit donc tout d'abord d'expliquer pourquoi l'intégration de la danse hip-hop et de son public est mise sur agenda à l'Opéra de Bordeaux (I), avant de décrire le fonctionnement *in situ* de la dialectique démocratie culturelle / démocratisation dans cette institution (II) ; la défection d'une partie du public pourra alors être analysée, ainsi que la manière dont cette politique bouleverse le rapport au public des danseurs hip-hop (III).

³ Née à New York, la danse hip-hop est une des disciplines de la culture hip-hop (qui inclut aussi le rap, le *DJing*, le tag et le graff) ; à l'origine, ses pratiquants sont très majoritairement membres de minorités ethniques des États-Unis (Noirs et Portoricains principalement).

I. L'entrée de la danse hip-hop et de son public à l'Opéra de Bordeaux, ou la rencontre d'un volontarisme municipal et de militants de la démocratie culturelle

L'ouverture de l'Opéra de Bordeaux à la danse hip-hop et à son public adolescent est le résultat d'une convergence de logiques : d'un côté, l'Opéra, institution prestigieuse, vient de connaître une crise grave et cherche à redorer son blason ; de l'autre, un réseau d'acteurs associatifs de l'agglomération qui milite pour la démocratie culturelle développe un nombre croissant de projets qui impliquent des danseurs hip-hop ; enfin, sur tout le territoire national, la culture est devenue un outil de résolution des problèmes sociaux. Ainsi, la mairie de Bordeaux décide de faire d'une pierre deux coups avec cette politique de public : changer l'image de l'Opéra et renforcer en même temps son action dans le domaine de la politique de la ville.

L'Opéra de Bordeaux (qui a obtenu le label d'Opéra national en 2001) est une institution culturelle phare dans la ville ; elle regroupe plusieurs salles de spectacles, dont la principale est le Grand Théâtre, véritable monument de la grande culture, qui bénéficie d'une situation géographique privilégiée (il se trouve dans les quartiers de l'hypercentre où habite une population plutôt aisée). D'une certaine manière, l'Opéra de Bordeaux, qui possède un ballet, un chœur et un orchestre, est un idéal-type de la culture légitime : sa programmation d'art lyrique et de musique classique essentiellement en fait *un haut lieu de distinction sociale*⁴. Il constitue en quelque sorte l'emblème de la politique culturelle d'une municipalité qui connaît le rôle majeur de la culture en général et des équipements culturels en particulier dans la construction de l'image des villes⁵. Mais cette politique de prestige a un coût élevé : l'Opéra représente à lui tout seul environ un quart du budget culturel municipal, dans une ville où la culture a longtemps bénéficié d'efforts financiers considérables⁶. Ainsi, au début des années 1990, les finances de la ville sont exsangues – conséquence, entre autres, des excès d'une politique culturelle qui est montrée du doigt ; en raison de son poids financier, l'Opéra concentre alors les critiques, d'autant plus que sa gestion est sévèrement critiquée par la chambre régionale des comptes. En 1995, la nouvelle équipe municipale trouve donc un Opéra à la recherche d'un second souffle ; pour mettre fin aux dérives, elle nomme un nouveau directeur chargé de

⁴ L'opéra et la musique classique comptent parmi les arts les plus sélectifs socialement, comme le montrent régulièrement les enquêtes du DEP sur les pratiques culturelles des Français.

⁵ Françoise Taliano-des Garets, « Politiques culturelles municipales et image de la ville depuis 1945, à travers les cas de Bordeaux, Marseille, Montpellier et Toulouse », in Jean-Paul Charrié (dir.), *Villes en projet(s)*, Talence, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1996, p. 149-158. Au-delà des villes françaises citées, cf. aussi Franco Bianchini, Michael Parkinson (ed.), *Cultural policy and urban regeneration. The West European experience*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1993.

recentrer l'institution autour de sa mission de service public de la culture : l'Opéra ne doit ne plus être réservé à un cercle d'amateurs, il faut au contraire qu'il devienne un lieu ouvert à tous⁷. Dans cette optique, un poste de directeur de l'action culturelle est créé ; celui-ci entreprend de mettre en place une programmation pluridisciplinaire, dans le but d'attirer de nouveaux publics.

Les changements qui interviennent à l'Opéra s'inscrivent dans le cadre d'une redéfinition globale de la politique culturelle de la ville ; or, cette volonté municipale rencontre un réseau d'acteurs militants de la démocratie culturelle qui pousse la mairie à opter pour une politique plus conforme aux objectifs de la politique de la ville. Depuis le début des années 1990, plusieurs associations spécialisées à l'origine dans le jazz et les musiques du monde (Musiques de Nuit Diffusion) ou dans les musiques amplifiées (Parallèles Attitudes Diffusion), fortement soutenues par le Directeur Régional des Affaires Culturelles (DRAC), organisent en effet des manifestations culturelles en direction des jeunes des quartiers périphériques de l'agglomération, et notamment des ateliers de pratique artistique autour de la culture hip-hop, financés par le volet culturel de la politique de la ville. Le Carnaval de Bordeaux, événement ressuscité par la nouvelle municipalité qui souhaite mettre en place une grande fête populaire⁸, se situe dans la continuité de ces actions : ainsi, l'édition 1999 du Carnaval inclut une parade hip-hop dirigée par une compagnie en voie de professionnalisation, Révolution, à laquelle participent une centaine de jeunes danseurs amateurs, et qui remporte un vif succès. Le passage des danseurs devant le Grand Théâtre produit une sorte de déclic pour la mairie et pour l'Opéra : il révèle les potentialités incarnées par la danse hip-hop en termes de conquête de nouveaux publics – et du public prioritaire de la politique de la ville en particulier.

Ainsi, sous l'impulsion d'un réseau qui lutte pour la reconnaissance des cultures populaires, et parallèlement à la réévaluation de la politique culturelle municipale dans son ensemble, l'Opéra décide de mettre en œuvre une politique de public basée sur l'intégration de la danse hip-hop à sa programmation. Mais l'ouverture de l'Opéra implique une ouverture réciproque de la part des danseurs hip-hop et de leur public de départ.

⁶ « En 1992, la ville consacrait 27% de son budget à la culture, ce qui la classe de loin parmi les plus dépensières », rappelle Françoise Taliano-des Garets (« Un grand maire et la culture. Le "chabanisme culturel" », *Vingtème Siècle*, n°61, janvier-mars 1999, p. 44).

⁷ Laurence Lamberger, *Les théâtres lyriques en région : de la cour au service public culturel. L'exemple de l'Opéra National de Bordeaux*, DESS, Université Pierre Mendès France, IEP de Grenoble, Observatoire des Politiques Culturelles, 2001.

⁸ Gaël Franquemagne, *Le Carnaval de Bordeaux. Mise en œuvre d'une politique publique*, DEA de science politique, Université Montesquieu Bordeaux IV, IEP de Bordeaux, 1999.

II. Une démocratie culturelle sous tutelle

Pour le public premier de la danse hip-hop, l'entrée de cette discipline à l'Opéra constitue un changement majeur à double titre. Tout d'abord, *le passage « de la rue à la scène » instaure une séparation nette entre publics et pratiquants, deux groupes relativement indistincts à l'origine* (la danse hip-hop consiste au départ en une succession de prestations individuelles qui prennent place dans un cercle où danseurs et spectateurs sont mélangés)⁹ ; sur scène, le public est parfois appelé à rejoindre les danseurs à la fin des spectacles pour le *freestyle*, comme pour retrouver un lien perdu – c'est le cas à l'Opéra de Bordeaux. Mais surtout, *l'institution entreprend de compléter l'éducation artistique de ce public au nom de la démocratisation culturelle* : le travail de qualification esthétique de la danse hip-hop effectué par l'Opéra (et destiné par exemple à rassurer le public traditionnel du lieu) témoigne en effet d'une vision légitimiste de cette discipline. Ainsi, l'Opéra cherche à confronter le public du hip-hop au « grand art » par tous les moyens : d'une part, les danseurs du projet Hip'Opéra sont tenus d'assister à certains spectacles de la programmation habituelle ; d'autre part, les créations de danse hip-hop sont sélectionnées en fonction de la présence d'éléments de danse savante dans leurs chorégraphies. Autrement dit, pour l'Opéra, démocratie culturelle et démocratisation sont indissociables.

L'introduction du hip-hop à l'Opéra de Bordeaux représente une petite révolution, qu'il s'agit de justifier, sur un plan artistique, vis-à-vis des habitués du lieu, de manière à vaincre les réticences – ou tout au moins les *a priori* – d'une partie du public traditionnel. Dans sa très grande majorité, cependant, ce public est vite conquis, et suit même le public initial du hip-hop, par exemple, lorsque les danseurs invitent les spectateurs à taper dans leurs mains en rythme avec la musique. Le travail préalable accompli par l'Opéra n'est sans doute pas étranger à cette réussite : les documents de présentation des spectacles¹⁰ préparent en effet le public à voir une danse qui vaut non seulement, certes, par l'énergie qu'elle transmet (ce qui autorise la participation des spectateurs), mais aussi et surtout par sa capacité à faire œuvre¹¹ qui détermine son appartenance au monde de la danse contemporaine¹² et fonde, du même coup, sa légitimité esthétique. C'est le cas dans le programme distribué le soir de la représentation de *Récital* de la compagnie Käfig, dont voici un extrait : « un langage, le hip-hop, mouvement issu de la rue, des quartiers de banlieue, où apparaît primordiale la

⁹ Roberta Shapiro et Marie-Christine Bureau, « Un nouveau monde de l'art ? Le cas du hip-hop en France et aux Etats-Unis », *Sociologie de l'art*, n°13, 2000, p. 17.

¹⁰ Dont Jean-Michel Guy souligne l'importance capitale en raison du caractère non-verbal de la danse : ils remplissent une fonction de « guide herméneutique » d'une activité réputée indicible (*Les publics de la danse*, Paris, La Documentation Française, 1991, p. 400).

¹¹ L'opposition entre les registres thymique et heuristique structure les discours sur la danse (*Ibid.*, p. 286, 327 et 332).

¹² Or, « la fréquentation des spectacles de danse dépend fortement (...) de la signification attribuée aux étiquettes », précise encore Jean-Michel Guy (*Ibid.*, p. 20).

rage de dire, d'exprimer cette énergie qui déborde, cette envie de vivre. Un acte volontaire, qui, avec le temps, mûrit, croise des courants de pensée multiples, s'en nourrit et devient art ». La danse hip-hop est passée du statut de jeu pour adolescents de banlieue à celui de courant de la danse contemporaine¹³, et dans la rhétorique de l'Opéra, cette transformation est un progrès – concept caractéristique d'une position dominocentriste. Ainsi, pour convaincre un public éventuellement sceptique quant à la valeur de la danse hip-hop, l'Opéra défend un point de vue inséparable d'une logique de démocratisation culturelle, qui est aussi à l'œuvre dans la « stratégie de *prosélytisme* »¹⁴ visant le public premier du hip-hop.

L'Opéra essaie en effet de convertir ce public à l'art savant, ou tout au moins de lui faire découvrir d'autres horizons artistiques. A ce titre, il met en place une initiative originale dans le cadre du Hip'Opéra : les danseurs qui participent à ce projet doivent s'engager à venir à certains spectacles de la programmation habituelle, dont *Casse-Noisette*, un grand ballet classique. Selon le directeur de l'action culturelle, il s'agit « d'ouvrir les portes de l'Opéra de Bordeaux, qui a souvent été un lieu élitiste (...), à un nouveau public, non pas de façon démagogique, en disant « si on veut les faire venir, on va leur donner à voir ce qu'ils connaissent déjà », mais plutôt les faire venir avec ce qu'ils maîtrisent un petit peu, pour après mieux les amener vers ce qui fait notre patrimoine, la danse classique, la danse contemporaine (...) et la musique classique ou l'opéra »¹⁵. L'objectif est double : ce public est censé acquérir une certaine culture chorégraphique, et si possible le goût de la danse en général, mais aussi, *a minima*, apprendre à se tenir. Or, la confrontation avec d'autres univers esthétiques ne se fait pas toujours sans heurts : pendant le spectacle de Stomp (percussions), quelques jeunes se font remarquer par une attitude bruyante qui gêne les autres spectateurs ; en colère, certains leur demandent de se taire, sans grand succès. Prise de parole (*voice*)¹⁶ sans doute à la fois ludique et contestataire, le comportement des jeunes est qualifié d'incident par l'Opéra ; en revanche, la réaction des spectateurs mécontents inspire cette réponse à l'animatrice en charge du Hip'Opéra : « "excusez-les, ils viennent des quartiers" ? Ah non, pas ça, surtout pas ! C'est bien aussi que les gens se frottent à tout ça »¹⁷. L'idée d'*intégration conflictuelle* est ici revendiquée – à juste titre, dirait Simmel, qui affirme que « le conflit (...) est l'une des formes de socialisation les plus actives »¹⁸. L'Opéra semble au contraire avoir sous-estimé la dimension conflictuelle de sa politique de public, et pourtant, sa volonté de *démocratisation forcée* ne peut que rencontrer des résistances.

¹³ Roberta Shapiro, « La transfiguration du hip-hop », in Jean-Olivier Majastre, Alain Pessin (dir.), *Vers une sociologie des œuvres*, tome 2, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 2001, p. 85.

¹⁴ Jean-Claude Passeron, *op. cit.*, p. 293 (c'est l'auteur qui souligne).

¹⁵ Entretien du 8 décembre 1999.

¹⁶ Albert O. Hirschman, *Défection et prise de parole*, Paris, Fayard, L'espace du politique, 1995 (1970) [titre original : *Exit, voice, or loyalty*].

¹⁷ Entretien avec une animatrice du centre social et culturel de La Benauge, le 17 mars 2000.

¹⁸ Georg Simmel, *Le conflit*, Paris, Circé, Poche, 1995 (1903), p. 19.

Mais l'Opéra procède le plus souvent d'une façon plus subtile ; sa stratégie s'apparente avant tout à une *démocratisation en douce* : l'Opéra programme en effet des créations de compagnies de danse hip-hop qui incluent d'autres styles de danse, et notamment de la danse contemporaine, afin que les amateurs de hip-hop puissent en même temps accéder à une danse plus savante. Plus précisément, pour les danseurs hip-hop « locaux », les contacts avec d'autres formes artistiques et les collaborations avec des artistes extérieurs au hip-hop sont particulièrement bienvenus et recommandés. Dans le cas du Hip'Opéra, cette règle générale prend même la forme d'une contrainte : pour ce projet de création initié par l'Opéra et qui réunit quarante danseurs amateurs, la responsabilité de la chorégraphie est confiée tout d'abord à deux danseurs hip-hop professionnels, mais un chorégraphe de danse contemporaine est aussi engagé en tant que « directeur artistique » ; par ce biais, l'Opéra cherche à incorporer ce style de danse à un projet qui, tel qu'il est défini au départ, doit aboutir à une création de danse hip-hop (comme son nom l'indique). Les danseurs hip-hop qui ont été nommés refusent ce tour de passe-passe et accusent l'Opéra de vouloir imposer ses vues au mépris des attentes des danseurs amateurs. Finalement, il n'y a pas de danse contemporaine dans le spectacle présenté à l'Opéra en 2000, qui contient, en revanche, une séquence de défi, symbole des origines de la danse hip-hop – et le succès auprès d'un public en grande partie adolescent est au rendez-vous.

A côté de cette tentative avortée d'intervention directe sur le travail chorégraphique des danseurs, l'Opéra met également en place un partenariat avec la compagnie Rêvolution qui est l'illustration d'une entreprise de démocratisation véritablement tous azimuts. Le discours et le parcours des membres de Rêvolution sont en effet en adéquation totale avec la philosophie de l'Opéra : la compagnie se définit comme une compagnie hip-hop, et en même temps, ses danseurs se sont nourris d'influences diverses qu'ils revendiquent comme une part de leur identité artistique – et qui constituent pour l'Opéra un gage de crédibilité indispensable. Ainsi, les cinq membres de Rêvolution sont passés par la classe de danse jazz du Conservatoire de Bordeaux, et les deux garçons de la compagnie ont suivi sur le tard une longue formation en danse classique¹⁹. Dans le cadre de la saison 1999 / 2000, l'Opéra, séduit par ce C.V., programme alors leur nouvelle création, *Noir / Blanc*, qui se présente comme une succession de séquences de danses (et de musiques) très diverses, de la valse au hip-hop en passant par la danse classique, contemporaine ou africaine. Ce mélange d'esthétiques différentes illustre une variation sur le thème de l'altérité et de la rencontre : *Noir / Blanc* met en scène des danseurs qui tout d'abord s'évitent, s'affrontent ensuite, et enfin se découvrent. A travers cette création, Rêvolution propose un modèle de résolution pacifique des conflits qui « colle » parfaitement à la position – indissociablement esthétique et politique – défendue par l'Opéra, selon laquelle les publics, comme les genres de danse, peuvent cohabiter, si chacun fait un effort au départ :

¹⁹ Yves Raibaud, « Musiques amplifiées : de nouveaux équipements pour les jeunes », *Agora Débats / Jeunesses*, n°24, 2^e trimestre 2001, p. 47.

l'Opéra vante les vertus d'*un métissage à la fois artistique et culturel*, dans la mesure où les danseurs de la compagnie Rêvolution et leur public premier sont très majoritairement des enfants d'immigrés.

Face à ce spectacle hybride, le public originel du hip-hop fait la part des choses. Sa réaction est double : survolté pendant les phases de hip-hop, il est nettement plus mitigé en ce qui concerne les autres danses, notamment celles qui sont les plus à l'opposé du hip-hop comme la danse classique ou les danses de salon ; quelques sifflets se font entendre au moment de la valse, par exemple. Mais leur volume sonore et leur quantité n'est pas comparable à ceux qu'a dû subir Rêvolution aux Rencontres des cultures urbaines de La Villette quelque temps auparavant ; à Bordeaux, malgré tout, en tant que compagnie locale, Rêvolution est globalement plébiscitée, au moins autant pour son spectacle que pour ce qu'elle symbolise – compagnie pionnière dans la région, Rêvolution est aussi applaudie en raison de ce qu'elle a fait pour le hip-hop : elle a ouvert la voie. De plus, la réception est nécessairement collective, et les publics sont en interaction permanente : chaque type de public réagit aussi selon son importance relative au regard de la composition d'ensemble de la salle ; par exemple, si le public traditionnel est très nombreux et le public premier du hip-hop minoritaire, la politique de l'Opéra fonctionne alors plus facilement, comme l'explique son directeur de l'action culturelle, qui compare deux représentations de *Noir / Blanc* : « [le premier soir], c'était très jeune, plein de jeunes de quartiers, grosse ambiance, sur le *freestyle*, à la fin (...) ; le lendemain, c'était déjà un public plus... plus proche du public normal de l'Opéra de Bordeaux, avec une écoute extraordinaire sur les silences ; et là on est vraiment dans une logique de confrontation (...). C'était vraiment l'enjeu, de les mettre là, de leur donner le programme, de leur donner des places, numérotées, avec une ouvreuse qui les place (...). On les tire vers le haut, quoi, vers ce qu'est l'Opéra normalement (...). On a vu, sur deux soirs (...), que les publics étaient capables de se rencontrer, de vibrer – différemment, mais de vibrer quand même (...), 'y a pas eu de problème ! »²⁰. La politique de public de l'Opéra est ici parfaitement résumée : tous les publics ont leur place à l'Opéra, avec leurs codes et leur sensibilité propres, mais il n'empêche, le public originel du hip-hop est en situation d'infériorité ; de gré ou de force, la démocratisation doit passer.

Le métissage, et son corollaire, la mixité des publics, constituent la clef de voûte de la stratégie de l'Opéra vis-à-vis du hip-hop ; mais ces notions sont fondamentalement ambiguës. Le métissage a parfois bon dos : décrit par l'Opéra comme un enrichissement mutuel des esthétiques et des publics, il est aussi un moyen commode pour introduire de l'art savant dans le hip-hop, sous couvert de lutter contre un éventuel enfermement communautaire²¹ ; or, il y a des différends culturels,

²⁰ Entretien cité.

²¹ « Les formats imposés de visibilité et de lisibilité ont ainsi fabriqué une esthétique légitime du métissage qui est systématiquement opposée aux logiques de "ghettoï sation" et de "repli identitaire" », explique Virginie

et affirmer que tout se mélange peut conduire à leur disparition²² – et, en l’occurrence, à dénaturer le hip-hop. De même, l’impératif de mixité sociale, mis en avant au départ pour faire entrer un nouveau public à l’Opéra, est également utilisé pour éviter que celui-ci ne soit finalement trop nombreux : *le public premier du hip-hop n’est pas considéré comme un public majeur*. Pour l’Opéra de Bordeaux, métissage et mixité réclament donc un dosage subtil. Mais l’analyse complète du verdict rendu par le public originel du hip-hop sur cette politique implique de regarder aussi ce qui se joue en dehors de l’Opéra.

III. Le public, garant de l’authenticité du hip-hop et clientèle

La politique de public de l’Opéra comporte une faille, un point aveugle : le départ d’une partie des jeunes amateurs de hip-hop, qui préfèrent retourner aux défis, organisés ailleurs. Ce public entend être le dépositaire de l’esprit du hip-hop, et ses appréciations font office de jugement de conformité. Mais en même temps, le public traditionnel des équipements culturels tels que l’Opéra de Bordeaux constitue une clientèle importante pour des danseurs hip-hop qui cherchent à se professionnaliser, et qui doivent faire face à un dilemme : faut-il rester fidèle aux origines du hip-hop et accepter de se priver d’un marché essentiel, ou viser un public plus large, au risque de mécontenter les puristes ? L’étude de la dernière création de la compagnie Rêvolution à l’Opéra apporte des éléments de réponse : celle-ci se présente comme une tentative originale et humoristique de résolution de ces contradictions.

L’impact de la politique de public de l’Opéra se mesure aussi à partir des effets induits sur son environnement. Ainsi, depuis quelques années, les *battles* font leur retour dans l’agglomération bordelaise : organisées régulièrement, ces compétitions qui opposent plusieurs groupes de danseurs (*crews*) prennent la forme de tournois avec élimination, selon un modèle de type sportif, et entraînent un public croissant, principalement jeune. Ce renouveau des *battles* doit être interprété comme une réaction à l’institutionnalisation de la danse hip-hop et à ses conséquences²³ : le *freestyle* qui clôt chaque spectacle de hip-hop à l’Opéra, par exemple, est toujours trop court pour les plus passionnés ; au bout de quelques minutes seulement, la musique s’arrête, les lumières s’éteignent, il faut quitter les lieux. Certains amateurs de hip-hop, notamment parmi les jeunes hommes des classes populaires, n’y

Milliot (« La mise en scène des cultures urbaines ou la fabrique institutionnelle du métissage », *L’Observatoire*, n°22, printemps 2002, p. 21).

²² Alain Brossat, « Métissage culturel, différend et disparition », *Lignes*, n°6, octobre 2001, p. 28-52.

²³ Roberta Shapiro, « Sur la critique artistique de la danse hip-hop », *Sociologie de l’art*, n°16, 2003, à paraître.

trouvent pas leur compte et font défection (*exit*)²⁴. La volonté d'intégration de nouveaux publics montre ici ses limites : l'intégration du public cible de la politique de la ville n'a lieu qu'à la marge.

Au-delà, ce public se présente comme le garant de l'authenticité de la danse hip-hop, ce qui met les danseurs en voie de professionnalisation dans une situation délicate qui ressemble à une double contrainte (*double bind*) : répondre aux exigences de ce public implique en effet de faire son deuil des possibilités de carrière offertes par un passage dans des équipements culturels comme l'Opéra de Bordeaux, et inversement, se couper de sa « base » suppose de prendre le risque de se perdre dans le rapprochement avec la danse contemporaine²⁵ – ce problème a fait naître des tensions dans la compagnie Rêvolution, au point de provoquer une scission : deux de ses membres fondateurs en sont partis et ont monté une autre compagnie. L'Opéra et son public habituel représentent en effet un marché pour les danseurs de Rêvolution, et ce, à double titre : d'une part, l'introduction du hip-hop sur les scènes subventionnées du spectacle vivant a pour conséquence un élargissement et une diversification des publics de la danse hip-hop, au point que les jeunes des classes moyennes constituent désormais un public fidèle de cette discipline²⁶ ; d'autre part, ce public adolescent est aussi, potentiellement, une clientèle pour Rêvolution, qui a ouvert une école de danse (où ses membres donnent des cours). L'enjeu est de taille : à l'origine, la danse hip-hop est très masculine, alors que la pratique de la danse est surtout l'apanage des filles – et notamment des filles de cadres supérieurs ; or, le lien est très fort entre la fréquentation de spectacles de danse hip-hop et la pratique de cette activité, parce que voir de la danse hip-hop donne envie de participer (ce qui n'est pas le cas pour la plupart des danses)²⁷. De plus, la compagnie Rêvolution montre l'exemple à suivre, en quelque sorte, puisqu'elle compte beaucoup de danseuses dans ses rangs – et elle devance en cela une évolution générale²⁸.

D'une certaine façon, l'Opéra joue le rôle d'une vitrine officielle et prestigieuse pour Rêvolution. Ses membres tentent ainsi d'y résoudre les paradoxes auxquels ils sont confrontés, comme dans leur dernière création, *Triptyk*, qui se compose de plusieurs petites pièces : après *Mutants*, spectacle futuriste destiné à prouver leur capacité à produire un langage chorégraphique élaboré, et qui vise sans doute avant tout le public le plus traditionnel de l'Opéra, *Culture choc* met aux prises un danseur hip-hop et une danseuse classique qui s'observent d'abord comme deux ennemis, puis essaient chacun d'apprendre à l'autre un peu de leur danse ; lorsqu'elle entre en scène, la danseuse classique, qui sourit exagérément, est accueillie par les sifflets d'une partie du public adolescent, mais quand elle commence à effectuer quelques pas de *break*, ce même public se déchaîne et manifeste bruyamment son admiration – et c'est moins la difficulté des figures que le renversement de situation qui déclenche cette réaction ; enfin, *On s'lâche* est un ensemble de petites saynètes enchaînées rapidement qui

²⁴ Roberta Shapiro, « La transfiguration du hip-hop », *loc. cit.*, p. 83.

²⁵ Virginie Milliot, art. cit., p. 21.

²⁶ Roberta Shapiro et Marie-Christine Bureau, art. cit., p. 17.

²⁷ Jean-Michel Guy, *op. cit.*, p. 37 et 67.

raillent les clichés du hip-hop tels que la performance : un danseur hip-hop, par exemple, arrive sur scène en montrant ses muscles avec fierté... ; cette dernière pièce, légère et comique, est véritablement tout public. Ainsi, pour surmonter les contradictions inhérentes au processus d'institutionnalisation, Rêvolution imagine des spectacles polysémiques qui jouent expressément avec les codes des différents publics, de manière à ce que chacun prenne de la distance par rapport à ses propres attentes.

L'entrée de la danse hip-hop à l'Opéra de Bordeaux est le résultat d'une politique municipale volontariste visant à ouvrir ce lieu emblématique de l'identité de la ville à de nouveaux publics, et en l'occurrence, au public prioritaire de la politique de la ville, les jeunes des quartiers populaires. Or, si l'Opéra veut casser son image élitiste, il reste cependant une institution largement centrée sur l'art savant ; grâce au hip-hop, il dispose d'un public neuf, qui est invité, bon gré mal gré, à compléter son éducation artistique, considérée comme nettement insuffisante : *pour l'Opéra, pas de démocratie culturelle sans démocratisation*. Certes, la diversification de la programmation des équipements culturels oblige à adopter une définition dynamique de la démocratisation, puisque la culture à démocratiser évolue²⁹ – ce que le public habituel accepte sans trop de difficultés : plutôt agréablement surpris par la danse hip-hop, il devient même une clientèle essentielle pour les danseurs. En revanche, la démocratie culturelle risque d'être complètement absorbée par la logique de démocratisation, à cause, précisément, de la plasticité de cette dernière : les jeunes amateurs de hip-hop conviés à l'Opéra doivent ainsi faire l'expérience du grand art. Il apparaît alors que la démocratie culturelle n'est pas un fait, mais un processus, voire un horizon régulateur ; même si une rhétorique teintée de « jeunisme » peut la rendre compatible avec la démocratisation³⁰, la démocratie culturelle entendue comme l'entrée des cultures émergentes dans les équipements culturels reconnus menace toujours de signifier pour les publics de ces cultures une mise sous tutelle, et donc une injonction à « accéder » aux codes esthétiques traditionnels de l'institution : en raison de sa capacité à subsumer l'ensemble des objectifs sous l'idée d'« accès à la culture » (expression ambiguë qui autorise tous les glissements sémantiques), la démocratisation demeure en effet le socle indestructible des politiques culturelles, et donc aussi leur vocation *ultime*.

²⁸ Roberta Shapiro, « La transfiguration du hip-hop », *loc. cit.*, p. 110.

²⁹ Olivier Donnat, « Les catégories socioprofessionnelles : un outil encore efficace pour l'analyse des disparités culturelles », in Olivier Donnat, Sylvie Octobre (dir.), *Les publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquête*, Paris, DEP, Les Travaux du DEP, 2001, p. 30.

³⁰ Pierre-Michel Menger, « Art, politisation et action publique », *Sociétés & représentations*, « Artistes / politiques », n°11, février 2001, p. 204.