Thèse délivrée par l'Université de Lille

N° attribué par la bibliothèque
_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

Pour obtenir le grade de Docteur en Science Politique

Présentée et soutenue publiquement par

Vincent BECQUET

Le 08 décembre 2022

« AU RYTHME DU FLOW »

La fabrique locale de l'action publique des hiphops saisie par l'équipement.

JURY :
Directeur de thèse : Rémi LEFEBVRE, professeur des universités, Université de Lille (directeur).
Membres du jury :
Anne-Cécile DOUILLET, professeure des universités, Université de Lille (examinatrice).
Severin GUILLARD, maître de conférence, Université de Picardie Jules Verne (examinateur).
Thomas HÉLIE, maître de conférence, Université de Reims Champagne-Ardenne (examinateur).
Christian LE BART, professeur des universités, Institut d'Études Politiques de Rennes (rapporteur).
Frédéric POULARD, professeur des universités, Université de Lille (rapporteur).

« Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en 500 pages une idée que l'on peut très bien exposer oralement en quelques minutes. Mieux vaut feindre que ces livres existent déjà ».

Jose Luis Borges, *Fictions.*

Je tiens ici à remercier profondément Rémi Lefebvre sans qui, c'est une certitude, ce travail n'aurait jamais vu le jour. S'il a su ne pas être là dans les premières années de ce travail, il a systématiquement répondu présent dès qu'il m'est apparu nécessaire de solliciter ses conseils. Son directorat s'est avéré d'une incroyable richesse, d'une patience à toute épreuve, d'une compréhension sans bornes, le tout dans un enthousiasme qui m'a parfois permis de ne pas lâcher. En qualité de doctorant, l'expérience du directorat est souvent unique. La mienne ne pouvait être meilleure. Que les bavard.e.s l'entendent, son accompagnement est, contre vents et marées, aussi solide qu'impliqué.

Globalement, c'est tout le CERAPS que je souhaite remercier ici. Que le laboratoire accepte un doctorant sans financement, en rupture avec les études et étranger à la discipline est en soit extraordinaire. Que j'y dispose d'un bureau, qu'il me soit donner la chance de donner des cours magistraux ou de participer à un colloque de l'IPSA est un gage de confiance inestimable. Par ailleurs, la bienveillance générale des titulaires à l'égard des doctorant.e.s mérite d'être souligné. Une gratification particulière s'adresse à Brigitte et Younès sans qui la boutique ne tournerait pas. À Sophie et Françoise aussi pour leur dévouement. En un mot, le CERAPS, c'est le *All star Game* de la science politique française. J'en ai une conscience aiguë et suis heureux d'y avoir été accueilli.

Je tiens ensuite à remercier mes parents… mes quatre parents. Johan, Marie-Hélène, Patricia et Patrick. Que la matière sociologique soit quelque peu nébuleuse pour eux est un fait. Que je prenne presque neuf années de ma vie pour aboutir à un projet aussi immatériel n'a pas toujours été simple pour eux. Ils ont eu la délicatesse, le temps passant, de ne pas me partager leurs inquiétudes quant à mon avenir. A l'ensemble de mes frères et sœurs également. Camille, François, Rémi, Pauline, Claire, Manon et Nicolas. On a la chance de bien s'entendre. Que cela reste ainsi jusqu'au bout.

Un grand merci bien sûr aux membres du LPI avec qui on explore depuis tant d'années les chemins parfois boueux de l'amitié sans faille. A Lucien donc pour les papotes d'avant huit heures du matin et le goût des mots, à Perin pour les aventures cyclopédiques et les discussions interminables, à Emilien qui m'a appris que les timides étaient bien souvent plus riches d'expériences et de discussions que les vampires de l'espace, à Romain pour ses excès de philosophie, à Dave pour l'énergie débordante et ce phrasé si atypique, à Pécho, parfois homme de l'ombre, sans qui de nombreux projet artistiques ne seraient si aboutis, à Kesti, l'insaisissable, tant sa manière d'être au monde en décontenance plus d'un, à Nicolas pour la bonne humeur quotidienne, à Arthur enfin pour les textes de qualité supérieure.

Un grand merci également à celles et ceux qui ont participé, activement ou non, à cette belle aventure qu'est devenue « L'internationale Perchiste ». Sans votre soutien, cette thèse n'aurait jamais vu le jour non plus. Vous êtes trop nombreux et trop nombreuses pour que je vous cite tous et toutes ici. Vous serez crédité.e.s. Bientôt.
Enfin ce tour coloré de remerciements ne pouvait faire l'impasse sur le Collectif Renart que j'ai rejoint en qualité d'espion dans le cadre de cette thèse. Leur bonhommie, leur probité et leur sympathie m'ont séduites. Je suis heureux aujourd'hui de faire partie de la bande.

Merci également à celles et ceux qui animent ces « mondes parallèles » que j'aime tant explorer et qui m'ont permis, sans que vous le sachiez, de ne pas lâcher pendant toutes ces années. Une mention spéciale venue directement du cœur s'adresse aux graffeurs et graffeuses, de Lille ou d'ailleurs. Merci à vous de tenir les murs. Inlassablement. Passionnément. Vos tags, vos flops, vos perches, vos tracés directs, vos couleurs, vos pièces, vos trains et vos acides ne cessent, années après années, d'égayer mon quotidien. Je reste fasciné par vos propositions graphiques qui transforment journellement les murs fades des Villes. Merci donc à toutes les bandes avec lesquelles j'aime passer du temps. Vivre entre les mondes sociaux n'est pas toujours chose heureuse, implique une solitude parfois vertigineuse mais permet, cela dépend des jours, de maintenir à flot cet émerveillement sans bornes dont j'ai tant besoin.

A Camille Dijoux également pour son humanité à toute épreuve, à Clémence pour sa bienveillante mauvaise foi, à Élise et Théo pour ce pragmatisme aussi effrayant que rassurant en période de doutes, à Guib pour la nonchalance, les séances de sports et les jeux de mots, à Julien, mon compagnon de l'Under, avec qui j'explore, année après année, les affres de l'urbain, à Sofiane alias Sop que je croise trop peu, à Wonder Brahim dont la présence est toujours synonyme de bon temps, à Melissa Leroy à qui j'ai « volé » le terrain d'enquête, à Laure pour cette belle relation d'amour-amitié, si récente et si profondément sincère, à Lyna pour cette pulsion de vie aussi acharnée qu'enthousiaste, à Claire enfin, dont l'esprit torturé amène à affronter le monde de façon si singulière.

Pour finir, je prends ces quelques ligne pour adresser un remerciement posthume aux amis partis trop tôt. Le Pix, Teke, DJ Son. Vous auriez, je n'en doute pas, feins d'être heureux pour moi mais sans pour autant en faire grand cas. Vous m'auriez rappelé un brin malicieux que la sociologie, politique ou non, n'est pas la vie. La paix les kheys.

Sommaire

Sommaire…… 7

Introduction……... 9

Partie 1 – De l'institutionnalisation des pratiques des hiphops à leur mise en équipement ……. 45

Chapitre 1. Du hiphop au pratiques : genèse et développement d'une scène culturelle lilloise……47

1) 1984 – 1993 : Histoires de *Old Timers*. Premiers pas de danse, premiers tags, premiers lyrics… 50

2) 1994 – 2001 : Structuration d'une scène locale et développement des pratiques……69

3) 2001 – 2007 : Le temps des associations……. 91

Chapitre 2. Restructuration des politiques culturelles lilloises, insertion des pratiques des hiphops……... 113

1) La culture comme fer de lance d'une régénération de territoire……. 116

2) Des esthétiques prestigieuses aux pratiques populaires : l'équipement comme solution d'action publique routinisée……131

3) Du social au culturel : la trajectoire ambiguë du service « Cultures Urbaines » et d'une politique locale des hiphops…….150

Chapitre 3. Processus décisionnel et viabilisation du CECU : les aléas politiques et sociaux d'un projet non désiré d'action publique……. 181

1) Un équipement pour les hiphops : les ressorts d'une décision……184

2) La difficile conduite d'un projet d'équipement non désiré……. 224

Partie 2 – De la matérialité à l'action : l'invention de l'équipement…….. 277

Chapitre 4. L'organisation spatiale : une balise pour l'équipement…….. 279

1) Une « maison du hiphop » dans un quartier populaire péricentrique : installation dans le paysage urbain……. 284

2) Au pied du CECU : ce que l'équipement donne à voir……. 298

3) L'équipement vu depuis l'intérieur : organisation et fonctionnalisation des espaces……307

4) Circuler dans le temps et l'espace : du contrôle des mobilités en terre municipale……317

Chapitre 5. Des tâtonnements organisationnels vers l'émergence progressive d'un construit institutionnel……...331

1) L'invention du CECU au prisme d'un cadre théorique bricolé……336

2) Le cahier des charges : cristalliser le travail accompli, projeter l'action à venir……351

3/1) Éparpillement esthétique et unification doctrinaire : la contrainte de l'habitat partagé……359

3/2) La régie municipale directe : le plafond de verre d'une organisation à inventer sous contrainte……. 365

4) Défiance et défection : l'illégitimité première du CECU…….386

5) Quelques recettes pour l'invention de l'équipement……. 407

6) Bataille de l'identité et zones d'incertitudes : l'émergence de problématiques multiples……..427

Partie 3 : Renforcer l'efficient, suspendre l'inopérant : la fabrique d'un hiphop municipalisé……449

Chapitre 6. Un processus d'institutionnalisation en cours de stabilisation……...451

1) Des acteurs des hiphops aux agents de la fonction publique : Entre autochtonie et allochtonie……456

2) Gérer les ressources, préciser les possibles……477

3) Quels dispositifs dans un champ des possibles balisé ? …… 510

4) Au-delà des hiphops : des usagers inattendus…….524

Chapitre 7. Entre prolongements et ruptures : ce que le Flow fait à la politique des hiphops……. 537

1) Gouvernement, gouvernance, gouvernement à distance : ce que l'équipement renseigne dans la conduite municipale des affaires des hiphops…… 542

2) Un équipement pour objectiver l'action publique : l'effet « totem »…… 550

3) Gouverner à distance par captation des ressources…… 563

4) Production de normes et esthétisation des pratiques : la fabrique d'un hiphop municipalisé…579

Conclusion générale…….653

Bibliographie……. 657

Introduction générale

Samedi 4 octobre 2014, à Lille, au croisement des rue d'Arras et de Fontenoy, un coussin rouge accueille une paire de ciseaux. Il est 18 heures et le ciel du nord honore sa réputation. Abrité sous un parapluie, la première magistrate de la Ville se plie au rituel, coupe le ruban d'inauguration et officialise l'ouverture de la première maison publique du hiphop en France.

Pour l'occasion, nombreux ont fait le déplacement. Des familles, des riverains, des anonymes et des adolescents sont venus assister à l'évènement culturel du week-end. Des journalistes locaux et nationaux couvrent l'évènement. Des vigiles en grand nombre balisent le périmètre rendu piéton. Des élus accompagnent leur maire, encadrés par les membres du protocole. Des peintres, des musiciens et des danseurs ont également fait le déplacement. Certains ont été recrutés pour l'occasion.

Face à l'entrée de l'équipement, quatre jeunes hommes font leur apparition sur une petite scène. « Beat it » de Mickael Jackson inonde le parvis bientôt renommé « Ludovic Boumbas », du nom d'un rappeur lillois mort dans les attentats de Paris en 2015. Une trentaine de danseurs conviés par la compagnie *Art Track* performent dans une *flashmob* qui signe alors le lancement de l'opération.

Peu avant 18H 30, Marine Aubry pénètre l'enceinte de l'équipement par l'entrée principale. A leur suite, la foule spectatrice découvre le nouvel écrin. Depuis le hall d'entrée, les curieux sont conviés à se rendre dans la grande salle de spectacle. Le discours inaugural démarre.

La maire de Lille est la première à s'exprimer. Dès le début de son allocution, un intervenant l'invective et impose la problématique des intermittents du spectacle. Elle lui répond calmement que ce n'est ni l'heure ni l'endroit, quelques acclamations lui donnent raison, et poursuit son allocution en présentant les finalités du tout nouveau Centre Euro-régional des Cultures Urbaines. Ouvert dans l'urgence d'une temporalité imposé en amont[1], c'est sous l'acronyme technocratique – CECU – que se déroule les festivités à venir. Martine Aubry insiste : l'équipement est là pour soutenir la diversification culturelle, participer à la reconnaissance institutionnelle des cultures urbaines, accompagner les artistes dans le besoin et favoriser la démocratisation de la culture hiphop.

Rapidement, le même homme l'interpelle à nouveau et déclare que les pratiquants des cultures urbaines *« ne sont pas des artistes »*. L'individu se fait huer. Martine Aubry le corrige en prétextant divers arguments : elle a été ministre du travail, elle connaît bien la problématique des intermittents

1 L'ouverture de l'équipement en octobre 2014, prévue idéalement à échéance des élections municipales de la même année, a été décidé en mairie centrale sans le concours des travailleurs du Flow. C'est au milieu de l'été 2014 qu'ils ont été mis au courant au début de l'automne. Ils ont eu environ deux mois pour préparer l'inauguration. Pour plus d'informations voir chapitre 3 section 2 – E.

et a contribué à préserver certains acquis de la profession. Elle précise que l'interruption de ce moment inaugural ne peut que desservir la cause des intermittents du spectacle et encourager l'incompréhension générale quant à l'évènement du jour. Enfin, argue-t-elle, s'il considère que les cultures urbaines ne sont pas l'œuvre d'artistes accomplis, c'est qu'il n'a rien compris à la pertinence du lieu et aux pratiques culturelles contemporaines. Cette fois, la première magistrate est généreusement applaudie. C'est l'ovation.

Le calme revient et Martine Aubry reprend son discours. Elle insiste sur l'importance de la culture hiphop et évoque *« un mouvement ayant une histoire »*[2]. Elle définit le rap comme un genre musical nécessaire à l'expression d'un certain malaise social… tristement d'actualité précise-t-elle. Sur le terrain graphique, elle se fait l'écho d'une vision particulière et partagée en distinguant les graffitis qu'elle qualifie de *« véritable pratique artistique »* de *« ces tags qui salopent nos murs »*. Elle rappelle que la municipalité de Lille a toujours su *« donner sa juste place aux cultures urbaines »* avant d'insister sur la dimension symbolique du nouveau lieu dont la vocation première est de reconnaître une forme culturelle à part entière. *« On ne fait pas un projet social ici »,* clame-t-elle en référence à l'inscription première des pratiques du hiphop en dehors des circuits de financement publics de droit commun (politique de la ville, service jeunesse). Le tout nouvel équipement est là pour corriger le tir.

Elle souligne enfin la double ambition du lieu : d'un côté, il poursuit sur le terrain lillois l'ouverture politique aux cultures peu légitimes. De l'autre, il sera une porte d'entrée vers les institutions culturelles publiques dans lesquelles peintres, musiciens et danseurs du hiphop accusent un déficit de représentativité. Sa prise de parole se clôt par un message adressé directement aux destinataires présumés de l'équipement : *« Il faut que vous vous appropriiez ce lieu, le faire vivre, c'est votre lieu, il faut changer cette culture trop figée »*.

Avant de se retirer, elle présente ceux qui l'accompagnent sur scène. On y retrouve le préfet du Nord-Pas de Calais Jean-François Cordet, l'ex-directeur de la maison folie de Wazemmes Olivier Sergent promu à la tête de trois équipements[3] dont la toute nouvelle maison du hiphop, le rappeur lillois Hicham Kochman *alias* Axiom qu'elle présente comme le *« principal instigateur du projet »*, Nadjib Ben Bella plus connu localement comme DJ Boulaone et le newyorkais Ernest Paniccioli, photographe du hiphop newyorkais et membre de la *Zulu Nation*.

Silencieuse, au premier rang d'une fosse bondée, Rania Harrar, directrice de la plus grosse structure de promotion des pratiques du hiphop en région, s'étonne de n'être ni conviée sur scène ni même référencée dans l'hommage rendu par la première magistrate aux hiphops locaux : *« [Martine Aubry]*

2 Extrait du carnet de terrain. Prise de notes du 05/10/2014. Tous les éléments de discours reportés ici proviennent du carnet de terrain.

3 Les trois équipement évoqués ici sont les maisons folies de Wazemmes et Moulins et le Flow. Pour plus d'informations voir chapitre 3 section 2 – B.

a fait son petit name dropping*, Axiom, Farid Berki, la nana a juste oublié de citer "Hiphop Days", le festival [organisé par l'association Call 911] depuis 14 ans. J'étais la seule programmatrice d'un festival hiphop en France, la seule femme. J'étais devant avec ma petite robe noire, on m'a pas demandé de monter sur la scène. […] elle a juste zappé tout un pan de l'histoire du hiphop dans la région »*4.

S'en suit l'allocution de monsieur le préfet. Il annonce qu'il fera bref. Sa présence, précise-t-il, s'explique, elle aussi, par la nécessité de *« rendre hommage aux cultures urbaines, aux artistes et aux publics »*. Il est question selon lui de solidarité nationale et de soutien d'État à la première institution de ce type en France. Un équipement, pour reprendre ces mots, qui a valeur de modèle du genre. Il s'essaie ensuite à une filiation avec André Malraux – *« ce ministre qui, en 1966, a inauguré la première Maison de la Culture à Amiens »* – en soulignant lui aussi l'impérieuse nécessité de s'approprier un équipement *« ouvert à tous et à toutes »*. Il rend la parole au maitre de cérémonie qui déclare ouverte l'heure de la fête. Chacun et chacune sont invités à célébrer communément l'initiative mayorale.

Ensemble mais pas dans les mêmes espaces. Le troisième étage est réservé aux édiles politique et aux représentants culturels. Un ami infiltré y glanera alors cette parole de la maire qu'un collègue politiste confirmera quelques mois plus tard : *« c'est l'équipement de trop »*, suggérant que le montage de projet n'a pas été simple, que les ressorts de son engagement en 2007 n'ont plus grande valeur sept ans plus tard et que, sans doute, la ville de Lille a construit trop d'équipements culturels ces dernières années5.

Pour l'heure, il s'agit de célébrer la noce et de mettre en avant les trois champs artistiques réunies sous la bannière commune de la culture hiphop : de la danse, de la peinture, de la musique. En sept années, ce qui était présenté comme la « maison du hiphop » s'est mue en Centre Euro-régional des Cultures Urbaines mais son contenu est resté le même. Au programme du rap, du graffiti et de la danse.

Pour représenter la culture graffiti, une exposition intitulée « A Nous York » est proposée à l'initiative de l'association Ben Bella Jazz présidée par le musicien du même nom, Nadjib Ben Bella. Les anciennes écuries de la maison folie mitoyenne, rénovées, accueillent deux expositions. Au rez-de-chaussée, quelques graffitis sur toiles du peintre *Futura 2000* habillent les murs de la salle. A l'étage, le photographe Ernest Paniccioli présente une série de portraits de certains grands noms du rap outre-Atlantique. On y reconnaît Jay-Z, Mary. J. Blige, Kool Keith, Missy Eliot et bien d'autres dans leurs jeunes années. Y sont également présentées des tags et des graffitis réalisés par les peintres de la première heure sur les métros et les murs de New York. En face de l'équipement,

4 Entretien avec Rania Harrar réalisé le 04/02/2016.

5 Depuis l'arrivée de Martine Aubry en 2001, la maison du hiphop est le cinquième équipement culturel sorti de terre. Les quatre premiers sont les deux maisons folies de Wazemmes et Moulins, la gare St-Sauveur proche du centre-ville et le Grand Sud dans le quartier de Lille-sud.

un mur destiné à présenter des œuvres graphiques accueille sa première fresque. Sa réalisation a été confiée à une équipe de peintres familière des collaborations avec la mairie de Lille. Depuis une dizaine d'années, Mycostick, Traffic, 4 Letters, La Yeah Produzione et leurs associés ont la confiance des pouvoirs locaux en matière de graffiti encadré et multiplie les expositions dans les équipements lillois du pouvoir. Ils sont les référents d'Olivier Sergent en la matière depuis 2005. L'œuvre proposée interpelle. Elle prend la forme d'une mosaïque de *blazes* de graffeurs locaux entrecoupée d'illustrations qui semblent envoyer un message à double sens. Pour le comprendre, une précision. Dans les années 2000, certains graffeurs désireux de peindre hors du cadre illégitime duquel la grande majorité est issue se sont employés à dédoubler leurs identités graphiques. L'une pour les activités nocturnes. L'autre pour les commandes de jour. Fournie en lettrages aux styles variés et en petits personnages, réalisé dans une colorimétrie guillerette, de cette fresque se dégage une certaine légèreté, une fraîcheur naïve et enfantine qui semble vouloir rassurer le badaud. Ici, le graffiti ne sera ni agressif ni transgressif mais soutenu, promu et encouragé par les autorités locales. Pas l'œuvre de délinquants mais le résultat d'artistes accomplis. *Indoor* ou hors-les-murs, le graffiti relèvera au Flow d'une activité cadrée, encadrée et policée.

De l'autre, elle semble s'adresser aux représentants de la scène locale du graffiti. Délaissant leurs patronymes légitimes pour leur préférer leurs identités « vandales »6, ils ont fait le choix d'œuvrer sous les pseudonymes que seul certains identifient et savent déchiffrer. Tagueurs et affiliés peuvent alors apprécier cet enchevêtrement de *blazes* dont certains fleurissent sauvages ici et là en métropole depuis une quinzaine d'années.

Le message envoyé apparait simultanément comme un acte de réconciliation entre des auteurs de graffiti, leurs victimes et une mairie défaite dans la bataille pour leur éradication et comme garantie d'un équipement qui accuse, avant même son ouverture, un déficit de légitimité.

D'autres professionnels du graffiti encadré n'ont pas apprécié l'espièglerie. Dans la semaine qui suit les festivités, le fondateur de l'association Abazedatome rédige un mail incendiaire à l'intention directe de Martine Aubry. Dans un exercice de délation, il s'emploie à préciser les corrélations entre identités graphiques vandales et légales des peintres en charge de l'exposition et souhaite par-là rappeler à madame la maire une information essentielle : ceux que son service culture érige au rang de partenaires privilégiés dans la promotion du graffiti encadré depuis le milieu des années 2000 sont ceux-là mêmes qui s'emploient au marquage illégitime du mobilier urbain. L'affaire n'inquiétera pas les accusés mais n'en renseigne pas moins sur un point : la prise en charge publique du graffiti ne se déroule pas sans heurts.

6 Le terme – vernaculaire dans la culture graffiti – renvoie à la pratique du graffiti sauvage, c'est-à-dire réalisées à la dérobée, sans l'aval des autorités ni l'assentiment des propriétaires des supports peints.

Vers 19H30, je retourne sur le parvis et aperçois quelques têtes familières. Un petit groupe de gens distribue un tract au format A5. Intitulé « Le Hiphop n'a pas de maison », il s'agit d'un texte vindicatif et critique vis-à-vis du nouveau lieu et de la politique culturelle lilloise qu'il incarne. Beaucoup l'accepte mais peu le lisent. L'heure est à la fête. On y apprend ce que beaucoup savent déjà : le nouvel équipement a été bâti sur les ruines d'un ancien squat – le « Chti Daras » - dont certains habitants étaient engagés dans les pratiques du graffiti et du rap. Une compilation intitulée « 100% Daras » y a été enregistrée. Rédigé sur le ton de la fracture entre pouvoir local et administrés on y lit que « l'histoire du hiphop est l'histoire d'une lutte d'appropriation de la ville », qu'elle « est donc aussi celle des procès, des censures, des amendes et des emprisonnements », que « les graffeurs font de la taule pour leur art, [que] les danseurs sont dégagés des espaces publiques, [que] les plaintes pour nuisances sonores freinent les DJs et les rappeurs ». Pour ses rédacteurs, la maison du hiphop est la « preuve que le contenu peut être détaché de la pratique et que toute subversion, s'y l'on n'y prend pas garde, peut être intégré ». Et de conclure que l'équipement « n'est qu'un supplément d'âme à une machine morte »[7]. Fait qui intrigue, aucun habitant de l'ancien squat ni aucun représentant de la culture hiphop dans le comité de rédaction.

Des occupants sans droit ni titre, l'un d'entre eux est bien présent sur site. Je retourne avec lui à l'intérieur du CECU. A mi-chemin entre l'égarement, l'hébétude et l'amusement, il s'essaie non sans malice à resituer ce qui fut sept ans plus tôt sa chambre, sa cuisine, le studio d'enregistrement, la table de presse ou la salle de sport du « Chti Darras ». En guise de bienvenue, il a griffé de son sobriquet la porte vitrée de l'entrée principale de l'équipement quelques jours avant l'inauguration. Il répétera ce type d'opération pendant les premières années de l'équipement.

Dans la toute nouvelle salle de spectacle, les DJs se succèdent sur scène et animent les performances de danseurs qui improvisent une piste de danse dans la fosse. Les fins connaisseurs attendent la performance musicale du newyorkais DJ Amir, venu spécialement pour l'occasion. Ladite salle n'est pas bondée mais l'ensemble des autres espaces le sont. On y circule difficilement. Les salles d'expositions et l'ensemble du rez-de-chaussée (parvis extérieur, espace de jonction avec la maison folie mitoyenne, espace fumeur, cour) ne désemplissent pas jusque tard dans la soirée. Nombre de connaissance se croisent. Les « entre-soi » culturels se côtoient. Certains des plus critiques vis-à-vis de l'ouverture n'ont pas fait défection. Je rentre vers minuit. L'inauguration se poursuit le lendemain.

Dimanche 5 octobre, 14 heures. Le grand public n'est plus cantonné au rez-de-chaussée de l'équipement. Les cages d'escaliers intérieure et extérieure sont accessibles. Les curieux peuvent se

7 Voir le tract en annexe n°1.

rendre sur le *roof top* et dans l'espace clôt du troisième étage destiné à accueillir les graffeurs. Un rappeur local, auteur d'un article dithyrambique sur l'équipement, y est en poste. Il a été sollicité en période de vache maigre pour l'organisation de visites guidées à destination d'un public retenu sur réservation. *« Des potes […], des familles, c'était très familial, des parents avec leurs enfants, des vieux, […] y avait aussi des mecs que je connaissais plus ou moins, qui gravitent dans ce qu'on appelle le milieu hiphop »*[8] explique-t-il. Pour l'inauguration, on le retrouve dans les différents espaces de l'équipement pour y présenter les disciplines du hiphop. Sa présence cadre mal avec la posture militante anti-institutionnelle qu'il revendique parfois. Pour la neutraliser, il accepte dans ses visites des curieux de dernière minute, ce qui lui vaut une rixe avec le personnel d'équipement en charge de vérifier les inscriptions.

Je rencontre aussi un autre groupe de rap lillois dans la cour de la maison folie mitoyenne. Ils reviennent enthousiastes de l'émission de radio du chroniqueur des musiques du rap Ivy Fonge, délocalisée pour l'occasion. Ils y ont proposé une rétrospective des conditions de montage du projet d'équipement. Comme beaucoup, ils y discutent des risques d'un tel lieu pour le développement des pratiques en métropole, brandissent la carte de l'institutionnalisation des pratiques, rappellent l'expérience du « Chti Darras » et martèlent eux aussi que le hiphop n'a pas de maison.

A 15 heures, une conférence sans titre ni thème convie différents acteurs. Des agents de sécurité sont postés à tous les étages pour orientés les publics. On y retrouve Olivier Sergent, le directeur de l'équipement, les newyorkais Ernest Paniccioli et DJ Amir, Chloé Le Nôtre, chargée de production et de programmation de l'historique festival des danses urbaines de la Villette, Jean-Marc Mougeot, futur directeur de la maison parisienne du hiphop qui doit ouvrir dans moins d'un an et le chroniqueur de rap Olivier Cachin à qui revient le privilège d'ouvrir la séance.

Il insiste sur la singularité du lieu en précisant que *« c'est la première fois dans l'histoire de France, d'Europe, on peut pratiquement dire du monde qu'il y a un endroit réellement consacré à cette culture urbaine, à cette culture hiphop qui est né aux États-Unis, à New York dans les années 1970 ».* Il poursuit son intervention en invectivant *« les ignorants »* pour qui la culture hiphop n'est pas sérieuse, termine par un tour de table des intervenant.e.s et passe la parole à Olivier Sergent qu'il présente comme celui *« à qui on doit en grande partie tout ce qui se passe ici et tout ce qu'il y a autour ».*

De son côté, Olivier Sergent, fidèle à sa discrétion, se présente avec retenue. Il rappelle publiquement la légende décisionnelle sur laquelle s'est monté le projet de maison du hiphop et insiste sur le volontarisme de la maire en matière de valorisation des cultures émergentes : c'est en rencontrant le rappeur Axiom que Martine Aubry aurait décidé d'un plan de financement massif

8 Entretien avec le rappeur Mwano réalisé le 02/02/2015.

pour l'érection d'un nouvel équipement. Par un rappel à l'histoire locale, il explique à la cinquantaine de personnes présentes dans le public que *« dans les années 2000… y a souvent eu des services cultures urbaines qui sont souvent rattaché à la jeunesse. Et y a eu un premier acte un petit peu symbolique qui était de faire passer ce service dans le pôle Culture »*. Il rappelle ensuite que la bataille pour faire reconnaitre la culture hiphop comme art n'est pas nouvelle, qu'il y est engagé depuis une quinzaine d'années et que l'équipement atteste d'un changement fort de l'intervention publique en la matière. Il expose enfin les objectifs du nouveau lieu :

« D'abord c'est ça, c'est donner un outil professionnel à des gens qui sont là et qui ont du potentiel. Et après c'est croiser, croiser pour enrichir. Surtout pas enfermer dans un aspect de ghetto. Parce que la culture hiphop, elle s'est nourrie de ces hybridations […]. Donc je pense qu'il faut rester là-dedans, toujours continuer à enrichir. Donc voilà, d'abord permettre aux gens du mouvement de se rencontrer […]. Permettre la mise en présence des acteurs. Et après dans un second temps, permettre les croisements avec l'extérieur, permettre aux gens d'ici de sortir [de la région], essayer de développer des réseaux ».

Ce sera sa seule intervention. Les autres intervenant.e.s abordent pêle-mêle différents thèmes – la sortie précoce des danseurs d'une culture hiphop supposément partagée, l'aubaine pour les artistes que représentent les initiatives publiques en leur direction, l'absence de telles initiatives aux États-Unis, la non-concurrence à venir avec le futur équipement parisien… – avant de répondre aux questions du public. Si tous les intervenants ont pris la parole au moins une fois, Ernest Paniccioli s'est octroyé la majeure partie du temps de parole. Fort de son personnage public, il a le sens du discours, excelle dans la mise en forme de ses interventions et prend un plaisir ostensible à s'exprimer sur un sujet qu'il maîtrise. Représentant de la *Zulu Nation* depuis plus de trente ans, ses interventions sont teintées d'appel à la paix, au respect, à l'ouverture et au partage.

Fait surprenant, aucun représentant local du hiphop sur le banc des conférenciers. Seuls un DJ peu loquace et un photographe, tous deux états-uniens, incarnent la dimension artistique de la culture hiphop. Côté français, un journaliste du rap et des acteurs institutionnels[9].

L'invitation à l'appropriation clamée la veille s'achoppe ici à une première réalité préfigurant ce que sera le nouvel écrin : un équipement municipal duquel les acteurs locaux du hiphop sont maintenus dans une posture d'usagers.

La présence de ces newyorkais n'est pas anodine. Elle officie comme caution légitimante d'une Ville qui ne fait que peu référence en matière de hiphop dans le paysage culturel français. Des danseurs, des musiciens et des peintres ont fait carrière mais leurs auras dépassent rarement le petit cercle des initiés. Dans le nord, les succès d'estime prévalent sur les réussites commerciales.

9 Jean-Marc Mougeot, danseur de son état, y est convié en tant que directeur à venir de la future maison parisienne du hiphop et organisateur du festival « L'Original » à Lyon.

Deux Newyorkais donc, pour inaugurer l'équipement. S'il y a consensus pour faire de la « Grande Pomme » et ses *Five Boroughs* le berceau de la culture hiphop – des débats existent sur l'origine géographique pour ce qui concerne la naissance de la culture graffiti mais passons – la référence questionne doublement.

D'abord sur le terrain symbolique. Leur présence peut se lire comme un parrainage de grands frères et permet l'économie d'un détour par les deux capitales françaises, Paris et Marseille. A travers l'équipement, l'axe New York – Lille se fait sans escale et pour la première fois en France, la Ville est pionnière en matière de hiphop. L'opération acte une innovation : aucune ville avant Lille n'avait investi autant d'argent pour l'érection d'un bâtiment à destination des peintres, des musiciens et des danseurs d'une culture qui se développe avant tout et depuis le début de son histoire du côté du marché.

C'est ensuite et surtout le contenu et la charge historique de l'énoncé « culture hiphop » que la présence des états-uniens interroge. Elle avalise sur le terrain lillois la perpétuation d'une représentation particulière sur laquelle le projet d'équipement s'est construit : rappeur, graffeur, *beat makers*, Djays, *breakers* et consorts partageraient une histoire commune et se rangeraient sous une même bannière. L'assertion est sujette à caution tant les relations, les communications, les collaborations et les échanges entre les différents champs artistiques ne cesse de s'appauvrir. Dans les années 1980, à New York, puis à Lille comme ailleurs, les artistes du hiphop se sont regroupés sous l'étendard d'un néologisme commun. Rien ne présage de la validité de ce référent partagé quarante ans plus tard.

A ce niveau, la livraison en 2014 d'un équipement à destination du hiphop maintient à flot ce qui ne cesse de plonger dans les abîmes de l'histoire : un ciment fédérateur déchu. Nous y reviendrons longuement. La présence d'acteurs newyorkais, corrélée à l'absence de représentants locaux, n'acte pas seulement d'un parrainage géographique. Elle atteste d'une filiation diachronique entre l'émergence de la culture hiphop au milieu des années 1970 et l'illustration qu'en offre les édiles lillois et leurs alliés dans les scènes locales au milieu des années 2010. L'équipement relève d'un anachronisme qu'il s'agira de discuter.

La conférence se termine vers 17H 30. Les intervenant.e.s sont extrêmement sollicités par le public dans lequel je repère peu d'artistes locaux. J'attends plus d'une demi-heure avant de pouvoir me présenter à Olivier Sergent.

Le dernier temps fort de l'inauguration est musical. Dans l'urgence organisationnelle de l'évènement, les équipes municipale et équipementière ont sollicité l'association Call 911 pour l'organisation de concerts de rap. L'occasion pour Rania Harrar, directrice de la structure, d'obtenir une salle pour la mise en place de la finale régionale du Buzz Booster, le plus important tremplin

national à destination des rappeurs. Différents groupes locaux retenus sur sélection sont conviés. Le gagnant défendra les couleurs de la région lors de la finale nationale à Marseille.
Le public est sensiblement différent de la veille. Il est composé de connaissances des groupes en compétition venus supporter leurs poulains. Beaucoup attendent également la tête d'affiche de la soirée : Le groupe « Asocial Club » et la rappeuse Casey. Ce soir encore, l'esprit est à la fête, la file d'attente du bar ne désemplit pas et l'espace fumeur est bondé.
Le concert terminé, la foule se disperse et les espaces se vident petit à petit. Certains occupent le parvis de l'équipement, se réapprovisionnent en boissons à l'épicerie du coin avant de trouver un point de chute et de poursuivre la noce. Il est minuit passé. Le lendemain, lundi 6 octobre 2014, l'invention de l'équipement pouvait commencer.

Cette séquence inaugurale constitue une belle photographie de l'action publique lilloise du hiphop telle qu'elle s'observe depuis le début des années 2000.
Elle renseigne d'abord sur le terrain relationnel entre personnel municipal et certains acteurs du hiphop. Si, à Lille, la structuration du secteur relève d'un traitement ordinaire à l'échelle du territoire national[10], la place qu'y occupe la mairie y apparait particulièrement prégnante. En l'absence d'industries culturelles propres aux champs (maison de disques, labels, studios d'enregistrement spécialisées dans le rap, galeries d'art ouvertes aux productions graffitiques), les acteurs du hiphop désireux de faire l'objet d'un soutien se sont tôt tournés vers les circuits de financement publics. En résulte deux conséquences liées l'une à l'autre : la structuration du secteur sur le seul modèle associatif et la mise en dépendance économique des acteurs vis-à-vis des subsides municipaux. L'enveloppe budgétaire destinée aux cultures urbaines n'étant que peu extensible, la compétition pour l'accès aux ressources a généré un différentiel de traitement de ces mêmes associations. Certains peintres, certains musiciens du rap et certains danseurs ont été érigés au rang de partenaires de choix et ont profité plus que d'autres des deniers publics qui leur étaient alloués. Certains d'entre eux ont tissé des relations privilégiées avec leurs interlocuteurs en mairie centrale ou au sein des équipements culturels. Les modèles alternatifs de développement sont presque inexistants[11] et progressivement, la Ville est devenue un acteur incontournable dans l'organisation des affaires locales du hiphop. Le choix de la solution « équipement », celui d'un pilotage en régie directe[12] et la présence massive d'élus à l'ouverture du nouveau lieu le rappelle.

10 Comme dans chaque ville, l'intervention publique lilloise en matière de hiphop s'est d'abord développée via les services dédiés à la jeunesse ou par le volet culturel de la politique de la ville. Nous y reviendrons.
11 Depuis le début des années 2000, les structures d'accueil, de développement et d'accompagnement des artistes du hiphop hors des circuits de financements publics sont rarissimes à Lille. On ne compte qu'un seul studio d'enregistrement des musiques du rap.
12 Voir chapitre 3.

Cette séquence inaugurale révèle ensuite les positionnements ambigus des gens du hiphop vis-à-vis du projet d'équipement. Tenus dans une position d'extériorité, les sept années nécessaires à sa réalisation n'ont jamais fait l'objet d'un enthousiasme affiché de la part de ses destinataires présumés. On pourrait à ce niveau se demander pourquoi l'investissement de 12,4 millions d'euros n'a pas suscité d'engouement. Les différentes prises des paroles dans les presses locale et nationale sont systématiquement teintées de scepticisme. Chacun y va de sa méfiance, de ses doutes ou de ses défiances sans jamais s'y opposer frontalement. Certains peintres ayant participé à la réalisation de la fresque décrite *supra* avaient, un an plus tôt, clamés leur désaccord avec le projet municipal en marquant d'un « Lille l'insoumise » les palissades du chantier de construction de l'équipement. Même constat pour certains rappeurs qui, malgré une posture publique anti-équipement, participent à l'inauguration ou viennent en curieux le découvrir. Il s'agit pour eux de ne pas se mettre l'équipement à dos.

La séquence inaugurale informe enfin les perceptions qui sous-tendent le projet de maison du hiphop selon deux niveaux. On l'a évoqué et on l'argumentera, la réunion sous un même toit des pratiques de danse, de musique et de peinture n'a rien d'une évidence. Danseurs, rappeurs et graffeurs évoluent dans des sphères distinctes. Les premiers n'accompagnent plus les seconds sur scène. Du côté des peintres, l'écoute du rap n'est plus ce qu'elle n'a jamais été : un monopole esthétique. Il ne s'agit pas de nier l'existence des référents partagés mais de rappeler leur inexorable étiolement. Le ralliement sous une même bannière – la culture hiphop – a peu résisté aux épreuves du temps, de sa diffusion globale et de son altération par les nouveaux entrants. Le processus n'est pas neuf. Au début des années 1990 déjà, le fondateur de la *Zulu Nation*, soutenus par les rois et reines françaises du mouvement, rédigeait une missive de soutien à la RATP précisant que « les "tags" dans le métro sont du vandalisme qui nuit à la popularité du hiphop »[13]. Les tagueurs franciliens n'en ont pas fait cas. Les références newyorkaises et la convocation d'un membre de la *Zulu Nation* pour l'inauguration du nouveau lieu le rappelle également. Le parrainage des états-uniens nourri l'attachement nostalgique des acteurs engagés dans le projet à un passé déchu. Même constat pour les musiciens du rap. Le code de conduite des *Zulus*, si tant est qu'il soit partagé par certains pionniers français – Dee Nasty, Sydney, Lionel D – n'implique pas *de facto* leurs héritiers. Des groupes comme NTM ou Ministère A.M.E.R ne se sont pas érigés en ambassadeurs de la paix ou de l'apaisement social. Le constat n'est pas moins vrai sur le territoire lillois. La Ville possède aussi son lot d'ambassadeurs. Comme pour Paris, l'influence de ses représentants, si tant est qu'elle existe, ne cesse de s'effriter.

13 Source : https://www.thebackpackerz.com/bambaataa-soutenait-ratp-face-aux-tagueurs/ consulté le 17/11/2019.

La solution « équipement », dans sa matérialité première, apparait alors comme la projection dans l'espace physique d'une définition de ce que sont, doivent et devraient être les pratiques de danses, de musique et de peinture du hiphop. Une définition qui n'appartient qu'à une catégorie restreinte d'acteurs et offre une première piste de recherche. A travers l'équipement, ces acteurs particuliers – on prendra soin de les définir – s'engageraient dans une bataille pour définir le champ des dites « cultures urbaines » (une définition qui préexiste à la construction de l'équipement). Ou pour le dire autrement, à travers des processus de catégorisation, la première maison publique du hiphop supporterait certaines esthétiques aux dépens d'autres.

La présente thèse fait de l'équipement un objet propice à l'étude des politiques publiques du hiphop telle qu'elles se structurent à Lille depuis le début des années 2000. Ce travail se veut monographique. Il s'agit d'explorer comment la formule équipement a été retenu comme solution d'action publique avant de s'intéresser à ses premières années de fonctionnement, c'est-à-dire à son invention, sa stabilisation, sa progressive acceptation par ses destinataires présumés et ses effets sur l'action publique lilloise du hiphop elle-même. La mise en équipement du hiphop participe de et à son institutionnalisation tout autant qu'à sa légitimation. Le pari heuristique de cette approche monographique est de considérer l'équipement comme un analyseur autant qu'un principe structurant de l'action publique en matière de cultures urbaines et des luttes symboliques qui contribuent à leur définition.
Avant d'expliquer plus en avant le cadre théorique et ses limites, la méthode d'enquête et ses manquements ainsi que les matériaux mobilisés, on souhaite préciser l'usage à venir du terme au nom duquel s'est construit le projet d'équipement : le hiphop.

Ne pas définir, s'intéresser aux usages : le « hiphop » à l'épreuve de ses locuteurs

Je répétais les phrases jusqu'à ce que les notes se dissolvent sous mes doigts,
à la manière d'un mot retournant à sa pureté insignifiante,
lorsqu'on le psalmodie suffisamment longtemps.
Richard Powers, 2008, Le temps où nous chantions

Depuis le début de ce texte, le terme est mobilisé au singulier. Les occurrences à venir seront nombreuses. Sa répétition engage une perte de sens et une interrogation : Au fond, c'est quoi le

hiphop ? Des pratiques ? Des gens ? Des esthétiques ? Une définition subjective construite à l'adolescence ? Des valeurs partagées ? Une branche des économies de la culture ? Un héritage ? Une culture populaire contemporaine ? Un objet de politiques publiques ? La liste est longue, pour ne pas dire sans fin. Sur le terrain, l'enquête m'a conduit à rencontrer une pluralité de définitions. « Cultures de culture », « défouloir », « espace de liberté », « remise en cause du *statu quo* », « objet de politiques publiques », « engagement politique », livrent les acteurs. Au gré des générations et des investissements, les usages du terme sont différents, entrent à certains moments en résonnance pour s'opposer frontalement à d'autres. A chaque nouvel entrant dans le champ, un nouvel emploi, un nouvel usage. Alors comment éviter « le danger le plus sournois [qui] est celui des mots qui suscitent dans notre esprit de fausses essences et qui peuplent l'histoire d'universaux qui n'existent pas »[14] ? Car si certains acteurs mobilisent l'expression, nombreux sont les peintres, les danseurs ou les musiciens à ne pas s'en réclamer. Ou si peu.

Pour surmonter l'obstacle, on peut, dans un premier temps, s'intéresser au traitement scientifique réservé à l'objet. Deux constats s'imposent alors : les études francophones sur le sujet[15] sont peu nombreuses et en l'absence d'un champ disciplinaire défini – pas de *hiphop studies* formalisées dans les recherches en français – les travaux s'en réclamant le placent en arrière-plan pour y traiter les pratiques indépendamment les unes des autres. Autrement dit, l'objet « hiphop » traité comme un tout accuse un déficit d'enquête au profit de recherches sur les pratiques qui le composent.

Les premiers travaux francophones qui s'en réclament ne le traite donc qu'indirectement. L'expression apparait pour la première sous la plume de Christian Bachmann et Luc Basier en 1985 dans un article qui s'attache à l'observation ethnographique d'une scène de danse – le *smurf* – dans la cité des 4000 à La Courneuve[16]. L'unique occurrence du terme hiphop est mobilisé pour « désigner ce nouveau phénomène popularisé par un animateur de télévision, Sydney, tout au long d'une série hebdomadaire ». Précisant que le *smurf* ne peut se réduire à un simple effet de mode, les auteurs l'associent à d'autres disciplines et se font l'écho d'une fixation de sens opérée outre-Atlantique. « Dans sa forme canonique » écrivent-ils, « il est indissociable d'une constellation de pratiques artistiques nées aux États-Unis. […] On l'accompagne d'un phrasé musical, propre à la

14 Veyne, P., 1978, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'epistémologie*, Paris, Ed. Seuil, p. 91.

15 On ne traitera pas ici des axes de recherches qui ont marqué ses premières études. Pour un état de l'art sur l'usage savant du rap, voir Hammou, K., 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle du rap français,* Thèse de sociologie soutenue le 15/10/2009, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Pour un état de l'art sur les travaux relevant du graffiti, voir Vaslin, J., 2017, *Esthétique du Propre. La mise en administration des graffitis de 1977 à 2017,* thèse de science politique soutenue le 25/09/2017, ED 483 Sciences Sociales, UMR Triangle 5206.

16 Bachmann, C., Basier, L., 1985, "Junior s'entraine très fort : ou le smurf comme mobilisation symbolique, *Langage et société*, n°34. Quelles différences ? Identité, exclusion, racisation, pp. 57-68.

musique traditionnelle noire, le rap. Ou encore on le lie à des formes d'expression graphique, comme les graffitis chatoyants du métro newyorkais »[17].

Pour ce qui concerne les tags et le graffiti, le premier article recensé ne s'y réfère pas[18]. Pour l'auteur, il s'agit de comprendre le sens des traces sans les placer sous les auspices d'un mouvement culturel surplombant. Ce n'est que trois en plus tard, en février 1991 dans un second article que Michel Kokoreff propose de faire des tags et des graffitis le pendant graphique d'un tout culturel qui l'excède. « Les *tags* » écrit-il, « ne sont que l'aspect le plus visible et provocant d'une sous-culture urbaine, le mouvement *hiphop* qui renvoie à des pratiques graphiques (*tags*, aérosol art…), musicales (rap, raggamuffin) et chorégraphiques (*breakdance*). Ce mouvement pluriethnique (« black, blanc, beur ») et transnational définit une identité de style et de point de vue face aux problèmes socio-économiques rencontrés par ces *teenagers* et la manière de s'y adapter »[19].

Enfin, la dimension musicale du hiphop ne se retrouve pas dans les premiers écrits sur le rap. Le premier ouvrage – « Le rap ou la fureur de dire » – publié en 1990 vise, pour reprendre les termes de Karim Hammou, « à faire comprendre ce qu'*est* le rap – sa démarche est donc de définition. C'est une sorte de synthèse pédagogique de "ce que l'on sait" du rap, à partir de sources exclusivement américaines »[20]. Là encore, peu de référence à une entité surplombante.

Il faudra attendre la deuxième moitié des années 1990 pour que des travaux francophones sur la culture hiphop fassent jour. En 1995, Hugues Bazin publie un travail sur « la culture hiphop », titre éponyme de l'ouvrage, et en signe la première enquête sociologique. Ouvrage de référence encore aujourd'hui, il s'ouvre sur ces mots : « le hip-hop regroupe des arts de la rue, une culture populaire et un mouvement de conscience. Les arts se rassemblent autour de trois pôles : musical (rap, ragga, Djing, beat-box), corporel (break-dance, smurf, hype, double-dutch), graphique (tag, graff). Le tout est englobé par une culture urbaine (mode de vie, langage, mode vestimentaire, état d'esprit, économie…) inspirée par des jeunes dont la majorité est issue de l'immigration. Un cadre moral et l'expression d'un "message" donnent au hip-hop une dimension universelle »[21]. On ne discutera pas ici des implications, des implicites et des conséquences d'une telle proposition définitionnelle. D'autres l'ont très bien fait avant nous[22]. Retenons que ces différents travaux, des années 1990 à aujourd'hui s'accorde sur un consensus. « Avec le rap, les tags et les graffs et la break-dance, le hip-hop combine les principaux modes d'expression artistique : musiques, textes, peinture, danse »[23].

---

17 *Ibid.*
18 Kokoreff, M., 1988, « Des graffitis dans la ville », *Quaderni*, n°6, Télé-ville, pp. 85-90.
19 Kokoreff, M., 1991, « Tags et zoulous. Une nouvelle violence urbaine », *Esprit*, n°2, pp. 23-36.
20 Hammou, K., 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle du rap français, Op. Cit.,* p. 12.
21 Bazin, H., 1995, *La Culture Hiphop*, Paris. Ed. Desclée de Brouwer, p. 9.
22 Voir par exemple Hammou, K., 2009, *Op. Cit* ou Jesu, L., 2016, *L'élite artistique des cités : métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015)*,Thèse de doctorat en sociologie, Université de Lorraine.
23 Dubois, V., 2001, « Hip-Hop », *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse, pp. 314-316.

De cette période, un second travail retient notre attention. Du moins un peu plus que les autres pour ce qui nous occupe ici : l'usage savant réservé au terme « hiphop ». Dans son travail de thèse sur l'émergence du mouvement hiphop lyonnais, Virginie Milliot multiplie les précautions quant à l'emploi à venir du terme. « Cette recherche » écrit-elle « appréhende le mouvement Hip Hop comme un symbole, parce qu'il s'agit d'analyser les significations qui ont été fixés sur ce dernier, dans le jeu des rapports sociaux de domination, des relations et des interactions sociales »[24]. Cette perspective ajoute-t-elle rapidement, permettra « d'analyser les processus de fixation de sens et d'appréhender ce qui donne vie à ces symboles : leurs emplois »[25]. Notre propre travail trouve dans ces quelques lignes une étonnante résonnance en ce sens que tout au long de l'exercice, on a progressivement pris conscience qu'à travers l'équipement, c'est bien la question de l'emploi du terme et de son contenu qui était en jeu. Nous y reviendrons.

Ces quelques travaux mentionnés, le flou définitionnel qui entoure l'expression n'en est pas moins opaque. C'est qu'elle renvoie peut-être à un passé dont j'ignore à peu près tout. Mais renvoyer l'expression dans une temporalité déchue ne résout rien. Pour y voir plus clair, j'appelle le sociologue Karim Hammou le premier février 2019. Confronté au même exercice définitoire pour le terme *rap,* il énonce une première mise en garde : *« Je pense que tu résoudras pas grand-chose en l'abandonnant au passé parce que tu l'as dit, t'en sais rien sur le passé. Y a pas de raisons de penser que c'était pas plus une fiction dans le passé qu'une fiction dans le présent ».* Mais alors que faire de cette occurrence au nom de laquelle la ville de Lille a investi plus de douze millions d'euros ?

Là encore, Karim Hammou m'éclaire et m'offre une voie de sortie : *« Tu ne vas pas osciller entre les définitions. Tu vas montrer ce que les gens en font. Ils ont des définitions différentes. Le hiphop n'est pas un concept en fait. Il est investi d'enjeux de pouvoir et la légitimité à utiliser le terme et à donner une définition plutôt qu'une autre, c'est tout l'enjeu des mondes sociaux »*[26].

Au-delà du constat d'emplois pluriels et différenciés du terme, le sociologue du rap en France m'invite alors à *« mettre en évidence les implicites, les enjeux, les concurrences de ces usages-là […] à ne pas céder au confort de le définir […] de ne pas avoir de définition préalable »* pour ne pas clore l'objet sur lui-même. Un travail sur la genèse du hiphop local sera donc indispensable pour questionner les investissements locaux et situés du terme. Différents usages de différentes définitions à différentes époques par différents acteurs. Rendre compte de qui l'utilise comment, quand et à quelles fins ? Voilà une piste qui motive le travail narratif. Rendre compte de l'évolution des usages du terme dans le cadre d'une bataille pour l'imposition d'un contenu particulier. Car la mise en équipement

24 Milliot, V., 1997, *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement Hip Hop lyonnais,* thèse de doctorat, nouveau régime de Sociologie et Sciences Humaines, Université Lyon 2, p. 15.
25 *Ibid.*
26 Discussion téléphonique avec Karim Hammou du 01/02/2019.

du hiphop n'est-elle pas l'occasion de réfléchir sur « les conditions sociales de l'imposition d'une définition étatique [ou institutionnelle] de la culture [hip-hop][27] » et des pratiques qu'elle a un temps accueilli ? L'équipement n'est-il pas un instrument politique pour l'imposition d'un contenu officiel de ce que sont ou devraient être les pratiques du hiphop ? On prend donc très au sérieux l'idée que les trajectoires des graffitis, des danses, des raps ne sont pas les mêmes, qu'elles ne passent pas par les mêmes institutions ni ne transitent par les mêmes médiateurs. Autrement dit, tous ces acteurs fabriquent ces activités de manières différentes et déconnectées pendant que d'autres continuent d'essayer de construire des micro-unifications. Dans cette bataille pour l'imposition d'un contenu, nombreux sont les acteurs à entrer dans l'arène. On n'oublie pas que s'il y a autant de définitions qu'il y a d'acteurs, ces acteurs sont inégaux et qu'au local la mairie de Lille est l'un d'entre eux. Pour surmonter l'obstacle donc, deux pistes.

Il s'agit avant tout de ne pas investir le terme de ces universaux qui n'existent pas. De fait, le « hiphop » sera mobilisé comme un « vocabulaire administratif » qui « nomme sans autre souci que de les désigner d'un nom connu, les objets tels qu'ils sont identifiables avant tout travail d'analyse et de mesure »[28]. Les pratiques de danse, de musique et de peinture réunies sciemment sous la bannière commune du hiphop ne constituent plus une curiosité culturelle dans le paysage francophone. Denses ou nébuleuses, chacun y va de ses projections, y investi des images, des références, des sonorités, des territoires, des personnalités. En un mot, le terme renvoie à des contenus et ces contenus sont propres à chacun.

Pour ce qui nous concerne, le projet d'équipement s'est construit en son nom. Il a d'abord été présenté à ses destinataires présumés comme une « maison du hiphop ». Que l'expression soit rapidement abandonnée au profit d'un terme plus technocratique – le Centre Euro-régional des Cultures Urbaines – avant de se stabiliser sous l'appellation « Flow » n'y change que peu. Il est prétexte à l'expérience d'une action publique jamais éprouvée en France. On retiendra donc, dans la lignée des travaux précédent, que le hiphop « regroupe plusieurs formes d'expression qui appartiennent à des registres disciplinaires différents et qui ont chacune leur histoires propres » [29].

Il s'agit ensuite, dans le sillon des travaux de Loïc Lafargue de Grangeneuve de garder à l'esprit que la culture hiphop « est le résultat d'une opération d'unification doctrinale »[30] en ce sens que cette réunion, sous une bannière commune, de pratiques artistiques hétérogènes est le produit d'une

27 Dubois, V., 2001, « Hip-Hop », *Op. Cit.*, p. 14.
28 Passeron, JC., 2006, *Le raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation,* Paris, Ed. Albin Michel, p. 114. Cité sur les conseils de Karim Hammou.
29 Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, p. 10.
30 *Ibid.*

œuvre conscientisée. Si l'auteur prend soin de situer cette opération sur le plan diachronique – dans les années 1970 autour d'Afrika Bambaataa et de la *Zulu Nation* – précisons qu'elle n'est ni de toute éternité ni de tout espace. On le répète, l'entreprise de certains pionniers n'engage ni leurs contemporains ni leurs héritiers. Ou pour reprendre l'analyse de Karim Hammou, « si l'analyse de Loïc Lafargue de Grangeneuve inscrit la culture hiphop […] dans un espace d'appropriations et de rivalités, elle referme prématurément la question [de ses] métamorphoses au nom des propriétés de l'objet »[31].

Pour toutes ces raisons l'emploi du terme sera neutre et, autant que faire se peut, conjugué au pluriel. Dans le dédale des investissements définitionnels, on parlera des hiphops en se référant aux pratiques et plus précisément à celles qui font l'objet d'une mise en équipement. Le terme sera donc mobilisé ici sans référence à ses origines étatsuniennes ou à son assignation sociogéographique en France : la banlieue[32].

Construction de l'objet

Voyageur nomade pendant 18 mois entre 2010 et 2012, la sociologie m'a rattrapée. C'est sur mon vélo, pendant les longues heures de pédalage quotidien que l'idée d'un travail de thèse a émergé. J'avais réalisé deux mémoires sur la scène du graffiti lillois entre 2008 et 2010 et imaginais alors reprendre ces travaux dans une perspective plus large : réaliser une socio-histoire des hiphops dans le département du Nord. Ou la déclinaison provinciale d'un phénomène global. De retour en France, l'idée ne me quitte plus. Je reconnecte avec les scènes métropolitaines de peinture et de musique via l'occupation d'un poste de vendeur de bombes de peinture et autres fournitures graffitiques dans l'échoppe lilloise « All City ». La figure du « vendeur de sprays » s'avère merveilleuse pour l'observation ethnographique tant le magasin fonctionne comme espace subculturel de sociabilité, lieu de rencontre ou de résolution des conflits.

Mais parallèlement, les scènes locales du hiphop sont animées d'une actualité brûlante : le chantier de construction de la première maison publique du hiphop en France doit démarrer incessamment pour une livraison du bâtiment à échéance des élections municipales de 2014. Nous sommes en 2013 et des échos me parviennent depuis mon poste à « All City ». La mairie organise des réunions de consultation avec les acteurs locaux des hiphops. Le contenu de ces réunions est nébuleux et l'ensemble des peintres et des musiciens que je rencontre – à ce moment, je n'ai aucune entrée dans l'univers des danseurs dont j'ignorent tout – apparaissent unanimes : le projet d'équipement est

31 Hammou, K., 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle du rap français*, *Op. Cit.,* p. 23
32 Pour une critique de l'assignation des pratiques de rap à la banlieue, voir la thèse de Karim Hammou.

flou, personne ne sait de quoi il retourne concrètement et aucun artiste n'y est impliqué au-delà d'une posture de consultant. Le projet de thèse se déplace une première fois. L'équipement à venir officiera comme prétexte à l'exploration des hiphops locaux et cette impréparation municipale se pose comme une énigme à résoudre.

Dans le même temps, je me mets en quête d'un directeur ou d'une directrice de thèse et me tourne d'abord vers mon ancien laboratoire de recherche de rattachement : le Clersé[33]. Je n'y ai trouvé personne pour m'accompagner dans l'aventure scientifique à venir. D'un côté, les professeurs curieux de mon objet ne possédaient pas l'habilitation à diriger des recherches. De l'autre, celles et ceux qui en étaient titulaires ne prêtaient que peu d'attention à mon projet de recherche. Parallèlement, via quelques connaissances, un nom m'est soufflé à l'oreille. Rémi Lefebvre me dit-on, serait potentiellement intéressé par l'étude d'une scène culturelle en cours de formalisation dans le contexte de son équipementation. Je le contacte, il me rappelle au début de l'été et s'en suit un échange prometteur. On se rencontre pour la première fois en septembre de la même année 2013. De cette première discussion, le projet de thèse se déplace une deuxième fois. Rejoindre le sérail de la science politique implique nécessairement une dimension politique forte et plus précisément l'étude de l'action publique que le projet d'équipement révèle. Il ne s'agit donc plus d'en faire le simple prétexte à l'exploration d'une socio-histoire des hiphops dans le Nord mais bien le cœur même du projet d'étude. L'absence de précédent en France termine de me convaincre. La thèse portera sur la recomposition des politiques lilloises des hiphops à travers un dispositif jamais éprouvé en France : la mise en équipement des pratiques.

Vers une socio-histoire de l'équipement : bricolage théorique, méthodes et terrain d'enquêtes.

La présente thèse relève de ce qu'on pourrait appeler une sociologie de l'équipement. Une telle discipline n'existe pas en tant que telle. Elle reste à formaliser. Sous formes d'articles, de nombreux travaux prennent pour objets d'analyse des équipements culturels mais ne constituent pas un champ disciplinaire précis et défini. Des géographes, des économistes, des politistes, des

33 L'acronyme vaut pour « Centre lillois d'études et de recherches sociologiques et économiques ». Clersé, UMR 8019.

sociologues, des historiens s'en sont saisis[34]. A l'instar des recherches sur les graffitis[35] ou les musiques du rap[36], ces travaux relèvent plus d'une accumulation de données et d'analyses dans des champs aussi distants que dispersés. Comment dès lors rendre compte théoriquement de l'émergence de la première maison publique du hiphop en France, de son invention, de sa stabilisation, de sa progressive acceptation et de sa légitimation par ses destinataires présumés ?

L'exercice n'est pas simple. Une première piste sous forme d'hypothèse peut être formulée ici. Si une sociologie de l'équipement fait défaut, c'est peut-être bien qu'elle se déploie au croisement de disciplines sociologiques hétérogènes, rarement associées et parfois même opposées.

Il y a ensuite une difficulté à qualifier les objets de la mise en équipement et le statut qu'on leur réserve : les pratiques des hiphops. A ce niveau, le choix de ne pas les définir (voir *supra*) ne nous facilite pas la tâche. Les considérer comme pratiques artistiques nous auraient conduit du côté des sociologies de la culture, des pratiques culturelles et des mondes de l'art. Ce faisant, on aurait placer en arrière-plan le fait qu'elles fassent l'objet d'une « mise en administration » que seules les sociologies de l'action publique et des politiques culturelles ainsi qu'une analyse du pouvoir local sont en mesure de rendre compte. Mais là encore, nous aurions occulté l'aspect organisationnel qui nous est apparu essentiel au cours de l'enquête pour comprendre comment le Flow s'est progressivement stabilisé. Pour rendre compte de l'équipement donc, de sa genèse à son fonctionnement routinier, il nous est apparu évident d'en faire un terrain de rencontre entre différentes écoles de pensées (la sociologie crozierienne des organisations, la sociologie de l'action publique de Vincent Dubois, l'approche constructiviste de Berger et Luckmann, l'interactionnisme symbolique d'Howard Becker), d'anticiper une critique qui pourra nous être adressée et de prendre un risque : celui de l'impureté et de l'imprécision théoriques. Ou pour le dire autrement, d'assumer un bricolage conscient de ses propres limites mais qui a l'avantage de ses inconvénients et que l'on peut synthétiser ici sous forme d'une conviction. En multipliant les angles d'analyses et les

---

34 On pense entre autres aux travaux suivants : Pinçon-Charlot, M., Rendu, P., 1982, *Distance spatiale, distance sociale aux équipements collectifs en Île-de-France : des conditions de la pratique aux pratiques,* Revue française de sociologie, 23-4, pp. 667-696 ; Jeannot, G., 2001, « L'impossible fin de la solution "équipement" », *Annales des ponts et chaussées*, n° 99, pp. 4-14 ; Hautmont, A., 1996, « L'équipement culturel des villes. La diversité fait-elle système ? », *Les Annales de la recherche urbaine*, n°70, Lieux culturels, pp. 148-153 ; Vigneau, FE., 2015, « Les équipements sportifs : enjeux et impensés d'une politique publique », *Informations sociales*n°187, pp. 38-45. Par ailleurs, Thomas Hélie a réalisé une thèse en 2004 sur l'histoire des équipements culturels. Il s'attache à « revenir sur les conditions d'émergence d'une nouvelle catégorie d'équipements collectifs » pour questionner la prise en charge publique de la culture et les conditions de son institutionnalisation. Source : https://www.theses.fr/2004PA020065. Sa perspective est donc sensiblement différente de la nôtre.

35 Pour une revue de littérature riche sur le traitements scientifique des graffitis voir Vaslin, J., 2017, *Esthétique du Propre. La mise en administration des graffitis de 1977 à 2017*, *Op. Cit.*

36 Depuis un colloque fondateur intitulé « Conçues pour durer : perspectives francophones sur les musiques hip-hop » tenu à la Maison des Métallos à Paris les 1, 2 et 3 février, les recherches francophones sur les musiques du rap tendent à se structurer. Pour plus d'informations voir : Guillard, S., Sonnette-Manouguian, M., (dir.), 2020, « Le monde ou rien ? Légitimité et authenticité dans les musiques hip-hop », *Volume !*, Vol. 17, n°2, Ed. Mélanie Seteun, 272 p.

emprunts théoriques, les ressorts de la mise en équipement des pratiques des hiphops n'en seront que plus riches.

A bien y regarder, le cadre général de l'exercice à venir est celui de l'histoire culturelle du temps présent. Avant de suivre pas-à-pas l'invention de la première maison publique pour les hiphops, il s'agit bien pour nous de remonter les fils du temps (à travers une approche socio-historique) qui doivent permettre de comprendre comment l'option « équipement » a été retenu comme dispositif d'action publique. Les vertus de la démarche sont nombreuses. Elle offre l'opportunité d'engager un travail sur les représentations, la construction d'une catégorie d'intervention publique, les acteurs engagés dans ce travail de construction, les conflits qui l'animent ainsi que les jeux et enjeux de pouvoir qu'elle recouvre. Or, comme le fait remarquer Vincent Dubois, « ce cadre apparait nettement moins structuré que celui, par exemple, qui a pu guider dans les années 1970 les monographies locales en histoire sociale »[37]et ne permet pas « l'application systématisée d'hypothèses préexistantes à des terrains géographiquement construits »[38]. Un déplacement supplémentaire doit être ici précisé. Plus qu'une histoire du temps présent, c'est une histoire en train de se faire qu'on engage ici. En un mot, on suit le rythme de l'équipement. Le récit qu'on en propose se fait aussi en temps réel.

A suivre l'auteur enfin, en matière de monographies locales de politiques culturelles, « chaque chercheur est ainsi en quelque sorte conduit à tout inventer pour et sur son propre terrain »[39].

Alors comment poser ce qui ne peut que difficilement l'être : un cadre théorique ? D'un côté, il semble que le suivi génétique, on pourrait presque dire clinique (c'est-à-dire au chevet de l'objet) de la première maison publique du hiphop en France n'a pas de précédent. Que ce soit dans le champ de la sociologie des politiques culturelles ou dans d'autres, nous n'avons pas trouvé de recherche francophone équivalente. De l'autre le caractère labile des pratiques équipementées ajoute une difficulté supplémentaire. Vingt ans avant nous, Virginie Milliot rencontrait déjà cet épineux problème du traitement de la constitution et du développement d'un hiphop local – lyonnais dans son cas – dans le cadre d'un projet scientifique. « Marqué par le changement et la diversité », résultant de « différents processus de construction sociale », objet qui « se déploie selon des logiques transversales », « objet plus poreux et plus instables »[40] que d'autres, les expressions qu'elle convoque sont sans appel : les concepts et théories sociologique et anthropologique classiques ne lui offrent que peu de prismes d'analyse solides pour rendre compte scientifiquement

37 Dubois, V., (dir.), 2012, *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Ed. du Croquant, p. 238.
38 *Ibid.*
39 *Ibid.*
40 Milliot, V., 1997, *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement Hip Hop lyonnais*, *Op. Cit.,* pp. 13-14.

de l'émergence et du développement d'un mouvement en perpétuel renouvellement. Que l'état de développement des scènes localisées des pratiques de danse, de musique et de peinture dans les années 2010 soit considérablement différent de ce qu'il a pu être dans ses jeunes années n'y change rien. Le caractère rhizomatique n'enlève rien à la difficulté de saisir l'objet.

La construction d'un cadre théorique aurait pu faire l'objet d'un travail à part entière et d'une réflexion pré-enquête[41] offrant une orientation à l'investigation. Nous n'avons pas opté pour une telle démarche. Sans en avoir une conscience aiguë, on a donné la priorité au terrain. L'encastrer dans un cadre, quel qu'il soit, n'a que tardivement fait l'objet d'une réflexion. De fait, comme l'explique Howard S. Becker, j'avais « déjà pris des centaines de décisions, jour après jour, des décisions si insignifiantes que [je les considérais] comme à peine comme de "vraies décisions" »[42]. Arrivé en au terme de l'aventure, là encore, les mots du sociologue états-uniens officient comme un bienveillant et rassurant conseil : « En réalité vous en êtes à la fin et votre tâche principale consiste à vous rendre compte de tous les choix que vous avez faits, et à réfléchir à la façon dont ils vous ont amené à dire ce que vous avez à dire. Ces choix font qu'il est difficile, voire impossible, de dire autre chose, même si en ce moment même cela peut vous sembler plus pertinent. Il se peut que ce soit effectivement une meilleure idée, mais vous avez décidé il y a longtemps de ne pas la développer »[43]. Soit. Le recours à un tel extrait n'a pas valeur de dédouanement. Il renseigne sur le cheminement qui nous conduit jusqu'à l'écriture de ces quelques lignes.

Il n'y a donc pas de cadre théorique précis mais un bricolage. Des références multiples à des champs disciplinaires variés. Tour à tour, nous convoquerons des concepts et des conceptions du monde social empruntés à divers courants sociologiques. Les plus importants et les plus récurrents sont au nombre de cinq.

La sociologie de l'action publique locale d'abord car l'étude à venir porte sur un fait social érigé au rang de problème public pour lequel une solution – l'équipement – a été retenue. A travers cette solution d'action publique, ce qu'on observe au fond c'est la mise en administration d'un secteur faiblement formalisé.

La sociologie du pouvoir local ensuite car l'ensemble des sept chapitres qui composent cette thèse relève d'un certain rapport entre une administration et des administrés, entre des agents municipaux et des publics, entre gouvernants et gouvernés. A travers l'observation fouillée de l'équipement, c'est bien une certaine conception de l'usage du pouvoir qui s'engage. Via l'équipement, la Ville

41 Par travail pré-enquête on entend une réflexion sur le cadre théorique avant la conduite du travail de terrain, ce qui aurait orienté les différents aspects de l'investigation.

42 Becker, HS., 2013, « Préface. Écrire une thèse, enjeu collectif et malaise personnel ». In : Hunsmann, M., Kapp, S., *Devenir Chercheur. Écrire une thèse en sciences sociales,* Editions de l'EHESS, p. 11.

43 *Idem.*

démontre, par des « moyens humains, financiers, intellectuels et organisationnels »[44] sa capacité à faire appliquer des règles et orienter les conduites. Sociologie du pouvoir local également car à Lille, la mairie s'est dressée en acteur incontournable en matière de structuration des pratiques des hiphops. En l'état, elle jouit au local d'une latitude hors-normes dans les opérations de catégorisation, de fabrique et de sélection des esthétiques à promouvoir.

Le troisième corpus de travaux retenus ici relève de la sociologie des politiques culturelles. Initialement constituées en secteur d'intervention publique via les services Jeunesse et animation ou via le volet culturel de la politique de la Ville, les pratiques des hiphops se sont vues culturalisées[45] dans la deuxième moitié des années 2000. C'est donc en tant qu'objets culturels qu'ils sont pris en charge depuis. A ce niveau, la sociologie des politiques culturelles offre de précieux outils d'analyse pour comprendre les particularismes de traitement de l'objet.

La sociologie des organisations sera également mobilisée pour comprendre l'invention de l'équipement et la formalisation d'un ordre organisationnel. Sans feuille de route préétablies, les premiers salariés du Flow ont testé différents modèles organisationnels. Renvoyant à une sociologie de l'acteur dont on précisera les faiblesses, elle offre un cadre d'analyse pertinent pour explorer les différents aspects d'un fonctionnement en voie de stabilisation.

Bien évidemment, la sociologie des pratiques culturelles et plus précisément les travaux sur les pratiques des hiphops seront sollicités. La prise en charge publique des pratiques culturelles peu légitimes implique des opérations de tri, de classement et de catégorisations qu'on observe à travers le prisme analytique de l'action publique ne recouvrent pas l'ensemble de leurs déclinaisons. Pour le dire simplement, tous les raps, toutes les danses et tous les graffitis ne font pas l'objet d'un regard institutionnel bienveillant. La mobilisation de travaux sur les pratiques des hiphops au-delà de leur mise en administration offre alors un utile contre-point à la compréhension de leur prise en charge à travers un équipement.

Un bricolage théorique disions-nous. D'abord parce que notre démarche a trouvé dans la méthode une forme de résonnance. De nature à multiplier les lectures dans des disciplines aussi variées qu'éloignées les unes des autres, il nous a toujours été difficile de nous ranger sous les auspices de tel ou tel courants de pensée sociologiques. Ce peut être une faiblesse que nous concédons volontiers.

Ensuite parce que le bricolage n'est pas sans vertu. Il relève d'un parti pris et « ne *tolère* pas simplement la différence mais la *cultive* parce qu'elle stimule la créativité du chercheur. C'est là que

---

44 Bezes, P., 2010, « Administration ». In : Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet, P., *Dictionnaire des politiques publiques. 5e édition entièrement revue et corrigée.* Ed. Presses de Sciences Po, « Références », p. 38.

45 On entend par là qu'elles ont progressivement fait l'objet d'une attention du service Culture par la Ville. Pour une démonstration plus fouillée voir chapitre 2, section 3.

réside la contribution première de l'interdisciplinarité profonde du bricolage : dès lors que les chercheurs s'ouvrent à des formes divergentes de recherches, ils obtiennent un aperçu unique à perspectives multiples »[46]. C'est bien l'ambition de cette thèse que de multiplier les entrées pour comprendre le processus d'équipementation des hiphops lillois. A partir de cette notion, la nouveauté ne réside plus dans l'objet, la méthode ou l'axe d'analyse retenu mais bien dans leur réarrangement et leur réorganisation.

Le caractère bricolé qu'on assume ici renvoie *in fine* aux nombreux tâtonnements qui ont marqué le projet d'équipement depuis 2007 jusqu'à sa stabilisation progressive dans la deuxième moitié des années 2010. Pour toutes ces raisons, on a fait le choix de ne pas se plier ici à l'exercice d'une revue de littérature qu'on réservera pour le cœur du texte, au fil des raisonnements divers abordés.

De façon quelque peu surplombante, on place donc ce travail sous les auspices d'une sociologie compréhensive. D'abord car dans une perspective wébérienne, « la compréhension permet de reconstruire le sens d'une activité » et que « dans la mesure où l'activité se définit comme la conduite que le sujet investit d'une signification, comprendre veut dire retourner au processus de production de sens, qui s'exprime dans les différents motifs par lesquels les sujets rendent compte de leurs comportements »[47]. N'est-ce pas de cela dont il s'agit ici ? S'intéresser aux différents acteurs (élus, techniciens, personnel d'équipements, artistes des hiphops) qui, ensemble, ont permis l'émergence du projet Flow, son avènement et son installation durable dans l'offre culturelle lilloise.

Ensuite parce que « le paradigme compréhensif s'engage à reconnaitre un phénomène social en toute sa complexité, à le considérer en son ensemble en tant que système dynamique, dans une perspective holistique et systémique »[48]. On fait de l'équipement, du stade prénatal à l'âge adulte, une totalité irréductible aux parties qui le composent.

La présente thèse se présente donc comme une monographie, encastrée dans une analyse localisée de l'action publique culturelle qui convoquera au gré des chapitres différents champs disciplinaires.

Une étude génétique, longitudinale et diachronique de l'équipement

S'intéresser à l'action publique lilloise des hiphops locaux à travers leur mise en équipement nous a rapidement confronté à la problématique de sa mise en récit. Inscrit en première année de thèse

46 Lautman J., 1992, « Passeron Jean-Claude, Le raisonnement sociologique. L'espace non poppérien du raisonnement naturel », *Revue française de sociologie*, n°33 (3), pp. 463 – 468.

47 Gonthier, F., 2004, « Weber et la notion de « compréhension » », *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 116, pp. 35-54.

48 Grassi, V., 2005, « Sociologie compréhensive et phénoménologie sociale ». In : Grassi, V., (dir.), *Introduction à la sociologie de l'imaginaire. Une compréhension de la vie quotidienne*, Toulouse, Érès, Sociologie de l'imaginaire et du quotidien, pp. 61-93.

une année avant son ouverture, la réalité physique de notre objet n'était pas encore advenue. La construction du bâti était en chantier et les projections sur les nouvelles possibilités qu'il allait permettre étaient parcellaires et nébuleuses. Puisque j'allais suivre un dispositif d'action publique « en train de se faire », s'est rapidement posé la question d'un plan de démonstration générale que mon directeur m'a invité à établir le plus tôt possible. Le choix d'un travail monographique selon une logique chronologique s'est rapidement imposé comme une évidence à justifier. Il s'agit donc de préciser l'unité pertinente d'analyse d'enquête et plus encore du découpage de la population. Et là encore, les dernières pages de l'ouvrage « Le politique, l'artiste et le gestionnaire » dirigé par Vincent Dubois, et plus précisément l'enseignement de la postface intitulée « Pour une socio-histoire des politiques culturelles locales »[49], se sont révélées d'un grand secours. On s'en inspire largement dans la suite du texte.

La mise en équipement des hiphops lillois constitue le fil rouge de ce travail. Avant même de s'y intéresser dans une perspective séquentielle, il n'est pas vain de revenir sur certains implicites que la méthode retenue implique. On affirme ici une filiation entre le développement d'un hiphop localisé et l'équipement. Mais considérer le Flow comme un équipement à destination des acteurs des hiphop ne va de soi. On aurait pu, tout au long de ce travail, le considérer comme équipement culturel au service d'une politique de rayonnement de la Ville, un outil politique du *marketing* territorial, un élément parmi d'autres d'une politique culturelle municipale, un projet électoraliste. Chaque qualification implique une perspective, une lecture particulière, qui dévoile certains enjeux et révèlent certaines problématiques. La mise en forme du récit chronologique est ici motivée par un parti pris : on prend au mot l'affiliation entre l'équipement et les pratiques qu'il accueille. Aux premiers abords, il paraît curieux que le premier équipement public dédié aux pratiques du hiphop en France ait vu le jour dans une ville où musiciens, peintres et danseurs peinent à s'exporter hors région et ne font que peu références dans le paysage national. On pourrait se demander pourquoi ce n'est ni à Marseille, ni à Paris – capitales historiques des hiphops en France – que la première « maison du hiphop » ait vu le jour ? Pourquoi à Lille ?

La question amène une investigation, et c'est là tout l'intérêt de la méthode chronologique. Si le premier équipement français pour les hiphops apparaît sur un territoire qui ne fait que peu référence dans le paysage national, c'est peut-être que les modalités de développement des pratiques dans le nord fonctionnent comme un terreau propice à son avènement. Faible présence des industries culturelles en région, engagement précoce des pouvoirs publics dans les différentes pratiques, densité du maillage associatif, liens étroits entre certains artistes et certaines personnalités politiques, relations particulières du pouvoir local aux quartiers populaires, uniformité des modèles

49 Dubois, V., (dir.), 2012, *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, *Op. Cit.*

économiques des acteurs associatifs sont autant d'indices qui, ex-post, nous inclinent à creuser cette histoire localisée des pratiques des hiphops comme prémices à l'analyse de l'équipement. On fait donc du Flow « un présent donné pour le penser comme un maillon au sein d'une chaine » 50, chaine dans laquelle on doit pouvoir trouver des éléments explicatifs de son émergence.

Car bien évidemment, la mise en équipement du hiphop n'apparait pas *ex nihilo*. Elle est le prolongement d'une prise en charge politique et d'une mise en dialogue entre gens du hiphop et représentants institutionnels dont les balbutiements s'enracinent dans les années 1980. On considère donc le Flow comme l'héritier d'un traitement politique particulier et localisé des pratiques des hiphops que l'exploration du passé permet de dévoiler. Cette exploration permet de mettre en évidence les possibles singularités de scènes locales, premières en France à expérimenter la logique équipementière.

L'approche retenue est donc génétique (diachronique). S'il ne s'agit que peu de « dénoncer les formes de naturalisation des objets sociaux », la méthode permet en revanche de « découvrir […] comment ils sont "advenus" » 51. Dans un même élan, la méthode s'avère utile pour « repérer aussi bien des continuités que des ruptures »52. En ce sens, elle offre la possibilité de mettre en perspective tant les héritages dont bénéficie le Flow que les innovations qu'il amène dans l'univers des hiphops locaux. Au fond, dans la lignée de Fourquet, on affirme qu'on « ne rendra jamais compte d'un équipement collectif par son usage dans un système de besoin ; ce qu'il faut éclairer, c'est le coup de force qui lui a donné naissance »53. Ce qui nous amène du côté des historiens et des anthropologues.

Mobiliser le passé pour comprendre un présent

En plus de trente ans, rappeurs, *beat makers*, *breakers*, DJs, graffeurs, poppeurs, tagueurs, lockeurs et *beat boxers* ne se comptent plus. Ils sont innombrables et souvent insuffisamment visibles pour capter l'attention des mémoires collectives. L'entreprise de recensement exhaustif est vaine. Chaque ville et chaque quartier possèdent son lot de peintres, de musiciens et de danseurs. Pratiques éphémères ou activités pérennes, des groupes se forment puis disparaissent aussi rapidement qu'ils sont apparus. Des vocations naissantes se muent en carrière quand d'autres, par

50 Bosa, B., 2011, « Ce qui change et le déjà fait », *Revue européenne des sciences sociales*, Vol. 49-2, n°2, pp. 169-196.
51 *Idem.*
52 *Idem.*
53 Fourquet F., Murard L., (1973), *Les équipements du pouvoir. Villes, territoires et équipements collectifs*, recherches n°13, Ed. 10/18, pp. 126-127.

extinction, reste à jamais cantonnées au temps de l'adolescence. Nombre d'entre eux ne se rencontrent qu'au détour d'une parole glanée. Certains connaissent des succès parfois internationaux quand beaucoup évoluent dans l'anonymat des initiés. Il y a ceux qui partagent leur histoire avec intérêt et les taiseux. Des années de sollicitations n'y changent rien. Certains gardent leurs histoires pour leurs proches. Je n'en suis pas.

Développé et nourri par les adolescents des années 1980, les pratiques grandissent avec eux. Le graffiti des quadras ne ressemble pas à celui des jeunes majeurs. Les seconds ne sont pas systématiquement les héritiers des premiers. On le répète, le hiphop de l'un n'est pas ce qu'il ne sera jamais pour l'autre. Les pratiques évoluent et avec elles, les techniques, les carrières, les références, les espaces de création, les rêves et les colères. Alors comment s'y retrouver dans le dédale des acronymes éphémères, des enchevêtrements de générations, des processus de transmission des savoirs et des renouvellements esthétiques ? Comment sélectionner, classer, hiérarchiser les matériaux récoltés ? Que retenir et, plus crucial, qu'est-il possible d'omettre ?

Pour y répondre, une citation de Paul Veyne. « Puisque que tout est historique, l'histoire sera ce que nous choisissons »[54]. Ainsi dit, l'entreprise semble évidente. Je n'écris pas une histoire des hiphops locaux mais en retient certaines informations. Je les compile et les ordonne façon puzzle afin de sérier la réalité[55] et d'en donner une image convaincante pour le propos défendu. Je m'apprête en réalité à lisser « une histoire […] beaucoup plus accidentée »[56]. L'exercice est périlleux ; il engage un processus de sélection – c'est à dire d'exclusion – des certaines données (acteurs, lieux, dispositifs, politiques publiques, œuvres) aux dépens d'autres.

La fabrique d'un récit permet donc d'éclairer un présent. Ici, la mise en équipement des pratiques. Voilà qui semble constituer l'ébauche de ce que Paul Veyne nomme une *intrigue* : raconter une histoire qui mène à l'émergence d'un équipement culturel impulsé et piloté par les pouvoirs publics locaux. Comprendre pourquoi et comment la ville de Lille a décidé à un moment donné d'investir 12,4 millions d'euros dans une « maison publique du hiphop ». Le « choix de l'intrigue »[57] se situe à cet endroit. Plus qu'un choix, la mise en équipement du hiphop fonctionne à l'endroit du récit historique comme fil conducteur et centre de tri. C'est elle qui permet de sélectionner les éléments pertinents. Fil conducteur d'abord. De la genèse à aujourd'hui, on engage un voyage dans les méandres des hiphops locaux que l'équipement donne l'opportunité de visiter. Il puise partiellement ses origines dans cette histoire. Ici, le parti pris est de considérer son ouverture en 2014 comme le dernier chapitre en date d'une relation entre gens du hiphop et représentants des

54 Veyne, P., 1978, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, *Op. Cit.,* p. 42.
55 Millet, C., 2009, « Avant-propos », Écrire l'histoire, pp. 7-15.
56 Boudon, R., 1992, « Comment écrire l'histoire des sciences sociales », *Communications*, n°54, Les débuts des sciences de l'homme, pp. 299-317.
57 Veyne, P., 1978, *Op. Cit.* p. 117.

pouvoirs publics. C'est donc en remontant le fil des origines des hiphops locaux que l'on trouvera des indices, des clés de compréhension, et qu'on établira des relations causales qui mènent à l'équipement.
Centre de tri ensuite. Gardant en tête l'intrigue retenue, visiter l'histoire des hiphops locaux permet de mettre en surbrillance des éléments (quels acteurs, quels lieux, quelles dynamiques) qui permette de lire l'équipement comme le produit de cette histoire et offre la possibilité de décider « souverainement de ce qui sera causalement pertinent ou ne le sera pas »[58]. Ne seront donc retenus uniquement les acteurs, les espaces, les œuvres et les dispositifs en prise (directe ou lointaine) avec le Flow (genèse et fonctionnement). On les retrouvera à différents moments de la démonstration.

L'exercice d'organisation et de classement des données doit permettre de rendre cohérent des fragments du réel afin de « simuler pour le lecteur potentiel un monde possible de significations et d'actions, un monde qui lui "parle" »[59]. Aussi exhaustive, précise et dense[60] que soit la description des faits, « on n'observe jamais en entier une société, on n'en expérimente que des parties, et on met en relation ces expériences partielles avec une entité plus vaste à laquelle on n'a pas accès directement »[61]. Osons le poncif. Je n'étudie pas une société (locale) mais un fragment (culturel) de celle-ci. Des acteurs, des lieux, des œuvres, des coopérations, des conflits, des jeux et des enjeux de pouvoirs. J'engage donc ici un récit fictionnel – c'est à dire une construction dans l'écriture de ce qui a été observé et fouillé – mais qui demeure bien « au service d'un projet de compréhension du réel »[62]. L'équipement existe physiquement et le récit chronologique offre l'opportunité de comprendre les différents chemins qui y mènent.

Mais qu'est-ce à dire de faire de la mise en équipement du hiphop une intrigue, fil conducteur d'une exploration du passé ? Et pourquoi remonter à la genèse du hiphop dans le nord ? J'aurais pu procéder autrement. L'aventure du Flow s'officialise dans une délibération du conseil municipal en avril 2007. A ce moment-là, quelques danseurs et peintres mais surtout des musiciens s'investissent à différents niveaux dans le projet en gestation. J'aurai pu faire le choix de ne m'intéresser à ces seuls acteurs et de laisser de côté celles et ceux qui ne sont pas en prise directe avec le projet. En effet, à quoi bon évoquer des groupes de graffeurs ou des compagnies de danse qui n'existent plus depuis quinze ans ? Est-ce bien utile d'évoquer des noms et des lieux qui n'ont pas de rapports immédiats avec notre objet d'étude ? La réponse se trouve dans la perspective retenue. En optant

58 Veyne, P., *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, *Op. Cit.*, p. 117.
59 Kilani, M., 1994, « Du terrain au texte », *Communications*, n°58, L'écriture des sciences de l'homme, pp. 45-60.
60 Geertz, C., 1998, « La description dense », *Enquête*, n°6, pp. 73-105.
61 Kilani, M., *Op. Cit.*, p. 53.
62 *Ibid.*, p. 57.

pour un récit chronologique, on fait de l'équipement le dernier chapitre d'une histoire qui le précède.
S'intéresser à la genèse, comprise comme « des processus continus qui ne s'arrêtent pas aux premiers moments de l'émergence historique »[63], permet donc d'embrasser dans un même mouvement les différentes étapes d'une histoire dans laquelle on repère des évènements, des temps, des rencontres qui nourrissent notre intrigue. Ou pour reprendre un vocabulaire propre à la sociologie de l'action publique, d'apporter des éléments de compréhension à la mise en administration de pratiques culturelles d'abord passées sous les radars de l'action publique.

Deux autres motivations nous amènent ici à creuser l'histoire localisée du hiphop dans laquelle on ancre l'équipement. Premièrement la mise en équipement du hiphop est le prolongement d'une prise en charge politique et d'une mise en dialogue entre gens des hiphops et représentants institutionnels dont les balbutiements s'enracinent dans les années 1980. Le Flow peut être perçu à ce premier niveau comme l'héritier d'un traitement politique particulier et localisé des hiphops que l'exploration du passé permet de dévoiler. Cette exploration permet de mettre en évidence les possibles singularités d'une scène locale, première en France à expérimenter la logique équipementière.
Deuxièmement, en trente ans de présence sur le territoire, les pratiques ont fortement évolué. L'unité – fantasmée ou réelle – d'un mouvement hiphop a volé en éclat au profit d'une spécialisation et une division du travail toujours plus poussées. En s'autonomisant, les pratiques de peintures, de musiques et de danses ont développé leurs ressources propres, leurs codes, leurs perspectives de développement, éloignées les unes des autres. Les associations de promotions du hiphop ont laissé leur place aux associations de promotions des pratiques. Leurs contenus ont également évolué. D'individus éparses à la présence d'un tissu associatif identifié, la prise en charge et le soutien politique ne sont pas les mêmes. S'intéresser à la naissance des hiphops sur le territoire doit permettre de comprendre leurs évolutions. Pour terminer ce tour d'horizon des précautions prises, il reste à justifier le territoire d'enquête retenu.

Définir une échelle d'analyse.

A bien y réfléchir, je n'ai que peu choisi le territoire d'enquête. Travaillant sur un équipement culturel lillois, la première physique du terrain d'enquête se réduit à la surface qu'il occupe au sol : 448 mètres carrés. Mais dans le cadre du récit historique – une histoire dans laquelle le Flow n'existe

63 Dubois, V., 2001, *Action Publique et processus d'institutionnalisation. Sociologie des politiques culturelle et linguistique et du traitement bureaucratique de la misère*, mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, p. 9.

pas encore – l'échelle d'analyse se questionne. On partira donc d'un constat : ce sont les circulations d'acteurs qui définissent le territoire d'enquête. C'est donc à partir de leurs trajectoires qu'il se précise. Pourtant, toutes les mobilités ne nous intéressent pas. Le hiphop lillois est parti prenant du hiphop en France, en filiation avec la culture outre-Atlantique et fondu dans une culture mondiale du rap, du graffiti et de la danse.

La question posée au début tout au long de cette introduction – pourquoi un premier équipement à Lille ? – m'amène à mieux définir l'échelle d'observation de mon analyse : le nord de la France. Comme le rappelle Claude Millet à propos de l'émergence de la micro-histoire en Italie, « comme sur une carte, les détails en histoire apparaissent ou disparaissent selon l'échelle » et un « changement d'échelle transforme en profondeur la configuration historique »64. L'observation du hiphop à l'échelle de la nation a confiné le cas lillois (ou du nord) dans une position périphérique, en retard et moins développé que ses *alter* parisiens et marseillais. Pourtant, un déplacement de focale – un changement d'échelle – amène à reconsidérer ce retard à l'allumage. A les observer de près, les villes de Roubaix, Maubeuge ou Villeneuve d'Ascq fonctionnent dès la fin des années 1980 comme terrain d'expérimentation et de développement des pratiques. Elles possèdent leurs lots de succès, d'icônes nationales et d'infortunes. « A ce titre aucune échelle ne jouit d'un privilège particulier et la question de la validité explicative d'une échelle donnée ne peut être posée que dans le champ de la pratique »65.

A l'inverse, une échelle trop grande centrée sur la seule ville de Lille n'est pas une bonne option pour l'histoire qui nous intéresse ici. Capitale régionale et site d'implantation de l'équipement, nous verrons que dans les premières années des hiphops locaux, la ville de Lille n'est pas le centre des attentions, des structures et des ressources. L'échelle départementale, sans faire de ses frontières des limites imperméables, est donc retenue pour trois raisons.

Premièrement, le hiphop dans le nord s'est construit simultanément en des points multiples. Valenciennes, Dunkerque, Roubaix, Maubeuge, Cambrai, Tourcoing, Lille. Les évènements y sont nombreux, les acteurs s'y croisent, y développent des amitiés. Des inimités aussi.

Deuxièmement, elle permet d'intégrer un grand nombre d'acteurs aux origines diverses dont les carrières et les activités rencontrent à un moment donné le territoire lillois et plus tard, l'équipement. Ici le nombre d'acteurs ayant grandi dans le département a participé d'en retenir l'option (une écrasante majorité d'acteurs impliqués dans la vie de l'équipement viennent du nord).

Troisièmement, l'échelle générale du département est à comprendre comme échelle de référence à l'intérieur de laquelle j'opérerai au gré des intérêts, des grossissements localisés sur tel ou tel site en

64 Millet. C., 2009, « Avant-propos », *Op. Cit.*

65 Fabiani, JL., Revel, J., (dir.), 1998, « Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 53e année, n°2. pp. 444-447.

fonction de l'intérêt que je leur prête. La délimitation ainsi opérée n'a de sens que dans la mesure où ce qui s'y passe en dedans n'est pas étranger à ce qui se joue en dehors. Quoi qu'en disent certains acteurs, le hiphop dans le nord n'est pas qu'un village d'Astérix66. Ce qui revient à dire en des termes moins profanes que « ce réalisme qui croit pouvoir découper de façon quasi matérielle des groupes sociaux se trouve mis en échec lorsque les rapports entre les individus et le territoire tendent à devenir instables »67.

On commence à l'entrevoir, le choix d'une monographie chronologique renvoie à la dimension ethnographique de l'enquête. Nous avons passé beaucoup de temps au sein de l'équipement, réalisé plusieurs entretiens avec les mêmes acteurs sur une période de cinq ans. Les observations *in situ* ont été nombreuses. Or comme l'y invite Vincent Dubois, l'approche ethnographique de l'action publique permet de « considérer que les politiques (par exemple de sécurité, d'éducation ou d'insertion) existent concrètement à travers ce que font les agents de terrain (en l'occurrence policiers, enseignants ou travailleurs sociaux). Leurs pratiques ne sont pas seulement l'application plus ou moins fidèles d'orientations politiques préexistantes, mais sont parties prenantes du processus continu de fabrication de l'action publique dans lequel elles peuvent jouer un rôle décisif »68. Là encore, ce n'est qu'à posteriori que nous avons pris conscience de cette dimension. Deux des trois parties qui composent cette thèse place au premier plan ces agents de terrain que sont les travailleurs du Flow.

L'insertion d'une démarche ethnographique dans le travail monographique offre, toujours selon l'auteur, une deuxième vertu. Elle consiste « à intégrer l'expérience de ses destinataires à l'analyse d'une politique. […] C'est au travers de ces lieux, acteurs et situations que des effets s'opèrent sur leur vie sociale et c'est donc en faisant porter le regard à ce niveau que l'on peut en prendre la mesure concrète »69.

Au-delà d'un choix de méthode pour la construction du récit – la monographie chronologique – placer la recherche sous les auspices d'une analyse localisée de l'action culturelle publique présente plusieurs avantages. Tout d'abord, localiser la recherche, c'est-à-dire la placer à un échelon infra-étatique, c'est rappeler qu'en France, les régions, les départements et les municipalités supportent une large part des dépenses publiques en matière de services culturelles.

66 L'expression est empruntée à Romuald Brizolier, danseur et chorégraphe. Entretien réalisé le 27/10/17.
67 Champagne, P., 2020, « Statistique, monographie et groupes sociaux », *Mélanges Madeleine, Grawitz*, Paris, Ed. Dalloz, pp. 3-16.
68 Dubois, V., 2012, « Ethnographier l'action publique. Les transformations de l'État social au prisme de l'enquête de terrain », *Gouvernement et action publique*, Vol. 1, Presse de Science Po. pp. 83-101.
69 *Idem.*

En deuxième lieu, recourir à l'analyse localisée, « ce peut être en revanche utiliser un cadre territorial comme base d'observation permettant de rendre compte des spécificités de l'intervention publique pour la culture et d'éclairer les transformations générales qu'elle subit, en la rapportant aux structures sociales dans lesquelles elle s'insère »[70]. Autrement dit, elle donne chaire à la démonstration à travers des acteurs, les interrelations qui les lient, les conflits et les enjeux de pouvoirs qui les animent.

Enfin, elle engage une lecture de ce que sont et font les politiques culturelles aux objets dont elles se saisissent. Ou pour reprendre la proposition de Vincent Dubois, il s'agit de faire « de l'analyse localisée du traitement public de la culture une contribution à l'histoire culturelle entendue comme histoire des luttes de représentation dont la culture est le lieu »[71].

Étude de cas localisée relevant de la microsociologie dans une perspective monographique, un dernier élément doit ici être discuté : la dimension transposable et généralisable des résultats d'enquête. En effet, s'il est une attente de toute enquête en sciences sociales, qui plus est dans le cadre d'un travail de thèse, c'est bien sa propension (sa prétention ?) à dépasser son propre terrain pour atteindre de lointains horizons. Autrement dit, est-ce que la saisie et l'analyse d'un objet doivent immanquablement faire montre d'une montée en généralité pour prétendre au titre d'objet scientifique digne de ce nom ? On serait tenté ici de répondre par la négative. D'abord parce qu'on pense que l'exercice de généralisation des résultats ne doit pas constituer l'unique horizon des recherches en sciences sociales. La production de connaissances est en soi un apport non négligeable. Par ailleurs, la sociologie, c'est 150 ans de travaux dans des champs toujours plus précis et circonscrits dont les grandes découvertes, pense-t-on, appartiennent au passé.

Ensuite parce que l'injonction à la généralisation, à la transposition ou à la représentativité rendrait caduque la saisie des expériences pionnières. Il y aussi une conviction forte que les monographies locales ont une valeur heuristique car elles permettent de saisir le particulier. Ou d'affirmer avec Alain Desrosières qu'elles actent « d'un refus des vastes totalisations et un souci de coller à l'expérience immédiate »[72].

C'est enfin faire notre l'idée de Patrick Champagne, cité par Vincent Dubois, lorsqu'il estime que « dire qu'on ne peut pas généraliser les résultats d'enquêtes monographiques au-delà des cas étudiés,

---

70 Dubois, V., 1996, « Institutions et politiques culturelles locales. Éléments pour une recherche socio-historique », *Documentation française*, p. 25.

71 Dubois, V., 2012, *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, *Op. Cit.*, p. 212.

72 Desrosières, A., 2008, *Pour une sociologie historique de la quantification*, Paris, Ed. Presse des Mines, coll. Sciences Sociales, 329 p.

c'est confondre la généralisation *empirique* des résultats avec la généralisation *théorique* d'un schème d'analyse ou d'un modèle explicatif qui a été construit à propos d'un cas empirique et concret »[73]. Au fond, l'analyse de l'équipement telle que nous l'avons menée permet d'objectiver les particularismes d'une politique publique locale des hiphops. Culturalisée à l'aune des années 2010, cette politique offre matière à réflexion pour enrichir la connaissance des politiques culturelles locales qui, à leur tour, renseigne sur un usage du pouvoir local en matière d'administration de la culture et de la fabrique d'esthétiques particulières. En ce sens, la présente thèse étudie des éléments « d'histoire locale comme une question d'histoire générale posée aux témoignages que fournit un champ d'expériences restreint »[74].

On ne pouvait, pour finir cette introduction, ne pas engager un travail réflexif sur les limites et les faiblesses du présent travail.

Premièrement, au parti pris de ne pas définir les pratiques des hiphops s'en est ajouté un second : celui des les réduire à des pratiques artistiques. Une telle considération n'est pas anodine. Elle découle d'une volonté de ne pas reproduire les écueils de nombreux travaux des premières générations de chercheurs, à savoir que les objets – le rap, le graffiti, la danse – ne sont pas investis pour ce qu'ils sont – des espaces de créations – mais pour ce qu'ils disent de leurs auteurs ou des territoires qu'on leur suppose. C'est contre l'équation réductrice « culture hiphop = quartiers populaires » qu'on a voulu se dresser. Or, à trop vouloir éviter les écueils des générations précédentes, il y a tout lieu de penser qu'on en produit d'autres. En refusant de placer les auteurs et leurs productions sous la chappe d'une assignation géographique, on les a dans le même temps déterritorialisés. Pour être plus précis, en refusant de prêter *de facto* aux raps, aux danses et aux graffitis des dimensions de contestation, de subversion, de résistance ou de témoignage on les a simultanément dépolitisés. L'écueil est là. En s'inscrivant dans le sillon des travaux de Morgan Jouvenet sur le rap[75], de Julie Vaslin sur les graffitis[76] ou de Loïc Lafargue de Grangeneuve sur les pratiques des hiphops[77], on participe d'une sociologie des pratiques qui prend peu en compte les variables socio-économiques propres aux acteurs. Peut-être bien que les travaux à venir les réinsérerons dans l'analyse.

---

73 Champagne, P., 1990, *Faire l'opinion*, Paris, Ed. Minuit, p. 37.
74 Dubois, V., (dir.), 2012, *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, *Op. Cit.*, p. 245.
75 Jouvenet, M., 1998, *Les professionnels du rap. Essais de sociologie de la coopération artistique*, Mémoire principal de DEA de sciences sociales, ENS-EHESS.
76 Vaslin, J., 2017, *Esthétique du Propre. La mise en administration des graffitis de 1977 à 2017*, *Op. Cit.*
77 Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop. Action publique et cultures urbaines*, *Op. Cit.*

La deuxième limite de ce travail tient à la méthode d'analyse de l'équipement. A bien des égards, on a observé l'équipement en vase-clos ou pour reprendre un vocabulaire propre à la sociologie des organisations, on l'a étudié comme un système fermé. A rester à son chevet, on a parfois oublié de le resituer dans ses différents environnements d'implantation et de le faire communiquer avec l'extérieur. En découle alors une troisième limite d'ordre plus général.

L'observation des hiphops locaux via le seul prisme de l'équipement produit une lecture profondément réductrice de ce qu'ils sont à Lille et plus généralement dans le nord. En ne s'intéressant qu'à celles et ceux qui participent de façonner une politique lilloise des hiphops, on a mis de côté l'ensemble des peintres, des musiciens et des danseurs qui évoluent les radars de l'action publique. On souhaite ici préciser que les artistes devenus interlocuteurs des agents municipaux ne représentent qu'une minorité d'acteurs. Mieux, l'activité de ces mêmes artistes ne se réduit pas aux seules collaborations avec le Flow. Les partenariats engagés avec l'équipement n'empêchent pas l'exploration d'autres chemins pour la poursuite de leurs carrières. Rappelons alors une évidence : avec ou sans l'aval des pouvoirs publics, les tagueurs taguent, les rappeurs rappent et les danseurs dansent. Le risque d'une telle entrée est de réduire le bouillonnement culturel à l'œuvre à sa seule prise en charge publique. C'est là tout le risque de la mise en catégorie d'intervention publique. Insistons encore. Le Flow n'est pas représentatif du foisonnement des énergies à l'œuvre dans les hiphops locaux. Tout au mieux il y participe. La présence forte de l'acteur mairie dans le champ n'enlèvent rien aux positionnements des artistes. Ambivalents, ils n'en sont pas moins autonomes.

Il nous reste enfin à présenter les différents matériaux mobilisés dans le travail d'enquête. 55 entretiens ont été réalisés avec trois groupes d'acteurs différents : Les élues et techniciens municipaux en charge des service « Jeunesse » et « Culture », les différent.e.s salarié.e.s du Flow et les artistes engagés dans la production de l'équipement. Pour chacun de ces groupes, on a parfois sollicité un second entretien avec les acteurs. A ceux-ci s'ajoutent 8 entretiens réalisés avec des acteurs des premières générations sollicités pour la réalisation du premier chapitre sur la genèse et l'apparition des hiphops sur le territoire. Deux autres corpus d'entretiens ont aussi été mobilisés. Ceux que nous avions réalisés dans le cadre de nos mémoires sur le graffiti lillois et ceux réalisés par d'autres chercheurs. Janoé Vulbeau[78] nous a transmis trois entretiens réalisés avec des danseurs locaux. Melissa Leroy[79], autrice d'un mémoire sur la genèse du projet Flow nous a également

78 Janoé Vulbeau est l'auteur d'une thèse de doctorat en science politique intitulé *Roubaix : la construction d'une ville face aux Algériens. Politiques urbaines et racialisation (1950 – 1990)* et soutenue le 26/11/2021. Parallèlement, il mène des recherches sur l'histoire des danses hiphops dans le nord de la France. Les entretiens transmis ont été réalisé dans ce deuxième cadre.

79 Leroy, M., 2012/2013, *CECUFD, l'équation insoluble ?*, mémoire de science politique, Université de Lille.

partagé l'ensemble de ses neuf entretiens, et au-delà, les données relatives au sujet. Nous les en remercions.

Deux fonds d'archives publiques ont ensuite été mobilisés. Le premier, en mairie centrale, a permis d'accéder aux documents administratifs et juridique relatifs à la genèse du projet Flow. Des notes d'intentions, des délibérés de conseils municipaux, des plans cadastrales, des retranscriptions d'échanges oraux ont été d'une source précieuse. Au terme de trois années de sollicitations, nous avons également eu accès au fond d'archives du Flow en cours de constitution. Ici, ce sont des tableaux de fréquentations, des contrats, des notes, des comptes-rendus de réunions, des informations relatives aux budgets et coûts des opérations qui ont permis une meilleure compréhension du fonctionnement d'équipement. Ajoutons que certaines personnalités des hiphops locaux nous ont confié leurs archives personnelles. Au-delà de certaines anecdotes, ce sont des *mixtapes*, CD et vinyles de raps locaux, des enregistrements d'émissions de radio, des flyers, des livres des revues et des fanzines, des photographies, que l'on a pu consulter. C'est l'occasion là-aussi de les remercier et de rappeler qu'en matière d'archivages, les collectes personnelles des gens du hiphop sont d'une incroyables richesses et d'une précieuse rareté.

Le travail d'enquête s'est ensuite appuyé sur le traitement médiatique de l'histoire qu'on raconte selon deux axes. D'abord, des articles de presse, locaux ou nationaux, prenant pour objet central l'équipement lui-même. Ensuite et plus généralement, des articles relevant de l'actualité hiphop en métropole lilloise. Là-encore, on a eu recours à des sites internet spécialisés tenus par certains acteurs locaux. On remercie particulièrement Ivy Fonge, chroniqueur radio depuis le milieu des années 1990, pour la qualité des ses interviews avec les artistes locaux du rap ou du graffiti et plus encore pour l'humilité avec laquelle il documente l'histoire locale.

Les observations *in situ* de l'invention puis de la stabilisation de l'équipement ont fait l'objet de prises de notes réunies dans un carnet de terrain. Ce carnet s'est avéré fort utile pour la phase d'écriture.

Enfin, au fil de l'enquête, il est tôt apparu que la casquette de doctorant ne nous ouvrait pas toutes les portes. Ainsi, l'accès à certains documents ou certaines réunions de travail nous étaient refusées. Pour y pallier, j'ai rejoint une association de promotion du graffiti encadré : le collectif Renart[80]. Autrement dit, j'ai rejoint pour y participer activement un des acteurs collectifs que cette thèse prend pour objet. Devenu membre actif de l'association, des portes se sont ouvertes et j'ai pu récolter des données que l'identité de jeune chercheur maintenait à distance.

80 Le « Collectif Renart » est une association de loi 1901 qui œuvre à la promotion de l'art mural depuis 2013. Pour une présentation plus fournie, voir chapitre 1, section 3 – B.

Pour résumer, l'enjeu de cette recherche est de retracer l'histoire d'une catégorie d'action publique qui mène à la construction d'un équipement pris comme un analyseur de l'institutionnalisation des pratiques des hiphops sous la catégorie molle des « cultures urbaines » et d'en étudier le fonctionnement sur les cinq premières années. Du tagueur anonyme à l'élue en charge du secteur en passant par les techniciens de la culture et le tissu associatif, l'enjeu est donc d'explorer le différentiel d'investissement, d'intérêt, d'utilisation et de sens que les différents acteurs en jeu engagent dans l'équipement afin d'observer comment l'équipement redessine l'action publique lilloise des hiphops. Dès lors, la livraison d'un équipement exclusif engage-t-il la banalisation de l'objet ? Quels changements l'équipement amène-t-il dans la prise en charge publique des hiphops locaux ? Comment se redessine l'action publique locale des hiphops à travers l'expérience équipementière. De ces différentes questionnements, la problématique générale peut se formuler comme suit : Comment un équipement public dédié aux cultures urbaines modèle-t-il les esthétiques qu'il recouvre ?[81]

Plan de démonstration

L'analyse de la mise en équipement des hiphops lillois est présentée selon une logique chronologique qui prend comme source l'émergence des pratiques sur le territoire et se clôt par sa banalisation dans le paysage culturel lillois.

La première partie explore les différents processus qui ont amené la décision d'un « équipement » pour la poursuite d'une action publique lilloise des hiphops locaux. Cette décision est rendue possible au croisement de différents processus qu'on s'applique à décrire.

Le premier chapitre s'attache, dans une perspective socio-historique, à dévoiler les mécanismes d'émergence des pratiques du hiphop sur le territoire métropolitain et dans le département du nord. On montre que la scène culturelle commune aux pratiques de danses, de rap et de graffiti se diffracte pour faire place à des scènes différenciées, spécialisées et partiellement autonomes. Dans la perspective retenue, ce premier chapitre permet de mettre en lumière les prémices d'une action publique locale du hiphop.

L'émergence et l'installation pérenne de scènes culturelles de danse, de musique et de peinture n'expliquent pas elles seules le projet de maison du hiphop. Ce choix d'action publique n'a pas été retenu hors-sol. Au contraire, il s'ancre dans une histoire locale des politiques culturelles dont la formule équipement constitue un fil conducteur depuis les années 1970. Le deuxième chapitre

81 Le terme « modèle » est à prendre dans les deux sens qu'il recouvre : la fabrication et l'exemplarité.

explore deux histoires intrinsèquement liées au croisement desquelles l'application de la formule aux pratiques des hiphops est rendue possible : l'élargissement de la politique culturelle aux cultures populaires et la progressive culturalisation de l'accompagnement public du hiphop.

Enfin, le troisième chapitre analyse le processus décisionnel et les sept années nécessaires au montage du projet d'équipement. L'enjeu du chapitre est de montrer que l'annonce publique d'une maison du hiphop agit comme un effet cliquet duquel un retour en arrière n'est pas envisageable. Produit d'un effet cliquet – son annonce publique par la première magistrate –, on montre que le projet s'est construit sans et au-delà des volontés des acteurs engagés.

Dans la seconde partie, nous étudions le lancement de l'équipement à l'aune de son invention. Parce qu'une thèse portant sur un équipement unique ne pouvait faire l'économie de sa description, le quatrième chapitre consiste en une visite guidée selon un logique centripète. Partant du quartier d'implantation de l'équipement, on entre progressivement en son sein pour en explorer les différents espaces qui participent d'en fixer un champ des possibles. La démarche permet de discuter les logiques spatiales de l'équipement qui font alors l'objet de l'analyse.

Dans le cinquième chapitre, nous étudions comment les premiers salariés ont dû inventer l'équipement selon les règles propres à l'administration municipale. Invention plus que mise en œuvre car aucun programme d'action n'avait été élaboré en amont de son ouverture. La première saison fonctionne à ce titre comme terrains d'expérimentation d'un champ des possibles, de confrontation entre des logiques d'actions différentes et d'une succession d'essais-erreurs dans la poursuite des missions.

La troisième partie vient clore sur elle-même la démonstration. Cinq ans après son lancement, l'équipement n'en est plus à ses balbutiements. Il s'est stabilisé et il est alors possible d'engager une analyse des perturbations d'équipement sur ces usagers et sur l'action publique elle-même.

Le sixième chapitre s'attache explorer la stabilisation de l'équipement et l'émergence d'un fonctionnement routinier. Nous montrons que le coût de ce processus d'institutionnalisation tient à une revisite drastique des ambitions premières. Le construit institutionnel qui en ressort n'est rendu possible que par confrontation des agents publics aux réalités auxquelles ils font face. C'est aussi l'identité stabilisé de l'équipement qui s'en trouve progressivement renforcer.

Enfin, le septième chapitre explore ce que l'on nomme les effets d'équipement sur l'action publique lilloise des hiphops. Devenu le lieu de la conduite de l'action publique, il en redessine les contours. A rebours des certaines évolutions dans l'exercice du pouvoir en matière d'administration des biens culturels, l'équipement dévoile un haut degré de verticalité dans l'exercice du pouvoir. On montre qu'un tel usage du pouvoir structure les esthétiques des pratiques selon des logiques restrictives.

Ainsi, à l'issue de cette troisième partie, c'est le gouvernement lillois des hiphops qui s'en trouve précisé.

Partie 1 – De l'institutionnalisation des hiphops à leur mise en équipement.

Une sociologie de l'équipement telle que nous la proposons à travers ce récit ne peut se résumer à l'étude de son fonctionnement présent. Pour le comprendre, il faut se pencher sur les dynamiques et les forces passées qui ont dessiné un chemin à même de permettre à certains acteurs (politiques, administratifs, artistiques, associatifs) de considérer l'option équipement comme solution d'action publique pour les hiphops locaux. Que l'institution de pratiques culturelles émergentes ne soit pas une spécificité lilloise est un fait. Partout en France depuis le milieu des années 1980, des expériences d'encadrement public existent et font l'objet de recherches. En revanche, que ce processus amène à la construction d'un bâtiment de 2500 mètres carrés est beaucoup plus surprenant et singulier. Il s'agit donc de dévoiler des particularismes locaux qui, d'un traitement politique somme toute banal et généralisé des pratiques des hiphops amènent à une expérience jamais éprouvée : leur mise en équipement que nous posons ici comme une énigme de recherche au sens de l'historien Paul Veyne. En un mot, il s'agit de remonter le fil du temps et de faire émerger des facteurs explicatifs (structurels, contextuels, culturels) qui permettent de mieux comprendre l'option retenue. Pour ce, trois chapitres balisent cette première partie.

On s'intéresse d'abord à l'émergence sur le territoire des pratiques de danse, de musique et de peinture pour une raison évidente : pas d'équipement pour les hiphops locaux sans danseurs, sans musiciens du rap et sans peintres sur le territoire. Ce premier récit permet de mettre en exergue la multiplicité des acteurs engagés dans la constitution de scènes artistiques et le rôle que joue progressivement l'acteur mairie (chapitre 1).

On se penche ensuite sur l'évolution des politiques culturelles lilloises, des projets politiques qu'elles renseignent, la place qu'occupent les équipements et celle qu'y prennent progressivement les énergies créatives des hiphops. On montre alors que la « culturalisation des hiphops » est teintée d'illégitimité et que sa prise en charge culturelle ne fait pas l'objet d'un traitement *comme les autres* (chapitre 2).

Enfin, on s'applique à analyser le processus décisionnel et le temps long du montage de projet qui mène à la livraison de l'équipement en octobre 2014. Cette séquence prépare en quelque sorte le terrain à l'analyse du fonctionnement tant elle informe sur les hiérarchies, les relations de pouvoir et la place attribuée aux acteurs des hiphops dans la conduite de l'action publique qui les prend pour cible (chapitre 3).

Chapitre 1

Du hiphop au pratiques : genèse et développement d'une scène culturelle lilloise

Ce premier chapitre trace à grands traits l'apparition et le développement localisé des pratiques des hiphops dans le nord de la France dans une perspective ciblée vers leur mise en équipement. L'histoire de leur émergence s'avère indispensable à la compréhension du processus tant il apparaît contre-intuitif que le premier équipement dédié aux pratiques des hiphops en France ait vu le jour dans une ville où musiciens, peintres et danseurs ne font que rarement référence dans le paysage national. On pourrait se demander pourquoi à Lille alors que rien ne prédisposait la ville à cet accueil ? Le chapitre peut permettre de répondre à cette énigme.
On fait le choix ici de se pencher sur la genèse, c'est-à-dire l'apparition sur le territoire, des pratiques de danse, de musique et de peinture. La méthode permet d'embrasser dans un même mouvement les différentes étapes d'une histoire dans laquelle on repère des évènements, des temps, des rencontres à-mêmes de nourrir notre intrigue : comprendre pourquoi et surtout comment la ville de Lille a décidé, à un moment donné, d'investir 12,4 millions d'euros dans une « maison du hiphop ». Le choix d'une telle entrée n'est pas neutre et pénétrer l'aventure équipementière à travers le prisme des pratiques progressivement encadrées relève d'un parti pris qui dévoile certains enjeux et révèlent certaines problématiques. Dès lors, dire du Flow qu'il est cette « maison du hiphop » suggère certains implicites qu'il faut justifier et c'est là tout l'intérêt d'un détour par l'histoire.

Pensé à destination d'un public spécifique – des peintres, des danseurs, des musiciens – il nous est apparu impensable de ne pas s'essayer à un exercice de spécification de la culture hiphop dans le nord de la France et d'insister sur certains des éléments qui la caractérisent. On mobilise pour se faire le concept de « scène », pertinent pour questionner l'apparition et le développement d'un domaine culturel particulier[82]. Il permet entre autres d'explorer l'histoire à venir selon trois axes qui balisent le présent chapitre : l'hétérogénéité des acteurs impliqués, l'ancrage spatial concret des pratiques sur un territoire donné et l'évolution arborescente, multiple et plurielle d'une culture commune – le hiphop – en différentes scènes de danse, de musique et de peinture. Dès lors qu'est-ce qu'une « scène » ? Et pourquoi retenir ce concept plutôt qu'un autre ?

82 Straw, W., 2014, « Scènes : ouvertes et restreintes », *Cahiers de recherche sociologique*, n°57, La notion de « scène » entre sociologie de la culture et sociologie urbaine. Genèse, actualité et perspectives, pp. 17-32. On retient ici l'expression « domaine culturel particulier » afin de dépasser la seule dimension musicale qui ne concerne dans notre champ d'étude que l'une des trois esthétiques analysées.

S'il est d'abord « un terme journalistique qui pouvait désigner soit un espace esthétique, celui d'un genre musical donné […] soit un espace territorial […] soit les deux à la fois »[83], il est saisi et élaboré au croisement de « deux traditions de recherche […] : celle des études sur les musiques populaires et celle des recherches en politiques urbaines »[84]. Sociologie de la culture et sociologie urbaine. D'un côté, « le terme sert à désigner un milieu effervescent […] de l'autre, le terme désigne plutôt les phénomènes globaux entourant un sous-genre musical particulier »[85]. On ne retiendra ici que la première acception. Elle permet de poser quelques « repères nécessaires pour nous orienter dans cette diversité »[86] et comprendre l'émergence et la constitution d'une scène particulière : celle d'un hiphop lillois. Ces quelques jalons définitionnels posés, le concept s'avère fécond à deux niveaux.

D'abord, la « scène » permet d'expliquer la structuration, c'est-à-dire la « formalisation [et la] construction d'un système d'organisation »[87] de diverses pratiques culturelles appartenant – au départ du moins – à une culture commune sur un territoire balisé. Le concept offre donc la possibilité de réancrer spatialement les pratiques dans un espace physique concret. Pour nous, le nord de la France. On parlera alors de « scène culturelle locale » conçue, à la suite des travaux d'Andy Bennett et Richard Peterson[88], « à travers un certain nombre de pratiques sociales et culturelles en faisant interagir des groupes […] dans un espace délimité et sur une période spécifique »[89].

À un second niveau, le concept permet de resserrer l'étude autour des « actions réciproques entre scènes artistiques et décisions politiques »[90], entre pratiques culturelles et politiques publiques, afin de « montrer comment les politiques publiques […] possèdent un rôle actif sur les scènes culturelles »[91]. Dans la lignée des travaux de Marc Kaiser et Laurent Fleury, on montre ici que « les

83 Guibert, G., Hein, F., 2006, « Introduction. Les Scènes métal », Volume !, Vol. 5, n°2, Les scènes métal. Sciences sociales et pratiques culturelles radicales, pp. 5-18.
84 Guibert, G., 2016, « La scène comme outil d'analyse en sociologie de la culture », *L'Observatoire,* n° 47, pp. 17-20.
85 Bellavance, G., Guibert, G., 2014, « Présentation », *Cahiers de recherche sociologique*, n°57, La notion de « scène » entre sociologie de la culture et sociologie urbaine. Genèse, actualité et perspectives, pp. 5-15.
86 Milliot, V., 1997, *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement Hip Hop lyonnais,* thèse de doctorat, nouveau régime de Sociologie et Sciences Humaines, Université Lyon 2, p. 136.
87 Guibert, G., 2006, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France,* Irma éditions/ Mélanie Séteun, p. 37.
88 Bennett, A., Peterson, R., 2004, « Introducing Music Scenes ». In : Bennett, A., Richard, A., Peterson, R., (dir.), *Music Scenes : Local, Translocal, and Virtual,* Nashville, Ed. Vanderbilt University Press, pp. 1-15. L'auteur développe trois types de scènes qu'il nomme locale, translocale et virtuelle. On ne retient ici que l'acception locale du terme, les deux autres – translocale et virtuelle – renvoyant à des dimensions dispensables pour ce chapitre.
89 Kaiser, M., 2014, « Pratiques culturelles et politiques publiques : l'approche par le concept de "scène" », *Cahiers de recherche sociologique*, n°57, La notion de « scène » entre sociologie de la culture et sociologie urbaine. Genèse ,actualité et perspectives, pp. 133-157.
90 Fleury, L., 2014, « Décisions politiques, charisme d'institution et scènes artistiques : quelles actions réciproques ? », *Cahiers de recherche sociologique*, n°57, La notion de « scène » entre sociologie de la culture et sociologie urbaine. Genèse, actualité et perspectives, pp. 159-180.
91 Bellavance, G., Guibert, G., 2014, « Présentation », *Op. Cit.*

politiques publiques façonnent le territoire et possèdent un rôle actif sur les scènes culturelles »[92]. De fait, le concept s'avère fructueux pour questionner les interactions entre actions publiques locales et scènes culturelles, la façon dont elles s'influencent réciproquement et se construisent conjointement. Kaiser le rappelle, « le concept articule à la fois les rapports entre culture et social et les rapports entre le culturel et le politique »[93]. Dans notre cas, l'engagement précoce des pouvoirs publics locaux dans les affaires des hiphops permet d'affirmer et d'analyser cette concomitance des implications. Reprenons, en les développant grossièrement ici, les objectifs de ce chapitre.

Premièrement, le recours à l'histoire permet de montrer la pluralité des profils d'acteurs engagés dans la structuration des pratiques. Des peintres, des musiciens et des danseurs. Mais aussi des journalistes, des animateurs sociaux, des directeurs d'associations, des chargés de missions, des élus. La place et le rôle des pouvoirs publics feront l'objet d'un examen particulier. On verra que la scène locale des hiphops lillois « se structure par des institutions publiques et privées telles que des collectifs associatifs, les cafés-concerts, les disquaires, les maisons de jeunes, les salles de concerts ou les locaux de répétition ainsi que les groupes »[94]. En ce sens, il faut « distinguer la scène de la communauté musicale »[95], graphique ou chorégraphique, la seconde n'étant qu'un élément de la première.

Deuxièmement, il s'agit d'ancrer les pratiques dans un espace physique bien concret. Si l'équipement est pour partie l'héritier d'un certain état de développement des pratiques des hiphops, il s'agit de les localiser. Graffeurs toulousains ou danseurs lyonnais n'ont pas eu d'influence sur la genèse du projet. C'est là tout l'avantage du concept. Il prend ses distances vis-à-vis des théories habituellement mobilisées pour décrire et analyser les dynamiques artistiques et culturelles, « notamment la théorie des champs de Pierre Bourdieu et celle des mondes de l'art d'Howard S. Becker. « Trop fortement dépendantes d'un espace social abstrait »[96], ces deux théories souffrent d'un manque d'enracinement dans un espace physique concret (la structure sociale chez Bourdieu, les interactions sociales chez Becker). Au contraire, les porteurs du concept de « scène » ont rapidement fait de l'ancrage des pratiques dans un espace physique concret l'un des axes novateurs de leurs projets de recherche. Le « où ça se passe réellement ? » redevient central.

Troisièmement, on montre comment d'un sentiment d'appartenance commun – le hiphop – les acteurs engagés dans les différentes pratiques développent des ressources propres, s'éloignent les

92 *Ibid.*
93 Kaiser, M., 2014, « Pratiques culturelles et politiques publiques : l'approche par le concept de "scène" », *Op. Cit.*
94 Guibert G., 2006, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, *Op. Cit.*, p. 37.
95 Lussier, M., 2008, « La scène punk montréalaise. Processus de différenciation et métissage en concert », *Volume !*, Vol 6 , n°1-2, pp. 221-236.
96 Bellavance, G., Guibert, G., 2014, « Présentation », *Op. Cit.*

uns des autres pour partiellement s'autonomiser. On questionne alors la mise en réunion de pratiques dans un même espace à l'heure où leurs porteurs ne tissent que peu, voire plus de liens entre eux. Dans cette perspective, le concept de « scène » doit permettre de comprendre comment, d'un sentiment commun d'appartenance à un même « supplément de sociabilité qui s'attache à toute activité culturelle significative »[97], la scène locale des hiphops s'éclate par autonomisation et spécialisation des pratiques de danse, de musique et de peinture. On montre qu'en vingt-cinq ans, le ciment fédérateur d'une culture hiphop états-unienne cède la place à des scènes différenciées propres aux pratiques qui s'affranchissent progressivement de ce référent partagé. Bien évidemment ce schéma – le passage d'une scène des hiphops à celles de pratiques – est idéal-typique. Chacune des disciplines, en s'autonomisant, continue de tisser des liens avec ses consœurs. La réunion sous un même toit des pratiques de danse, de musique et de peinture sera discutée dans les prochains chapitres.

1) 1984 – 1993 : Histoires de *Old Timers*[98]. Premiers pas de danse, premiers tags, premiers lyrics

A – Découvrir le hiphop un dimanche après-midi sur TF1

Comme partout en France, les pratiques des hiphops émergent dans le nord dans les années 1980. Dans différentes villes du département et différents quartiers. Pas de foyer unique mais une constellation de points d'émergence. Pas d'ancêtre commun mais des pionniers qui s'ignorent. Une première génération d'individus et de groupes éclatés posent les premières pierres d'une culture fraîchement découverte et dessinent les contours des hiphops localisés. Les différents travaux sur la genèse des pratiques des hiphops (Milliot 1995, Bazin 1995, Hammou, 2009, Jesu, 2016) mettent en évidence deux évènements qui permettent leur découverte sur l'ensemble du territoire national. Le premier est le *New York City Rap Tour*[99] de 1982. Tournée européenne de rappeurs, DJs, danseurs et graffeurs états-uniens organisée par des professionnels de la culture parisienne (Bernard Zekri et Jean Karakos[100]), l'événement popularise les hiphops dans l'hexagone. Pour ce qui nous intéresse,

97 Straw, W., 2015, « Above and below ground ». In : Guerra, P., Moreira, T., (dir.), *Keep It Simple, Make It Fast : An Approach to Underground Music Scenes*, Vol. 1, Porto, Portugal, Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 408 p.
98 L'expression s'emploie pour désigner celles et ceux qui œuvrent au développement de la culture hiphop depuis ses débuts.
99 Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/New_York_City_Rap, consulté le 10/06/2019.
100 Bernard Zekri et Jean Karakos sont, dans les années 1980, journalistes dans les magazines d'avant-gardes culturelles tel qu'*Actuel* ou *Rock & Folk* et producteurs de musique au sein du label *Celluloïd*.

l'événement ne s'arrête pas dans la capitale des Flandres et n'est pas un élément de découverte. Aucun pionnier rencontré ne le mentionne comme élément déclencheur.

Le deuxième évènement qui participe de faire découvrir les hiphops aux adolescents des années 1980 est l'émission *H.I.P.H.O.P* animée par Patrick Duteil – *alias* Sydney – en 1984 sur TF1, chaîne encore publique cette année-là. Diffusée le dimanche de janvier à décembre de la même année à une heure de grande écoute (14H20), l'émission *H.I.P.H.O.P* « est construite comme un outil de promotion des expressions artistiques du hip-hop »[101] qui couvre l'ensemble du territoire national. Si la pratique de la danse est au centre de l'émission (apprentissage de gestes à travers « la leçon », performances en direct, un défi), les quinze minutes du programme sont entièrement plongées dans une esthétique qui participe de présenter un monde social des hiphops. Un mur de graffitis fait office de décor pour des danseurs amateurs qui performent sur des arrangements musicaux orchestrés par un DJ. L'animateur présente régulièrement ses invités dans une scansion improvisée caractéristique des premiers raps en français. Ces nouvelles formes de danse, de musique et de peinture sont présentées conjointement sous la bannière du hiphop, terme éponyme du programme. L'émission popularise les pratiques mais ne les fait pas entrer dans l'ère de la culture de masse. L'arrêt du programme en décembre entraîne dans son sillon un ralentissement de l'engouement médiatique de ce qui est perçu alors comme une mode… vouée à disparaître. De ce premier temps de surexposition, les danseurs retournent à l'ombre des quartiers dans lesquels ils s'exercent. Mais les danseurs dansent et les graffeurs graffent. Avec ou sans projecteurs.

Dans le département du nord, point de « branché » ni de « franc-tireur du goût »[102] pour promouvoir les pratiques. Il semble que l'élite hiphopienne états-unienne n'ait pas foulé le territoire avant le concert du rappeur Ice-T[103] en septembre 1991[104] et les pionniers du nord ne mentionnent aucun voyage outre-Atlantique, comme c'est le cas des scènes parisienne et marseillaise[105]. Inversement,

101 Jesu, L., 2016, *L'élite artistique des cités : métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015)*, thèse de doctorat en sociologie, Université de Lorraine. Français. p. 85.

102 On doit l'expression d'inspiration beckérienne à Karim Hammou. L'auteur définit les francs-tireurs du goût comme « des amateurs ayant développé un gout aigu pour des formes peu accessibles en France et qui ont appris à satisfaire ce gout en contournant les obstacles que le fonctionnement habituel des chaines de coopération musicale leur impose ». Voir Hammou, K., 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*. Thèse de doctorat en sociologie, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Formation doctorale Sciences Sociales, Marseille, p. 214.

103 Ice-T est l'un des premiers rappeurs new-yorkais à connaître un succès planétaire. Il fait partie du patrimoine musical commun aux amateurs de rap des années 1990.

104 Feuilles de Ch'rock n° 9, aout-septembre 1991. Le concert, joué le samedi 21 septembre 1991 dans la première salle de concert lilloise dédiée aux musiques actuelles, l'Aéronef, conviait les artistes suivants : Donald D, H Jack, Lord Finesse, Nat the Cat et Ice T. Coûts d'entrée : 65 à 90 francs.

105 On pense ici à DJ Dee Nasty (Paris) ou au rappeur Akhenaton (Marseille). Ces deux acteurs multipliaient, dès le milieu des années 1980, des voyages outre-Atlantique et notamment à New York.

aucun new-yorkais n'a posé ses valises en Flandres et favorisé ainsi la découverte et le développement du rap, du break ou du tag. Alors comment les hiphops sont-ils arrivés en région ? À Villeneuve d'Ascq, Ivy Fonge – activiste hiphop[106] – souligne l'importance du programme. Rappeur, tagueur, danseur, rédacteur du fanzine « La voix du Hiphop », créateur du site *Hiphop Support* et animateur radio depuis le milieu des années 1990, il est de ceux qui se sont essayés aux différentes pratiques. Né à la fin des années 1970, il est encore enfant quand le smurf s'installe en France. Il raconte sa découverte de la culture hiphop : *« Je l'ai rencontré à plusieurs reprises. A six, sept ans, je dansais déjà. H.I.P.H.O.P de Sydney. Tout le monde a pris le coup là-dessus […] y avait de très bons danseurs à Villeneuve d'Ascq, peut-être les meilleurs »*[107].

Du côté de Roubaix, Saïd Damani, membre créateur des *Funkadelic Force* – premier groupe de danseurs hiphop à connaître un succès hors région – raconte lui aussi avoir rencontré la danse en 1984 et rappelle l'importance du programme télé :*« On avait déjà fait un groupe entre potes, depuis 1984, l'émission H.I.P H.O.P de Sydney, c'est ça qui a lancé [la danse hiphop] à Lille »*[108].

Même chose également dans le Val de Sambre. Selon Hachim Bahous alias *Isham* ou *Shaman*[109], né à Casablanca en 1970 et arrivé à Maubeuge en 1972, les émissions participent d'y *« asseoir cette culture »*[110]. Ou encore Farid Ounchiouene, originaire du quartier de Lille sud, danseur, interprète et chorégraphe depuis le début des années 1990. S'il cultive un goût pour la danse antérieure au programme, il n'oublie pas de le mentionner : *« Donc on était dans les années 1980/1990 […] j'ai toujours eu envie de… […] J'avais une certaine implication dans ce qu'on pouvait appeler la danse […]. Ensuite est venue la culture hiphop, en tout cas le son hiphop qui est plutôt funky tout ça, après y a eu les émissions de Sydney qui sont venues »*[111].

Avant ou après l'émission, peu nous importe. Diffusée sur l'ensemble du territoire, elle fonctionne comme élément de découverte et prélude à la constitution d'un patrimoine commun localisé. « Système d'évidences possibles », de « formes *a priori* de ce qui se donne à ressentir »[112], l'émission est le socle d'un moment partagé par les enfants et les adolescents des années Mitterrand qui, d'où qu'ils soient, cultivent et partagent sans se connaître un goût commun à l'endroit d'un même objet. L'arrêt du programme en décembre 1984 entraîne un creux médiatique que combleront certains médias locaux dans les années suivantes.

106 Il se définit lui-même comme tel.
107 Entretien avec Ivy Fonge, pionnier des hiphops locaux, activiste hiphop et animateur radio, réalisé le 06/ 11/ 15.
108 Entretien avec Saïd Damani, danseur hiphop de la première heure, réalisé le 14/ 05/ 15 par Janoé Vulbeau.
109 Par commodité, nous ne retiendrons que le pseudonyme « Isham » dans la suite du texte.
110 Source : http://capdorigine.blogspot.com/2010/ consulté le 01/03/2019.
111 Entretien avec Farid Ounchiouene, danseur de la première, chorégraphe et directeur de la compagnie Farid'O, réalisé le 13/12/2011 par Janoé Vulbeau.
112 Rancière, J., 2000, *Le partage du sensible*, Paris, Ed. La fabrique, pp. 12-13.

Mais la réception localisée d'une émission de télé n'engage pas à elle seule la constitution d'une scène culturelle ni ne constitue l'unique sentier que les pratiques empruntent pour s'inviter sur le territoire. L'émission, en tant que média, « participe à la construction d'un univers symbolique »[113] mais d'autres vecteurs vont à leur tour renforcer le processus d'insertion locale des pratiques des hiphops dans le nord de la France.

B – Premiers textes, premiers tags

Présentes dans l'émission, les pratiques musicale et picturale n'en occupent qu'une place périphérique. Pourtant les premiers graffitis apparaissent aussi au milieu de la décennie. Idem pour le rap. Ici, ce sont plutôt des phénomènes de rencontres individuelles, à travers des circulations de personnes, qui participent à l'implantation des pratiques du tag et du rap en différents points du territoire. Phénomène de circulations d'acteurs, de pratiques et de biens culturels, la réception de la culture hiphop s'encastre dans un circuit défini « comme une cartographie de l'articulation de lieux de sociabilité d'une pratique, laquelle se tisse à partir d'itinéraires individuels des adeptes qui en font usage et ne suppose pas nécessairement une contiguïté spatiale »[114]. Ici, les lieux de sociabilité mobilisés sont tour à tour une caserne militaire brestoise, un collège lillois, une boite de nuit belge, une radio locale et des MJC de quartiers.

Karim Feddal, est né en 1968 et a grandi dans le quartier de la Potennerie à Roubaix. Considéré comme pionnier du rap roubaisien, il appartient à cette première génération qui définit le hiphop comme un ensemble de pratiques intimement liées les unes aux autres. S'il se fabrique une carrière artistique autour du travail musical, il s'est essayé aux autres disciplines. Il explique avoir découvert le hiphop par la danse mais que c'est la découverte du tag qui le plonge dans le mouvement en 1987. Un de ses amis est cousin avec l'un des membres du *crew 93 MC*, un groupe de tagueurs franciliens très actifs en Île-de-France dès les années 1980 dans lequel on retrouve les membres d'un groupe de rap au succès à venir : NTM. Il se rend alors plusieurs fois à Paris avec cet ami, en curieux, pour « *aller voir les graffitis sur les murs* »[115] mais n'a pas encore sa propre signature. C'est pendant son service militaire effectué en 1988 qu'il trouve son *blaze*[116] – Acétone – via la rencontre d'un tagueur parisien : Samone, membre du *93 Mafia Crew*. Il évoque cette rencontre comme un

113 Bolka-Tabary, L., 2007, « La circulation des contenus télévisuels au cœur des pratiques médiatiques. Perspective sémio-pragmatique et héritage culturaliste », MEI. Media et information, Ed. L'Harmattan, pp. 213-220.
114 Magnani, JGC., 2005, « From close up and within : notes for an urban ethnography », *Revista brasileira de Ciências Sociais*, Vol.1, no.se, São Paulo.
115 Entretien avec Karim Feddal, pionnier des hiphops roubaisiens, réalisé le 03/11/2015.
116 Le *blaze* est le terme vernaculaire qui désigne la signature que le tagueur se choisit.

déclic à partir duquel il passe à l'acte. Il profite des permissions pour sillonner les rues de Brest avec son compère, calligraphier ses premiers tags et réaliser ses premières fresques. Il revient du service militaire avec une envie farouche de peindre : les *Demon Criminal Jokers* (DCJ) sont nés. Il écume alors les rues roubaisiennes et inscrit le mobilier urbain de sa signature : Acétone, DCJ.
Son engagement dans le rap se réalise par le même truchement. Ce même camarade de caserne lui fait découvrir le rap au travers d'enregistrement sur cassettes des émissions de Radio Nova. De retour chez lui, il se prend au jeu d'imiter les flows et les lyrics des rappeurs parisiens et passe rapidement à l'écriture de ses propres textes. Il forme alors le premier groupe de rap roubaisien à se produire sur scène du nom éponyme de son identité graphique : les DCJ. L'entrée de Karim Feddal dans le hiphop est significative (non exclusive) de cette première génération de hiphopeurs dans le département du nord. Il ne découvre pas les différentes pratiques de la culture hiphop conjointement mais les considère comme faisant partie d'un tout. D'abord la danse, puis, conjointement la peinture et la musique. Il range le smurf, le tag et le rap sous la même bannière et sa lecture du hiphop épouse cette « opération d'unification doctrinale »[117] qui le définit dans ses premières heures mais ne résistera pas à l'épreuve du temps. Karim Feddal rencontre donc le graffiti et le rap au détour d'un service militaire effectué en Bretagne par le biais d'amitiés tissées avec un camarade de chambrée déjà conquis par la culture hiphop.

Insertion des pratiques des hiphops à Maubeuge

Dans le Val de Sambre, graffiti et rap n'arrivent pas simultanément ni par les mêmes canaux sur le territoire. Isham – déjà mentionné – est l'un des témoins qui les a vu apparaître. Frappé par une longue période de récession (1975 – 1990), le chômage de masse s'installe durablement sur le territoire et touche particulièrement les jeunes actifs maubeugeois. Depuis 1982, les régions Nord-Pas-de-Calais et Picardie sont les plus touchées par le déficit d'emplois et détiennent le triste record du taux de chômeurs le plus élevé de France[118]. Le manque d'emplois sur zone amène nombre d'actifs à migrer en Île-de-France en quête de travail et ce sont via ces déplacements vers la capitale que les pratiques du tag et du graffiti s'invitent à Maubeuge. C'est en tout cas ce dont se souvient Isham : *« Des échanges – dans tous les domaines – sont nés entre Paris et Maubeuge et parmi ceux-là, il y a eu le hiphop. […] Paris nous a amené le graffiti avec un maubeugeois qui est parti vivre avec sa famille à St-Denis et qui revenait régulièrement dans le nord. Quand il est revenu, il se faisait appeler* Creat *et faisait partie des* TFA – The Fantastic Artists – *avec* Rams*, son frère »*[119].

117 Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop, action publique et culture urbaine,* Toulouse, Ed. Mirail, p. 10.
118 Source : https://dares.travail-emploi.gouv.fr/IMG/pdf/2018-043.pdf consulté le 01/03/2019.
119 Source : http://capdorigine.blogspot.com/2010/ consulté le 01/03/2019.

Et Maubeuge rencontra ses premiers peintres. De cette première rencontre, Isham s'essaye lui aussi au graffiti en 1986/1987 avec son premier crew, « *des gars de mon quartier, les ATM posse* »[120]. Parallèlement à la pratique du tag, il investit l'espace du rap avec son groupe – Law DMD – que l'on retrouve dans l'ouvrage « Rap en Nord » aux côtés d'un autre groupe maubeugeois – A Free K – à qui les pionniers prêtent volontiers le titre de premier groupe de rap à succès au nord de Paris.

Encadré n°1 : Maubeuge… ou l'improbable voisinage des hiphops états-uniens

Ce qui fait de Maubeuge une terre d'accueil particulièrement favorable au développement des pratiques des hiphops tient à une situation géographique particulière. Situé à 90 kilomètres au sud-est de la métropole lilloise, le Val de Sambre est une zone transfrontalière avec la Belgique. Moins de trente kilomètres seulement séparent Maubeuge de la ville de Mons en Belgique. Or depuis 1967, la ville wallonne accueille le grand quartier général des puissances alliées en Europe, le *SHAPE*, soit une base militaire contrôlée par l'OTAN dans laquelle un large contingent de soldats états-uniens y réside. Située en face du *SHAPE*, la discothèque *Las Vegas* (aujourd'hui renommée *Happy Jack*) œuvre au divertissement des G.I's états-uniens parmi lesquels on trouve un important contingent d'afro-américains. On y joue de la funk, de la soul, de la new jack puis rapidement… du rap. Et qui dit boite de nuit dit danse. Le *Las Vegas* devient rapidement le rendez-vous des danseurs hiphop du nord-ouest européen. La proximité des soldats états-uniens permet également aux maubeugeois et aux nordistes en général d'avoir un accès privilégié aux actualités musicales d'outre-Atlantique. Les acteurs de la première génération sont en prise directe avec le développement du rap états-unien. Isham témoigne : « *Les marines américains, la plupart des afros, nous ont fait profiter de ce qui se faisait aux* States*, d'une manière simultanée, à dix kilomètres de Maubeuge tous les week-ends nous étions aux* States*. Et nous dansions sur les nouveautés en direct. Je te passe les concours de danse et de*

120 Source : https://www.lavoixduhiphop.net/V2/2011/interviews/isham-concu-pour-le-hiphop/ consulté le 01/03/2019.

MCs, nous étions au cœur d'un truc et nous n'avions rien à envier à ce qui se faisait au Globo[121] ».

L'influence et la réputation du *Las Vegas* dépassent largement les frontières du Val de Sambre et nombreux sont les pionniers qui en évoquent l'importance. Malik Moujouil – rappeur dans différents groupes (DCJ, Coup de Pression) et maître de cérémonie dans l'univers de la danse – va dans le même sens quand il raconte qu'*« en fait nous, l'info on la recevait de Paris sur le mouv hiphop français. Et tout ce qui était [amé]ricain et les nouveautés, on allait les chercher en Belgique. J'y ai même animé un show »*[122].

Cette situation géographique offre des éléments de compréhension pour la constitution d'une scène maubeugeoise déconnectée et indépendante (au moins pendant ces premières années) des activités des hiphops qui se développent dans la métropole lilloise. Pour exister, une scène culturelle doit nécessairement s'inscrire dans un réseau de lieux physiques concrets producteurs de sens pour les acteurs. C'est là l'un des deux facteurs autour desquels les chercheurs s'accordent, soit « l'ancrage dans un espace spécifique et l'hétérogénéité des individus qui s'investissent dans la scène »[123]. Ainsi, pour reprendre les termes de Séverin Guillard dans un examen critique de la notion, « cette approche permet aux chercheurs de se concentrer sur les contextes spatiaux dans lesquels se fait la production musicale, avec une focalisation sur les lieux dans lesquels la musique est produite »[124].f Le *Las Vegas* est l'un d'entre eux. Les troupes du *SHAPE* participent, peut être sans le savoir, de l'apprentissage et du développement des pratiques de la danse et du rap pour les jeunes français transfrontaliers. Ce rôle supposé des soldats états-uniens pour la découverte, l'implantation et la diffusion en France de cultures musicales n'est pas propre aux hiphops[125]. On le retrouve dans l'histoire marseillaise du mouvement[126]. Si on se garde bien d'en faire un élément majeur, voilà bien

121 Le Globo est une boite de nuit parisienne considérée comme pionnière pour la diffusion de rap dans son établissement. DJ Dee Nasty y anime des soirées à partir de 1987. Voir Jesu, L., 2016, *L'élite artistique des cités : métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015)*, *Op. Cit.* p. 94.
122 Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maître de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/16.
123 Guillard, S., 2016, *Musiques, villes et scènes : localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux Etats-Unis,* thèse de doctorat en géographie, Université Paris-Est, p. 59.
124 *Ibid.*
125 Sur ce sujet voir par exemple : Jamin, J., Séité, Y., 2006, « Anthropologie d'un tube des Années folles », Gradhiva, Vol. 4, pp. 5-33 ou encore Szlamowicz J., 2005, « Rebonds : Le mythe des musiciens de jazz américains à Paris dans les années 1960 : une révision de l'histoire contemporaine », *Revue française d'études américaines*, n°104, pp. 80-99.
126 Valnet, J., 2013, *M.A.R.S. Histoires et légendes du hip-hop marseillais*, Ed. Wildproject, 224 p. L'auteur fait apparaître que la découverte du rap a été rendu possible indépendamment de ce qui se jouait à Paris par l'intermédiaire des *marins* états-uniens stationnés aux larges des côtes marseillaise et toulonnaise. Lors de leurs permissions, les soldats se rendaient en ville, ont rencontré les jeunes phocéens et leur auraient fait découvrir les premiers raps newyorkais.

un lieu qui a participé à la construction d'une « activité ou d'un goût musical partagé »[127] pour le rap (états-unien) et la danse hiphop. À Maubeuge et dans la métropole lilloise.

La découverte lilloise des pratiques des hiphops

Dans la ville centre, on détient moins d'informations sur les premiers *writers*[128]. Les premières signatures sur les murs de la ville se donnent à voir sous l'acronyme TSA (*The Spray Attack*). Au départ, les membres du TSA sont au nombre de trois – Beck, Speck et Kriek – et sont les auteurs des premiers tags repérés dans l'espace public. Très peu d'informations sur leurs identités. Rien ne nous renseigne sur leurs logiques d'engagement dans la nouvelle pratique du graffiti. L'ouvrage « Cap Nord[129] » consacré à l'histoire du graffiti dans le nous apprend que le trio œuvre déjà au marquage du mobilier urbain à travers une pratique en vogue dans les années 1980 : le pochoirisme. On ignore comment s'est opéré le passage du pochoirisme au graffiti pour les TSA. Ici, la pratique du graffiti ne s'inscrit pas exclusivement dans une filiation avec la pratique murale d'outre-Atlantique mais s'ancre dans ce que Christophe Genin appelle « une origine européenne […] Cette lignée situationniste, anarchiste, communiste [qui] recourt majoritairement à la proposition, au pochoir, à l'affiche »[130]. À la différence des scènes roubaisienne ou maubeugeoise pour lesquelles les premiers peintres de rue trouvent leurs motivations dans la reproduction de graffitis venus d'ailleurs, des Lillois s'activaient déjà au marquage du mobilier urbain avant de découvrir ce que le graffiti était en train de devenir. De ce trio, un seul actif – Beck – poursuivra ses activités de dessin et de peinture dans l'univers des hiphops. On le retrouve des années plus tard en tant que designer graphique d'une pochette d'album pour le groupe « La Fronde ». Selon Aurélien Armignies[131], « *les TSA, c'étaient des rockers, ils ont kiffé le côté signature mais quand le hiphop s'est encanaillé, ils se sont vite retirés. Trop d'emmerdes, trop de postures »*[132].

Parallèlement aux pochoiristes reconvertis en tagueurs, le collège Jean Macé à Lille officie comme lieu de rencontre pour les pionniers. Ici, ce n'est pas la danse qui prédomine. Nicolas *alias* Shug, membre des TRC (*The Radikal Concept*), premier groupe métropolitain à presser sur disque leur

127 Cohen, S., 1999, "Scenes". In : Horner, B., Swiss, T., (eds), *Key terms in Popular Music and Culture*, Malden, Ed. Blackwell, pp. 239-247.

128 *Writers* : littéralement « écrivains » en anglais. Le terme fait partie du langage vernaculaire du graffiti et désigne les amoureux de la lettre, les graffeurs et les tagueurs.

129 Mikostic, Top Gun, La Yeah Produzione, 2006, *Cap nord, le graffiti dans la région Nord,* éditions alternatives, 208 p.

130 Genin, C., 2013, *Le street art au tournant. Reconnaissance d'un genre,* Ed. Les impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, p. 13.

131 Aurélien Harmignies peint depuis trente ans sur la métropole lilloise. Il est actuellement gérant de la société « Cap d'Origine » spécialisé dans la vente de matériel de peinture. Sa passion pour le graffiti le motive à archiver depuis le milieu des années 1990 des milliers de tags et de graffiti sur le territoire métropolitain. Il anime également un blog sur lequel il propose de nombreuses interviews de graffeurs locaux, des plus anciens aux plus récents. Il est également à l'origine de l'ouvrage « Cap Nord » qui retrace l'histoire du graffiti local de la fin des années 1980 au milieu des années 2000.

132 Entretien avec Aurélien Harmignies, peintre et archiviste du graffiti lillois, réalisé le 20/10/2015.

musique, intègre l'établissement où il redouble sa classe de troisième. Il a quinze ans quand il fait la rencontre de DJ Spyder – qui deviendra plus tard DJ Pavaul – considéré comme l'un des deux premiers *beat maker* de la métropole (l'autre est connu sous le nom de DJ On). Ils sont les premiers à avoir des *samplers* et sont les DJs attitrés des deux bandes rivales d'alors – TSV et TRC – toutes deux composées de peintres, de danseurs et de musiciens. L'année scolaire 1987/1988 est pour Shug celle de la rencontre avec le rap et le tag. Avant de rejoindre l'établissement, ses goûts musicaux sont ceux de sa génération – *« J'étais un bitos, j'écoutais les Béruriers noirs, The Cure, Dépêche Mode, la funk […] Jackson, Madonna »*[133]. Spyder – *« qui mixait déjà de la funk et tout »* – réalise des cassettes dans lesquelles la *new jack* côtoie les premiers raps américains. Ces cassettes circulent largement dans le collège et permettent à une poignée de jeunes de se découvrir une passion commune. Cette même année, toujours selon Shug, d'autres acteurs pionniers du mouvement font leurs classes dans le même établissement. Il évoque la présence de Sleek que l'histoire locale hissera au rang de premier *cartonneur*[134] mais qui a également laissé son empreinte dans l'univers du *mix* et du cercle restreint des collectionneurs de disques.

De ces présentations de quelques pionniers, une scène locale du hiphop reste à construire. Pour l'heure, elle sommeille. Graffeurs, danseurs et rappeurs développent leurs pratiques dans leur coin. La découverte des pratiques se réalise à distance. Via une émission de télé et des voyages extrarégionaux. On a plutôt à faire à des individus isolés ou des bandes « marquée[s] par la prédominance d'une sociabilité de face-à-face »[135], ce qui n'autorise pas encore à parler de scène.
La mobilisation du terme implique nécessairement une pluralité d'éléments (des lieux, une multitude d'acteurs en réseau, une économie, des institutions). La section suivante s'intéresse à la participation d'acteurs dans le développement des hiphops dont l'engagement ne relève pas d'un goût de pratiquant. L'engagement de ces nouveaux acteurs – que l'on nomme « allochtones »[136] – révèle alors certaines logiques qui participent de dessiner l'ossature d'une scène locale des hiphops en devenir.

133 Entretien avec Shug, pionnier des hiphops lillois, réalisé le 22/10/2015.
134 Dans le jargon des graffeurs, le cartonneur est un peintre très déterminé dont les signatures s'apprécient ou se déprécient en un grand nombre de lieux. Il est celui que nul ne peut ignorer.
135 Roueff, O., 2006, « L'invention d'une « scène » musicale, ou le travail du réseau. La programmation d'un club de musiques improvisées entre radicalisation et consécration (1991-2001*)* », *Sociologie de l'Art*, (OPuS 8), pp. 43-76.
136La particule ἄλλος (allos) signifie « étranger » en grec. L'expression qu'on propose ici nous apparaît pertinente pour désigner celles et ceux qui s'investissent dans le développement des scènes de rap, de graffiti ou de danse hiphop sans s'y engager artistiquement. Elle concerne donc l'ensemble des individus qui participent directement mais à distance du travail créateur du développement d'une scène locale des hiphops.

C – Des allochtones dans les hiphops

À Roubaix, deux associations – Dans la rue la danse (DLRLD) et l'ARA – s'intéressent tôt aux pratiques émergentes des hiphops et participent de leur développement, de leur structuration et de leur institutionnalisation dès le milieu des années 1980. Culturelles du point de vue des pratiques qu'elles encadrent – la danse, la musique, la peinture – elles se développent sur un territoire caractérisé, « non sans exagération parfois de […] "désert culturel" »[137] à un moment où la santé, la sécurité, le logement et l'emploi constitue le cœur des chantiers de l'action publique locale[138]. Plus encore, dans cette décennie la culture n'a pas d'espace propre ni de visibilité institutionnelle, un service spécifiquement dédié à la culture ne voyant le jour qu'au milieu des années 1990.
Ces deux associations se développent donc dans une période où « l'action culturelle [roubaisienne] peine encore à se structurer » mais dans laquelle « les dispositifs de la politique de la ville [lui] donnent une certaine impulsion […] en desserrant la contrainte budgétaire »[139]. Ces associations – et surtout DLRLD – vont également faire l'objet d'usages politiques. Subventionnées, elles le sont moins pour les pratiques en elles-mêmes que pour les vertus sociales dont elles seraient porteuses et incarnent « une "culturalisation du social", la culture devenant un moyen commode d'inscrire le social dans l'espace urbain local »[140].

« Dans la rue la danse », l'engagement d'un animateur social pour le développement du smurf et usages politiques d'une pratique populaire

L'association « Dans la rue la danse » est née en 1986 à Roubaix et se présente comme la première école de danse hiphop en France[141]. La précocité de son développement, son immédiate spécificité, sa rapide visibilité sur le territoire et l'investissement politique dont elle est l'objet en font la première structure d'institutionnalisation de la pratique, c'est-à-dire la première à dessiner les « contours d'un groupement social légitimé autour d'un agir commun qui se cristallise dans le temps et se fixe sur des espaces donnés »[142] à travers des processus d'accoutumance[143], de manière de faire et d'agir.

137 Pryen, S., Rodriguez, J., 2002, *Quand la culture se mêle du social. De la politique culturelle roubaisienne aux actions culturelles à visée sociale,* Programme interministériel de recherches « Cultures villes et dynamiques sociales. Apprentissage, transmission et créativité de la ville dans la ville », Ifresi, Clersé, p. 35.
138 *Ibid.,* p. 40.
139 *Ibid.,* p. 36.
140 *Ibid.,* p. 45.
141 Source : https://dans-larue-la-danse.com/ consulté le 18/07/2019.
142 Vieille Marchiset, G., 2010, « Des marges urbaines à l'institutionnalisation : les pratiques sportives autoorganisées dans la ville de Besançon », *éthnographiques.org*, n°20, Aux frontières du sport.
143 Berger, P., Luckman, T., 2018 [1966], *La construction sociale de la réalité*, Ed. Armand Colin, p. 111.

Première structure à destination des danseurs, l'association amène également des dizaines d'entre eux sur le sentier de la professionnalisation (création de spectacles, tournées nationales et internationales, forte médiatisation). En cette qualité, elle participe de la reconnaissance institutionnelle de la danse hiphop et favorise « le processus de sa constitution en discipline et en métier »[144]. Tirant les fils de notre intrigue, une précision s'impose ici : on montrera dans les chapitres à venir que le Flow, dès la première saison d'activité, s'est largement appuyé sur la catégorie des danseurs pour légitimer son existence. Ils sont les premiers à massivement jouer le jeu de l'équipement. Une des hypothèses que l'on défendra alors sera que les danseurs, à la différence des peintres ou des musiciens des hiphops, sont les premiers à s'engager dans les offres institutionnelles qui leur sont destinées. Cet engagement premier des danseurs dans les offres de l'équipement s'explique par une longue tradition de dialogue avec des représentants institutionnels dont DLRLD incarne le point de départ.

L'association voit le jour à l'initiative d'un jeune instituteur et animateur social roubaisien, Frédéric Tribalat. Témoin de son temps et animé par les valeurs de l'éducation populaire, il s'engage dans la promotion de la danse hiphop autour de trois axes idéologiques. Il perçoit d'abord le hiphop comme une culture populaire susceptible de détourner les jeunes d'activités déviantes ou délinquantes. Son premier contact avec l'univers de la danse se réalise dans le Centre Animation Jeunesse (CAJ) du quartier de l'Entrepont en 1983. Il est alors sollicité pour venir en aide à un jeune incarcéré – « *même pas 18 ans* » – dont la mise en place d'un tutorat lui permettrait de quitter sa cellule. Frédéric Tribalat prend en charge ce jeune danseur qui oscille entre « *ce que fait [Mickael] Jackson et la danse de rue* »[145] et l'engage comme professeur de danse funk.
Deuxièmement, en sa qualité de militant de la fédération des amicales laïques (FAL), il définit le hiphop comme culture universelle dans laquelle la traduction des principes républicains et laïques est possible : « *Nous ce qu'on leur disait et c'est pour ça qu'ils s'y reconnaissent, c'est que la culture hiphop, elle a des racines en Afrique et en Asie et même un moment donné sur les Cosaques et en Amérique du Sud aussi. […] C'est vraiment universel, et il y a quelque chose qui fait que ça réunit un peu tout le monde. Tu as pas beaucoup d'endroit comme ici où tu retrouves à peu près toutes les religions, toutes les origines et tous les métissages* »[146].
Il est enfin animé par le devoir de faire reconnaître le talent de ces jeunes danseurs. En maraude dans les différents quartiers de la Ville, il observe un nombre impressionnant de danseurs « *chez les*

144 Shapiro, R., Kaufmann, I., McCarren, F., 2002, *La danse Hiphop : Apprentissage, transmission, socialisation,* Rapport pour la mission du patrimoine ethnologique. Ministère de la Culture et de la Communication. Laboratoire, architecture, usage, altérité (Laua).
145 Entretien réalisé avec Frédéric Tribalat, directeur de l'association « Dans la rue la danse », par Janoé Vulbeau. Pas de datation.
146 *Ibid.*

16 – 25 ans ». Il se rend régulièrement au parvis de l'église Notre-Dame sur le boulevard des nations-unies, lieu de rendez-vous des danseurs roubaisiens. Estomaqué par ce qu'il observe – *« ils étaient hyper doués. Y'avait une maîtrise »*[147] – l'idée de créer une structure à leur attention émerge.

Parallèlement, à l'automne 1983, le directeur artistique du Ballet du Nord, le centre national chorégraphique roubaisien, Alfonso Catá souhaite créer un spectacle associant cette nouvelle forme de danse aux élèves plus classiques de son institution. Tribalat se rend aux auditions, accompagné d'environ 200 jeunes. Le chorégraphe de réputation internationale en retient quelques-uns et monte « L'oiseau de feu et les *smurfers* » inspiré de la pièce du compositeur Stravinsky. Le spectacle est joué en 1984 devant un public divisé entre « *tailleur Chanel et public basket »*[148]. L'expérience est douloureuse pour le personnel du Ballet du Nord peu habitué à ce nouveau public et le succès du spectacle (2000 à 3000 personnes pour une représentation à Tourcoing filmée par les caméras de TF1) n'engage pas la reconduite du partenariat alors prévu entre le CCN et le réseau des MJC roubaisiennes et tourquennoises. On y retrouve un certain Farid Berki qui connaîtra plus tard un succès international en tant que chorégraphe.

Pendant plusieurs années, l'animateur passe son temps à trouver des créneaux et des espaces d'entraînement pour « *[s]es danseurs »*. Salle de sports, jardins des copains, locaux des MJC de quartiers. Il écume les différentes options possibles avant de créer en 1986 une association consacrée au développement des danses du hiphop : « Dans la rue la danse ». Dès 1987, elle est soutenue financièrement par le Comité National de Développement Social des Quartiers (CNDSQ) dont le président, André Diligent, est également maire de la Ville. Ce dernier fait de l'association un symbole qu'il présente alors comme « un exemple d'une intégration réussie […] et du vivre ensemble »[149]. À destination de jeunes d'origine populaire, identifiés comme issus de l'immigration, l'action de l'association renvoie une image positive de la banlieue[150] et bénéficie à ce titre du soutien financier du Fond d'Action Sociale (FAS) puis de la politique de la ville[151]. Elle devient alors « référent[e] en matière de politique de la ville […] en faveur du hiphop »[152].

Structure toujours en activité aujourd'hui, elle deviendra au cours de la décennie 1990 le passage obligé de nombreux danseurs de la métropole et de la région. Que ce soit à travers les spectacles qui en émaneront ou via les concours, tremplins, cours et compétitions qu'elle met en place. Les prémices de DLRLD entrent en résonance avec ce que Virginie Milliot observe à propos de

147 *Ibid.*
148 *Ibid.*
149 « Intégration : l'exemple roubaisien », *Nord Éclair* paru le 28/11/91.
150 Pour une analyse critique de la construction du « problème des banlieues », voir Tissot, S., 2007, *L'État et les quartiers. Genèse d'une catégorie d'action publique*, Paris, Edition du Seuil, collection Liber, 300 p.
151 En particulier des financements pour les opérations « anti-été chaud », renommées ensuite « Opération prévention été » puis « Ville Vie Vacances ». Archives personnelles de l'association.
152 Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop, action publique et culture urbaine, Op. Cit.*, p. 33.

l'émergence d'un intérêt institutionnel pour la danse dans la banlieue lyonnaise[153] : un chorégraphe contemporain, l'insertion de danseurs hiphops dans un spectacle à l'esthétique légitimée (la danse classique), le rôle d'intermédiaire d'un animateur social. On note donc qu'au local, « la désignation et la légitimation comme "danse" d'une des composantes du mouvement hiphop doit beaucoup à l'action des professionnels de l'éducation, de l'action sociale et des arts du spectacle »[154]. En poursuivant l'emprunt à Virginie Milliot, on peut dire de Tribalat qu'il s'est saisi de la danse hiphop dans « une triple logique d'exposition, de socialisation et de reconnaissance enclenchant le premier processus d'institutionnalisation »[155].

Mais ce qui la rend si particulière dans l'émergence d'un intérêt associatif pour les pratiques des hiphops est bien son immédiate spécificité : elle née d'une volonté de structurer une pratique sauvage apparue localement au croisement d'une émission de télé et d'un site d'accomplissement (l'espace public). La danse n'entre pas dans le giron d'activités d'une association qui lui précède, comme c'est le cas pour « Traction Avant » à Vénissieux (banlieue lyonnaise). La raison d'être de l'association est directement corrélée à la volonté de structurer une pratique en roue libre. Elle nuance en ce sens la thèse de Loïc Lafargue de Grangeneuve selon laquelle la mise en association des pratiques des hiphops aurait d'abord été l'œuvre « d'associations généralistes qui s'emparent du hiphop sans en faire leur spécialité »[156], ce qui s'observe sur le territoire métropolitain pour les musiques du rap avec une seconde association.

Quand des musiciens s'intéressent au rap : « L'ARA »

L'association « Autour des rythmes actuels » (ARA) voit le jour en septembre 1988 à l'initiative de musiciens locaux, Jean-Gabriel Ghesquière[157] en tête de proue, sur la base d'un constat : il n'existe pas de structures d'enseignement pour l'apprentissage du rock en région. Elle se définit aujourd'hui comme « première école de "musique rock" en région Nord-Pas-de-Calais, pratiquement la première en France »[158]. Animée par des « bénévoles qui agissent […] en faveur d'esthétiques rock au sens large »[159], l'association développe ses activités dans un contexte où « la production musicale a gagné progressivement en reconnaissance et en visibilité – singulièrement à compter de la

153 Milliot, V., 1997, *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement Hip Hop lyonnais*, *Op. Cit.,* p. 143.
154 Shapiro, R, Kaufmann, I, McCarren, F, 2002, *La danse Hiphop : Apprentissage, transmission, socialisation*, *Op. Cit.*, p. 61.
155 Milliot, V., 2006, « The French Touch' : Le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain », *Anthropologie et Sociétés*, Vol. 30, n° 2, pp. 177-178.
156 Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop, action publique et culture urbaine*, *Op. Cit.*, p. 31.
157 Membre fondateur de l'ARA, il a ensuite dirigé la structure « Faubourg des Musiques » de Lille entre 1997 et 2016. Source : https://www.lavoixdunord.fr/90395/article/2016-12-15/apres-dix-neuf-ans-au-faubourg-des-musiques-clap-de-fin-pour-gaby consulté le 06/08/2019.
158 Source : http://www.ara-asso.fr/bienvenue-a-l-ara-112.html consulté le 27/02/2019
159 Guibert, G., 2007, « Les musiques amplifies en France. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Réseaux,* n°141-142, pp. 297-324.

décennie 1980 et du rôle de l'État culturel »[160]. Motivés par les valeurs de l'éducation populaire – définie comme « une intervention "verticale" d'un groupe social sur un autre, de la classe moyenne en direction des ouvriers et des paysans »[161] ou des jeunes des quartiers populaires – celles et ceux qui s'y investissent souhaitent rendre accessible l'apprentissage de la musique pour tous et toutes. Il s'agit de prendre en charge les esthétiques musicales des jeunes, quelles qu'elles soient. Claire Lengrand, la présidente, se souvient : *« L'idée de départ, c'est une école de musique rock. L'idée c'est de dire : "Pourquoi quand on veut apprendre la flûte traversière, on trouve des endroits pour apprendre et quand on veut apprendre la batterie ou la guitare électrique […] en fait on va prendre des cours, quand on a des sous, dans un magasin, ou alors c'est l'autodidaxie mais qui n'est pas réelle, qui n'est pas vrai". Et qui ne concerne qu'une certaine frange de la population. Je me souviens au début de l'ARA, on disait : "Mais le rock ça peut pas s'apprendre que dans les garages. On a besoin d'écoles" »*[162].

L'association s'implante dans un premier temps dans l'ancienne maison de quartier de Fives à Lille. Elle y reste jusqu'au début de l'année 1992, date de son déménagement vers Roubaix où elle poursuit aujourd'hui son travail d'éveil et de formation musicale. De ses années lilloises, l'association fait le constat d'une demande des jeunes de différents quartiers de la métropole autour d'un genre musical nouveau – le rap – qu'elle considère comme partie prenante de ce qui ne s'appelle pas encore « musiques actuelles ». Financée par la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC) et par le département du nord – la ville de Lille ne participe que faiblement au financement de la structure[163]. L'association trouve également dans la ville de Roubaix un soutien de poids[164] et investit dans des machines (les premiers *samplers*) qui permettent la réalisation de musiques assistées par ordinateur (MAO). Mais les musiciens d'alors n'ont pas de compétences dans la maîtrise de ces nouveaux outils et font appel à certains acteurs des hiphops déjà identifiés. Ahmed MC, membre du groupe de rap lillois « MC Associés » se rappelle : « *Ensuite, intervient une association appelée l'ARA-ROCK, qui, elle, subventionnée par l'État, a du matériel, pour la conception et la production musicale. Cette association a fait appel à des jeunes du hiphop comme moi, DJ ON, ou encore DJ Spyder des TRC, qu'on appelle aujourd'hui DJ Pavaul, parce qu'ils avaient des* samplers. *Nous leur avons appris à utiliser leur matériel, leurs* samplers*, on leur a appris à amener des samples pour créer nos propres musiques.*

160 *Ibid.*
161 Pryen, S., Rodriguez, J., 2002, *Quand la culture se mêle du social. De la politique culturelle roubaisienne aux actions culturelles à visée sociale, Op. Cit.,* p. 43.
162 Entretien avec Claire Lengrand, présidente de l'association et membre active depuis sa création, réalisé le 19/10/2015,.
163 Source : Archives de l'association, classeur : « Projets globaux et bilan, année 1990 ».
164 Dès 1992, l'association dispose d'environ 2,3 millions de francs dont 20% financés par la ville de Roubaix. Voir : Pryen, S., Rodriguez, J., 2002, *Op. Cit.,* p. 37.

L'ARA a utilisé le savoir-faire qu'on leur a apporté pour produire des groupes dans la région comme DCJ et aussi des petits groupes, qui ont commencé à émerger »[165].

D'un côté, une structure subventionnée sans connaissance des outils qu'ils viennent d'acquérir pour soutenir une pratique musicale nouvelle. De l'autre, des *diggers*[166] qui décortiquent et maîtrisent ces nouveaux instruments électroniques. Pour la première fois, s'observe un jeu qui n'est pas sans évoquer ce qu'on retrouve trente ans plus tard au Flow. Une structure financée par des fonds publics accompagne de jeunes artistes des hiphops (ici des rappeurs) sans maîtrise des techniques nécessaires et fait appel aux mêmes individus pour développer le savoir-faire nécessaire au développement d'une prise en charge du rap. Cette première collaboration ne se réalise pas sans heurts. Sur ce point, Ahmed MC précise que « *l'ARA a ensuite commencé à nous demander de l'argent. Nous, nous avons refusé parce que nous avions estimé que nous leur avions apporté un certain savoir-faire* »[167].

Les premières années de l'ARA renseignent sur au moins deux points. Le premier est celui d'une « association généraliste »[168] qui s'intéresse au rap. Ici, point de particularité territoriale. Loïc Lafargue de Grangeneuve fait le même constat sur les territoires marseillais et bordelais. Le temps des associations de promotion des pratiques des hiphop tenues par des acteurs du mouvement arrivera massivement dix ans plus tard. L'intérêt de l'ARA pour le rap se fait au nom d'une logique sociale d'accompagnement des adolescents des quartiers populaires. Ils ne pratiquent pas le *beat making*, le *djing* ou l'écriture spécifique du rap. Nul besoin dans un premier temps de connaître les rouages et les techniques intrinsèques à un genre musical nouveau. Le constat de son existence motive sa prise en charge associative.

Ce qui amène au deuxième point. Il concerne la position des acteurs associatifs vis-à-vis du rap. Une position d'extériorité. Les musiciens de l'ARA engagés dans la promotion de la musique rap ne la pratiquent pas ni ne s'y convertissent. L'association embauchera différents acteurs de la scène locale (Karim Feddal, Vincent Tilly et d'autres) mais au départ, les membres de l'association jouent du rock, du jazz et de la musique improvisée. À ce titre, ils ne se définissent pas (encore) comme acteurs du développement des hiphops en région. De cette position d'extériorité, ils accueillent ce genre naissant comme l'élément d'un tout qui déborde le seul cadre musical. Dès 1990, une

165 Source : https://www.lavoixduhiphop.net/V2/2011/interviews/la-mise-au-point-dahmed-mc/ consulté le 27/02/2019.
166 Le terme *digger* (en anglais « celui qui creuse ») est un commun du vocabulaire hiphop. Il désigne celui qui fouille (les bacs de disques, les recoins de ville, les dépôts de train, les histoires locales etc.)
167 Source : https://www.lavoixduhiphop.net/V2/2011/interviews/la-mise-au-point-dahmed-mc/ consulté le 27/02/2019.
168 Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop, action publique et culture urbaine*, *Op. Cit*, p. 30.

réflexion s'engage pour établir un « cursus rap » dans lequel se retrouvent les différents éléments qui constituaient à ce moment-là la culture hiphop : de la musique, de la danse et de la peinture. Les propos de la présidente de l'ARA sont à ce titre révélateurs : *« La réflexion c'est de dire que c'est pas que de la musique, c'est un travail sur les textes, c'est un travail sur la danse… Farid Berki arrive. Je crois qu'on avait contacté "Dans la Rue la Danse". Tribalat dit : "Non, je peux pas mais je connais un petit jeune. Farid Berki". Et puis un travail sur les samples. Et un travail scénique. C'est tout ça. Et très vite, arrivent des graffeurs »*[169].

Autour du rap, des mouvements de corps et des calligraphies[170]. Du point de vue de l'association s'opère donc une ouverture de son champ de compétence à des pratiques non musicales mais considérées comme suffisamment indissociables pour les prendre en compte. Pour l'association, le rap ne peut se penser sans ses pendants chorégraphique et calligraphique. Les membres de l'association inscrivent localement le rap dans une entité plus vaste. Les hiphops sont accueillis comme un ensemble de pratiques à faire tenir entre elles au risque parfois d'en forcer la cohésion. Là encore, Réginald – rappeur du groupe « MC Associés » – explique : « *J'ai une fois refusé de faire un atelier proposé par l'ARA. Si on voulait prendre des heures de* sampling *pour pouvoir créer nos morceaux, on était obligé de prendre des séances de chorégraphies, enfin des ateliers pour apprendre à se mouvoir sur scène avec notamment Farid Berki, qui est devenu aujourd'hui un chorégraphe connu et reconnu dans le monde entier* »[171].

De sa position d'extériorité, l'ARA participe donc d'un double encastrement de la musique rap. Elle l'inscrit simultanément dans une culture plus large qui prend un nom – le hiphop – mais aussi dans un champ musical plus large encore des musiques électro-amplifiées[172] qui deviendront quelques années plus tard les « musiques actuelles ». Difficile dans ces années-là de penser les pratiques indépendamment les unes des autres. Leur réception commune dans un « espace perspectif »[173] est d'emblée construite conjointement par ces allochtones des hiphops qui nourrissent l'insécabilité supposée des pratiques.

---

169 Entretien avec Claire Lengrand, présidente de l'association, réalisé le 19/10/2015.
170 On retrouve cette association des pratiques dans les archives des premières années de l'ARA. « Des ateliers Rap (danse, percussions, programmation de rythmes, écriture de textes) dès le début de l'année 1991. Ces ateliers sont destinés à un public pour qui l'accès aux structures culturelles est difficile. Ils se font en relation avec les établissements socio-culturels des quartiers ». In : Archives de l'association, classeur « Projets globaux et bilan, année 1990 ». Ou encore « Permettre à des jeunes en rapport avec des structures socio-culturelles d'affirmer leur identité culturelle au travers d'une pratique artistique qui leur est propre et est souvent lié au Rap (expression musicale et/ou chorégraphique et/ou aide à l'écriture de texte). In : Archives de l'association, classeur « Projets globaux et bilan, année 1991 ».
171 Source : http://www.lavoixduhiphop.net/V2/2011/interviews/reginald-le-hiphop-ne-vaut-pas-le-prix-de-ma-vie/ consulté le 20/03/2019.
172 Shapiro, R., Kaufmann, I., McCarren, F., 2002, *La danse Hiphop : Apprentissage, transmission, socialisation*, *Op. Cit.*
173 Quéré. L., 1982, *Des miroirs équivoques : aux origines de la communication moderne,* Paris, Ed. Aubier Montaigne, 218 p.

On voit bien là, à travers ces deux associations, les logiques qui président la promotion des pratiques des hiphops à la fin des années 1980. L'accompagnement dont elles bénéficient et l'institutionnalisation qui en découle se donnent à voir selon les mêmes procédés. Il s'agit d'équiper et d'encadrer des pratiques qui relèvent alors du bricolage. Ainsi, DLRLD dépose les premières pierres d'une institutionnalisation dans une logique d'hybridation avec les formes de danses académisées. En mettant à disposition un local, des cours, des horaires fixes, une identité légale et des représentations sur des scènes officielles, DLRLD assure le passage « depuis la petite bande de garçons dansant sur un bout de carton […] aux entraînements actuels en salle, à visée professionnelle »[174].

De son côté, l'ARA participe également d'offrir un cadre formel à la pratique du rap. Des studios d'enregistrement, des ateliers d'écriture et des cours de musiques assistées par ordinateur (MAO). Mais aussi plus tard des accompagnements pour des tremplins musicaux comme le printemps de Bourges et l'embauche de certains rappeurs ou DJs en tant qu'animateur ou professeur au compte de la structure.

Il s'agit dans les deux cas d'accompagner des cultures émergentes peu légitimes. Dans le même temps, les deux associations favorisent les rencontres des uns par les autres, ce qu'une émission de radio local va également permettre.

« Black, Blanc, Beur » : expérience radiophonique locale et premier lieu commun

Pendant trois trimestres de l'année 1989, le journaliste Sylver-Henri Cissé anime l'émission « Black Blanc Beur » rapidement surnommé les « 3B ». Diffusée à heure de grande écoute – de 19H15 à 20H – sur les ondes de Fréquence Nord[175], l'animateur y joue pendant quarante-cinq minutes des raps états-uniens puis français. Il y réalise les premières interviews locales des rappeurs parisiens (NTM, MC Solaar, Assassin) et marseillais (IAM) et ouvre les portes des studios de Fréquence Nord aux premiers groupes de la région (MC Associés, TRC, Ultime Paradoxe, Law DMD etc.). Beaucoup y enregistreront mais aucun objet – des cassettes – ne survivra à l'épreuve du temps. Plus qu'un lieu fixe (les locaux de Fréquence Nord), l'émission se déplace parfois dans les quartiers de la métropole et y installe son antenne. Le déplacement de l'émission permet ainsi aux uns et aux autres de se réunir autour d'une pratique commune : l'écoute des « 3B ». Les pionniers mentionnent régulièrement l'importance qu'a eu cette émission pour le développement du rap. Au-delà d'un accès régulier aux actualités musicales française et états-unienne, l'émission est également vectrice de rencontres pour les rappeurs en herbe des différents quartiers dont les situations géographiques

174 Shapiro, R., Kaufmann, I., McCarren, F., 2002, *La danse Hiphop : Apprentissage, transmission, socialisation*, *Op. Cit.*
175 Fréquence Nord est l'ancienne antenne locale de Radio France aujourd'hui devenue France Bleu Nord.

et le faible maillage du réseau de transports ne favorisent pas la connaissance des uns par les autres. L'exemple de Malik Moujouil l'illustre : « *Moi c'est grâce à eux [les TRC] que j'ai commencé. Parce que moi j'habite à Haubourdin. Ils sont venus dans la MJC à Haubourdin où je répétais. Ils faisaient l'émission de Fréquence Nord, les 3B, ils étaient venus me voir en répète me donner des conseils. […] Par la suite Pavaul est devenu notre DJ* »[176].

L'émission déplace son antenne et permet aux rappeurs de se rencontrer. Elle offre aussi à son animateur une fine connaissance de l'état de la musique rap dans le nord qui donnera lieu quelques années plus tard à la parution d'un ouvrage de présentation des musiciens locaux du rap : Rap en Nord. Il est le seul ouvrage à traiter d'une activité rapologique dans le nord de la France pour le début des années 1990.

Encadré n° 2 : « Rap en Nord »

Publié en 1992 aux éditions Miroirs avec le concours de la région, « Rap en Nord » est le seul ouvrage consacré aux musiciens du rap en région Nord-Pas-de-Calais. Il est l'œuvre du journaliste Sylver-Henri Cissé qui, depuis son poste d'animateur radio, a rencontré puis interviewé différents groupes locaux. Douze d'entre eux sont ainsi présentés et offre un instantané de l'état de la scène du rap local au début des années 1990. L'ouvrage s'ouvre sur des citations (Artaud, Najda, Éluard) et des extraits de poèmes de différentes époques (Molivet, L'Espine du Pont-Allets, Desbordes-Valmore, Verlaine) qui traduisent la volonté de l'auteur d'insérer les groupes présentés dans une filiation avec la poésie française. Cissé trace ensuite à grands traits « les origines du rap » qu'il définit comme « culture de cultures […] liées à des contextes politico-sociologiques ». S'en suivent quatre « points de vue ». Un écrivain (Jacques Duquesne), un rappeur à succès (MC Solaar), un libraire (Jean Callens) et un homme politique (Michel Delebarre).
Le cœur de l'ouvrage s'attèle à présenter ces différents groupes. Pour chacun d'entre eux, on trouve différentes photographies prises dans les locaux de la radio Fréquence Nord accompagnées d'informations biographiques sur les

176 Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maître de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.

membres des groupes (nom, âge, situation professionnelle, adresse de contact). S'en suit systématiquement la retranscription de textes écrits par les rappeurs. L'ouvrage se clôt sur la présentation de l'association Dans La Rue la Danse. Le journaliste présente l'association (surtout son créateur, Frédéric Tribalat) en quelques lignes, suivies d'une dizaine de clichés montrant jeunes hommes et jeunes femmes en pleine réalisation de figures de *smurf*, de *break* et de *lock*. La présence de danseurs dans un livre consacré au rap est significative de cette confusion des genres à l'œuvre dans la prise en charge institutionnelle des hiphops dans ses premières heures. Par ailleurs, elle traduit l'importance de l'association dans le paysage culturel des hiphops des jeunes années 1990. S'il a le mérite de faire trace d'une actualité rapologique, il ne fait pas consensus chez les participants. Isham témoigne :

« Ce bouquin est une grosse carotte. C'est l'exemple même de l'exploitation, du détournement de fonds publics. On nous a pris, on s'est servi de nous pour gratter des subventions pour faire un livre au final qui est moche (graphiquement) avec des photos horribles, le shooting c'était dans les locaux de Fréquence Nord à Lille, et on nous a jeté. La seule retombée, ça a été un concert devant la radio sur une scène pourrie. Le journaliste Sylver-Henry Cissé n'a jamais plus fait quoi que ce soit pour le hiphop régional depuis. »[177].

De cette première période, plusieurs éléments permettent de faire apparaître un processus en cours de constitution de scène locale. Différents types d'acteurs (jeunes pratiquants, journalistes, tissu associatif) s'engagent dans les pratiques et participent d'en dessiner les contours. Certains lieux fonctionnent comme espaces de rencontres et permettent la constitution d'un réseau au sein duquel les pratiques et leurs porteurs développent leur créativité. Si scène il y a, c'est bien celle d'un et un seul hiphop, bannière sous laquelle se rangent les pratiques de danse, de musique et de peinture. Aucun des acteurs rencontrés, quel que soient leur engagement, ne pense, n'exerce ou ne supporte les pratiques indépendamment. Tous les considèrent inséparables les unes des autres.

C'est dans la deuxième moitié des années 1990 que la notion de scène s'affirme avec l'existence d'un passif, une inflation de groupes, de lieux de représentation d'œuvres et qu'une économie des hiphops locaux se dessine. Parallèlement, le développement des pratiques engage un processus de spécialisation propre à chacune d'entre-elles jusqu'à – c'est notre hypothèse – l'éclosion de scènes différenciées au début des années 2000.

177 Source : http://capdorigine.blogspot.com/2010/12/b-boy-isham.html consulté le 23/04/2019.

2) 1994 – 2001 : Structuration d'une scène locale et développement des pratiques

On fait de l'année 1994 une année charnière de la mise en récit. Pour chacune des trois disciplines, des évènements font entrer les hiphops locaux dans un nouvel âge de leur développement et les amènent progressivement au statut de scène culturelle locale, c'est-à-dire à la constitution d'un espace localisé au sein duquel « se crée un ancrage esthétique associé aux conditions pratiques de ce[s] activité[s] (des lieux, des organismes) »[178]. Les passionnés des premières heures ont grandi. Les logiques de mimétisme cèdent leur place à celles du transfert culturel et de l'appropriation localisée des pratiques. Les anglicismes sont en partie abandonnés au profit de signification en français, le « *on voulait faire comme eux* »[179] se mue en *« artistiquement, rap français, on voulait un nom français* »[180]. Les « Demon Criminal Jokers » deviennent « Délibérément Contre la Justice » et « The Radikal Concept » se transforme en « Toutes Races Confondues ». Simultanément, de nouveaux entrants découvrent les pratiques et viennent en gonfler les rangs. Danseurs, musiciens et peintres des hiphops sont de plus en plus nombreux. Ils ont pour eux le travail de défrichage des pionniers et le soutien de quelques associations. Ils peuvent dès lors développer leurs pratiques à partir d'une base locale préconstituée, c'est-à-dire un ensemble de lieux, de référents, de structures et de manières de faire. Ces différents éléments constituent progressivement l'appareillage social nécessaire à toute transmission[181] et participe à la consolidation d'une scène locale dont les premiers signes de diffraction apparaissent. De cette période, se renforce également le sentiment de « scène vécue »[182] développé par Gérome Guibert « pour décrire les représentations mentales de la scène construites par ses pratiquants à partir de leurs expériences directes du territoire dans lequel s'inscrivent les acteurs [des] monde[s] musical »[183], graphique et chorégraphique.

Enfin, c'est l'émergence d'un nouvel acteur – l'acteur mairie – qui caractérise cette période. Si on ne peut pas encore parler d'action publique des hiphops locaux, on n'en repère quelques balbutiements.

178 Costantini, S., 2015, « De la scène musicale aux réseaux musicalisés. Les inscriptions territoriales et socio-économiques de l'activité artistique », *Réseaux*, n°192, pp. 143-167.
179 Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.
180 Entretien avec Shug, pionnier des hiphops lillois, réalisé le 22/10/2015.
181 Berger, P., Luckman, T., 2018 [1966], *La construction sociale de la réalité*, *Op. Cit.*, p. 133.
182 Guibert, G., 2012, « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux ». In : Dorin, S., *Sound Factory. Musique et logiques de l'industrialisation*, Paris, Mélanie Seteun, p. 109.
183 Turbé, S., 2014, « Observer les déplacements dans la construction des scènes locales : le cas de la musique *metal* en France », *Cahiers de recherche sociologique*, n°57, pp. 97-113.

A – Des supports physiques pour le rap

Avant 1994 donc, les rappeurs rappent, toastent, improvisent mais enregistrent peu. Quand ils le font, les enregistrements ne donnent pas lieu à la production d'un objet (CD, vinyle, mixtape). L'écoute des textes écrits restent arrimée à l'immédiateté de leurs scansions. Quelques cassettes *home made* s'empoussièrent dans les cartons des pionniers mais la perspective de leur diffusion n'est pas encore d'actualité. C'est pour eux le temps des concerts, des premières parties et des premiers cachets. Des groupes de rap pionniers présentés dans l'ouvrage « Rap en Nord », deux groupes seulement graveront sur disque leur musique. Mais dans cette deuxième moitié des années 1990, un double phénomène s'observe : une inflation des groupes et des productions et une multiplication des lieux d'accueil. Le processus de fabrication d'une scène locale s'en trouve accéléré.

De l'immatériel à l'objet

C'est à Maubeuge que le rap du nord se voit gravé sur disque un premier groupe : A Free K. Soutenus par l'association bruxelloise *Europe against aids,* les trois frères Konté réalisent un CD deux titres intitulé « Sans préservatif, faut surtout pas niquer ». Fait surprenant au regard ex-post du développement du rap en région, ce premier objet fait entrer le rap du nord dans les circuits de l'industrie culturelle par la grande porte. Distribué par une major – *Polygram Distributions* – il est de ces rares albums du nord à bénéficier d'une diffusion nationale et aurait été vendu à 80 000 exemplaires[184].

Un an plus tard, en 1995, en métropole, c'est au groupe TRC que revient le privilège de presser sur vinyle un premier album. Ses conditions de production se situent à l'opposé du premier projet. Dès 1991, le DJ du groupe investit dans des machines et fabrique ses propres instrumentaux dont certains sont retenus pour accompagner les textes présents sur « Chroniques Funestes », titre retenu pour le projet musical. Il assure également le *mix* et le *mastering* de l'album et les membres du groupe investissent des fonds propres pour l'enregistrement et le pressage du disque à 300 exemplaires. Cette manière de faire leur vaudra le titre « d'insoumis à l'institution »[185] par l'organe de presse de l'ARA.

À partir de ce moment, les productions ne vont cesser de croître. Entre 1994 et 2001, on recense 24 objets musicaux (mixtapes, maxis, EP et LP) distribués (officiellement ou « mano à mano »). S'y côtoient certains groupes de la première heure (DCJ, TRC, *Ragga Black Posse*), des formations

184 Source : *La Dépêche du Midi*, 2000, « Funk et danse selon K-Lee », édition du 12/02/2000, en ligne sur http://www.ladepeche.fr/article/2000/02/12/101223-funk-et-danse-selon-k-lee.html consulté le 01/03/2019.
185 Feuille de Ch'Rock, n°43, mars 1996.

musicales anciennes qui apparaissent sous un nouveau nom (Mental Kombat, La Fronde) et ceux de la génération montante (Lesly Jah, Juste Cause, Ultim-D-Fens). Dans cette période, alors que l'offre parisienne s'étoffe, aucun studio d'enregistrement métropolitain ne se spécialise dans le traitement des musiques du rap. La chaîne de production du rap dans le nord souffre alors d'un manque de structures pour la concrétisation des projets musicaux. Les rappeurs enregistrent ici et là au gré des géographies et des opportunités. Les ingénieurs du son des studios locaux ne sont pas familiers du rap – ils viennent massivement du rock – et les rappeurs doivent s'en contenter. Le rappeur Vincent Tilly, *alias* Tacite se souvient : « *On allait au studio Ka, à Fâches [Thumesnil]. C'est une toute petite salle. Y avait aussi [le studio] Feeling à Tourcoing. Nous, on a fait les deux. Mais à l'époque les mecs dans les studios ils ne maîtrisaient pas le rap. Le premier maxi de "La Fronde" – Lame de fond – on était dégouté parce que le mix c'était pas du tout ce qu'on voulait. Le mec a l'habitude de mixer du rock, il nous a vu arriver et nous a dit : "Vous connaissez rien". Il nous écoutait pas. Pour lui il fallait que tout soit mixé et il fallait que ça sonne comme du rock* »[186].

Cette tension entre musiciens du rock et musiciens du rap se retrouvent également lors des prestations scéniques des seconds. En 1996, dans le cadre du festival « J'y crois pas », les groupes de rap locaux (MC associés, Lord Bitume, Rebel Intellect) censés assurer la première partie de groupes de rock refusent de jouer, pointant du doigt les conditions d'accueil qui leur ont été réservées : « *Après deux heures d'attente, les groupes de rap n'ont pas pu faire leurs balances. Réponse de celui qui était censé assurer la technique : "Pour le rap, cinq minutes suffisent". […] Ce qui s'est passé ce samedi-là met en exergue le mépris et les préjugés de certains organisateurs vis-à-vis du rap. Un mélange rock-rap où on fait très bien sentir qui sont les stars* »[187].

Du côté des structures privées, les rappeurs de la région mobilisent donc l'offre existante en la matière. Les DCJ enregistrent à Arras (studio *Le Platinium).* À Dunkerque, Lesly Jah produit son album dans les locaux de *LME production*. Les valenciennois d'Ultim-D-Fens enregistrent dans le Val de Sambre (studio ADMA). Le groupe lillois Mental Kombat fait appel aux tourquennois du studio Feeling. Ici encore, la centralité lilloise est loin d'être acquise.

Mais l'offre d'enregistrement n'est pas exclusive au marché privé. La compilation du Sniper Klan est posée sur pistes dans les locaux de la radio étudiante « Radio Campus » dans laquelle Ivy Fonge y anime l'émission *Strictly Hiphop.* Pour « Coup de Pression », c'est dans les studios amateurs de la MJC de Lille Fives qu'ils enregistreront un premier album. De ce rapide tour d'horizon de l'offre, un fait surgit. Les rappeurs du nord enregistrent dans les studios de la région sans jamais solliciter

186 Entretien avec Vincent Tilly, rappeur dans le groupe La Fronde, réalisé le 29/09/2014.

187 Feuilles de Ch'rock n°45, avril 1996. Propos écris par Jim La Jungle, animateur d'une émission de rap sur Pastel FM, Roubaix.

les offres lilloises, qui si elles existent, ne sont pas mobilisées. Deuxième fait important pour notre histoire, les quelques productions lilloises pour cette période nous ramènent à une prise en charge publique quasi-systématique de la problématique de l'enregistrement. Accompagnés par des antennes municipales (centres sociaux, maisons de quartier) ou des associations (ARA, Domaine Musique[188]) dont le fonctionnement dépend des subsides publiques, l'économie des groupes lillois pour la création d'albums se structure largement autour du soutien financer direct ou indirect des collectivités. Malik Moujouil explique : « *Nous [Coup de Pression], red [truck] prod[uction], c'était le label de la maison quartier de Fives, on était financé à moitié par la Caf. […] Ensuite, les Amateurs[189], c'est pareil, […] il a été fait à la MJC de Mons[-en-Barœul] »[190]. […] Donc à un moment donné, ouais, on croque un peu là-dedans parce que y a de la thune à prendre. Après deux, trois concerts gratuits. On nous paye le mastering, on nous paye le pressage. Donc y a plein de deals qui sont rentrés comme ça […] Les services jeunesse [des mairies] finançaient des albums complets* »[191].

Des lieux d'ancrage propres à la pratique musicale du rap

Cette multiplication des productions s'accompagne d'une diversité d'espaces qui accueillent et assoient physiquement le rap dans le paysage. D'abord, sur le versant radiophonique. Deux années se sont écoulées depuis la fin de « Black, Blanc, Beur » et de nouveaux créneaux « rap » s'ouvrent sur les radios associatives locales. La première – *Midnight Marauders*[192] – est impulsée par un jeune toulousain arrivé à Lille en 1992 à l'âge de 16 ans pour repasser son baccalauréat. Martin Coulon – *alias* Nabis – est déjà familier de l'univers radiophonique[193] et possède une belle collection de disques. Pour se rapprocher d'une scène locale du rap – et du graffiti[194] - en pleine effervescence, il décide que la radio sera le meilleur moyen de rencontrer ses *alter* : « *Je suis arrivé à Lille et c'est là que je me suis dit : "la meilleure façon de connaître ce mouvement à Lille c'est de faire une émission de radio". Parce que déjà je kiffais faire de la radio. C'était le côté transmission. […] Donc je suis allé voir Selector Dédé qui est un ancien du reggae, […] qui faisait une émission […] Et j'ai commencé avec Sami Sam* »[195].

188 « Domaine Musique » est une association qui œuvra pendant plus de vingt ans (1992 – 2014) à la professionnalisation de musiciens amateurs. Certains groupes de rap locaux en ont bénéficiés.
189 « Les Amateurs » sont un groupe de rap de Mons-en-Barœul qui a caressé l'espoir d'embrasser une carrière artistique professionnelle.
190 Au début de l'entretien réalisé avec Malik Moujouil, je lui présente quelques albums de rap local qui servent de support à la discussion. Dans cette partie de l'entretien, il les commente. Ici, il évoque l'album « Hamdou Debout » (voir tableau en annexe n°2).
191 Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.
192 L'émission vaut au départ pour Station Groove avant d'être rebaptisée en fin d'année 1993 « *Midnight Marauders* » en référence à l'album éponyme du groupe newyorkais *A Tribe Called Quest.*
193 De ses années toulousaines, il s'est investi dans un programme musical sur *Radio Mon Païs.*
194 Quand il arrive à Lille, Martin Coulon s'investit également dans la culture tag. A ce titre, il rejoindra les TSA, premier collectif graphique hiphop à Lille.
195 Entretien avec Martin Coulon, premier chargé de projet du Flow, réalisé le 20/10/2015.

L'émission fonctionne alors comme celle de Sylver-Henri Cissé deux ans plus tôt. Martin Coulon y reçoit les stars montantes du rap français – « *J'ai eu tout le monde : Fabe, Solaar, les Assassins, Saïan [Supa Crew], les Fonky [Family], Troisième Œil, [MC Jean] Gabin, tout le monde quoi* »[196] – relaye et commente les sorties d'albums, annonce les concerts à venir, invite les groupes locaux à présenter leurs productions et transmet les informations relatives aux différentes scènes en développement (locale mais aussi parisiennes, belges, anglaises). L'émission de Marin Coulon s'inscrit dans une filiation avec les « 3B » tout autant qu'elle s'en détache. Son animateur ne se pose pas en journaliste des hiphops mais en acteur-artiste à part entière d'une scène en construction. En qualité de *beat maker* – il fait partie des rares acteurs à posséder un *sampler* – il fonde en 1992 le groupe « *Sampler* et Sans reproche » avec Sami Sam et se produit sur les petites scènes de la région. Il fondera en 1995 le groupe La Fronde avec lequel il produira plusieurs albums.
Une deuxième émission – *Strictly Hiphop* – voit le jour sur la radio du campus universitaire de Villeneuve d'Ascq dans la deuxième moitié de la décennie. Elle est rendue possible à l'initiative du jeune villeneuvois Ivy Fonge déjà engagé dans les différentes disciplines des hiphops. Rendez-vous hebdomadaire du samedi soir, elle fonctionne elle aussi comme lieu d'écoute de l'actualité rapologique en région et au-delà, offre des temps d'antenne aux groupes locaux. Une compilation regroupant différents groupes régionaux – *Sniper Klan* – y sera enregistrée en 2000, les locaux de Radio Campus fonctionnant ainsi comme studio d'enregistrement. Ces deux émissions officient alors comme sites concrets de rencontre (via l'écoute) et d'expression (via la scansion) du rap.

À ces espaces depuis lequel le rap est émis s'ajoutent ceux dans lesquels il se joue et se présente en direct. Dès le début de la décennie, rappeurs locaux, nationaux et internationaux se produisent dans la région dans une multitude diversifiée de lieux d'accueil. Salles municipales, MJC, locaux d'associations, centres sociaux et quelques bars de la ville centre[197]. Parmi ces bars[198], le Thémis fait figure de référence pour le développement du rap en métropole. Martin Coulon évoque *« des concerts [de rap] réguliers* » et précise que c'est dans ce bar qu'il a mixé pour la première fois. Idem pour Ivy Fonge qui y prend « *[s]a réelle première claque* » en découvrant en *live* les rappeurs lillois d'Ultime Paradoxe et qu'il comprend ce soir-là « *qu'il est possible de jouer* » localement du rap localisé. Implanté

196 *Ibid.*
197 Pêle-mêle on y retrouve les salles de diffusion du Splendid et de l'Aéronef à Lille ou du Colisée de Roubaix, les salles municipales Jacques Brel à Faches-Thumesnil, Wattremez à Roubaix ou Georges Dael à Tourcoing, les centres sociaux de Boilly (Tourcoing), de l'Hommelet (Roubaix) etc.
198 Le Kaméléon, le Vagabond et plus tard le Rockline puis le Stax'O Soul officieront comme lieu routinier de rendez-vous et de performance des rappeurs locaux.

à Lille, ce bar fonctionne comme espace de sociabilité au sein duquel les rappeurs régionaux se découvrent et se rencontrent.

On note aussi qu'à partir de 1994, quelques salles de spectacle s'ouvrent aux rappeurs locaux. Avant cette date, ils s'exercent exclusivement dans les centres sociaux, maisons de quartier et salles municipales des différentes communes. S'ouvre alors pour eux le temps des premières parties. Les TKO accompagnent IAM à l'Aéronef de Lille (1994), les DCJ précèdent les Sages Poètes de la Rue aux « 4 Écluses » de Dunkerque (1995). Les TRC chauffent le public de l'Aéronef avant l'arrivée du rappeur new-yorkais GZA (1996).

Enfin, en 1996, le premier studio d'enregistrement spécialisé dans la production de morceaux de rap est créé à l'initiative du même Martin Coulon qui s'engage dans l'aventure de la production indépendante afin de faciliter les sorties d'albums auxquels il participe parfois en qualité de *beat maker*. Pendant huit ans, la structure permet de financer les projets musicaux[199] du groupe La Fronde. Les années suivantes, il fera évoluer la structure en société avec laquelle il produira d'autres groupes. Il ouvre alors son propre studio – le *Ledback* – dans lequel quelques groupes enregistreront avec, parfois, la création d'un album en bout de chaîne. Bien que quantitativement peu d'albums sortiront de ce studio[200], il incarne le premier espace de production consacré au rap.

Mis en réseau, ces différents espaces équipent ainsi une scène locale du rap en développement. Des rendez-vous radiophoniques réguliers, des concerts ici et là en métropole, des bars et des salles de spectacles favorables à la diffusion de rap et quelques studios où il est possible, quelles qu'en soient les conditions, d'enregistrer. De cette période donc, l'activité rapologique se structure pour les musiciens locaux au travers « d'évènements qui ponctuent le quotidien d'un espace vécu dans le temps et […] lui confèrent une historicité »[201]. Mais pour l'heure, ces activités se déploient sous les radars de l'action publique lilloise qui n'y porte que peu intérêt. Les pratiquants ne font pas l'objet d'une attention particulière du pouvoir municipal. Le rap n'est supporté qu'à la faveur de quelques programmateurs de salles ou animateurs de centres sociaux. Il en va tout autrement pour les peintres des hiphops.

B – Invasions graphiques et réponses politiques

199 Voir tableau en annexe n°2.

200 Hormis les productions du groupe (quatre en tout), seul la formation T-Roro bénéficiera de la structure pour la création d'un album.

201 Turbé, S., 2014, « Observer les déplacements dans la construction des scènes locales : le cas de la musique *metal* en France », *Op. Cit.*

La deuxième moitié de la décennie 1990 est le théâtre d'une inflation des groupes, d'un rapport nouveau à l'apprentissage du graffiti et d'une évolution des pratiques et de leur encadrement. Alors que les pionniers poursuivent le balisage des rues, une nouvelle génération de calligraphes complète l'armada des vandales locaux. Les DBA à Roubaix, LSD pour Lille Sud, CDT à Fives-Caulier, les BAC à Villeneuve d'Ascq, OBC à la Madeleine. Et bien d'autres. Ces entités emboîtent le pas des collectifs pionniers en la matière – TRC et TSV pour Lille, NSK, KG ou TDK pour Roubaix – qui concentraient alors la majorité des peintres de la première heure. Contrairement à ses prédécesseurs, cette génération de graffeurs a pour elle un accès direct et immédiat au travail de peinture sur murs et mobilier urbain. Ces nouveaux peintres sont tous en prises directes avec le travail des pionniers. Ils découvrent la pratique du graffiti localement au gré de proximité géographique. Soit par la rencontre avec des tagueurs plus âgés, soit par l'étonnement que suscite chez eux la présence de traces sur les murs qui fonctionnent alors comme plate-forme communicationnelle entre graffeurs avertis et *toys*[202]. Cette fonction des murs peints se retrouvera pour toutes les générations à venir. Nombreux sont ceux qui évoquent des peintures admirées dans le quartier de résidence ou lors des pérégrinations quotidiennes. Naste, dont la carrière de peintre démarre en 1996, raconte : « *Je voyais le dessous de pont du tram et le gros mur du tram avec le Sleek. […] Quatrième, troisième, seconde, comme ma meuf elle habitait à Marcq-en-Barœul, je faisais "Botanique – Croisé Laroche"*[203] *tous les jours, donc pareil, je me prenais le Beck de "Buisson"*[204] *sur la gueule, puis toutes les sessions graffs sur le boulevard. Faut voir comment c'était arraché à l'époque. Donc je me prenais tous les guettas, les Sleek, les Aspik, les Toxic, les Prone machin dans la gueule. Donc j'avais déjà l'œil affûté mais je taguais pas. Je connaissais déjà mais comme j'avais personne autour de moi qui me mettait vraiment dedans, je savais pas* »[205].

De son côté, Easpack, devenu plus tard *La Yeah ! Produzione*, entre comme beaucoup dans la pratique par l'intermédiaire d'un tiers : « *Première vision, c'est un pote de ma classe qui faisait ça comme ça. Il faisait des "Weise" sur les tables et tout et je débloquais, je me demandais ce que c'était. […] Après, y'à ce mec-là, qui m'a mis dedans, il se trouve que c'était un des meilleurs tagueurs de l'époque d'ailleurs, Aspik. Donc vite,*

202 *Toys*, littéralement « jouets » en anglais. Le terme recouvre deux significations dans l'univers du graffiti. Premièrement, il qualifie l'entrée dans la carrière de tagueur de l'individu lambda. Ce temps est caractérisé par une non-maitrise des outils, des codes, des manières de peindre et us et coutumes propres à la scène. A ce titre, chaque graffeur entame sa carrière en qualité de *toy*. Deuxièmement, le terme se drape d'une valeur péjorative quand il désigne celui qui, malgré des années de pratiques, a peu fait évoluer sa pratique aux yeux de ses pairs. Ici, le terme est mobilisé dans son premier sens.
203 Noms de stations de tramway.
204 *Idem.*
205 Entretien avec Naste, graffeur lillois depuis le milieu des années 1990, réalisé le 23/04/2010 dans le cadre d'un M2 en sociologie.

au bout de trois mois, à 14 ans, je rencontre ces mecs-là et tout ça et je capte un peu le délire. Donc génial. Je capte le délire, on fait ça sur les agendas, on fait ça autour du collège »[206].

Peu de spécificité locale ici. Passé le moment de découverte, les pratiques du tag et du graffiti, comme toutes activités déviantes, « s'enracinent dans des liens locaux des individus avec leurs mentors, leurs pairs et leur public »[207]. La nouvelle génération de tagueurs « acquiert les compétences nécessaires à la mise en œuvre de sa pratique au contact d'autres individus qui s'inscrivent dans la même pratique dans un monde urbain »[208].
Autre caractéristique, si la marque de fabrique des pionniers était principalement du côté du tag, soit des signatures, la seconde génération systématise le graffiti en rue (la construction de lettres, une colorimétrie plus recherchée, de plus gros volumes) et l'amène sur des terrains jusque-là peu exploités. L'un des pionniers, Shug, se souvient : « *Je vais pas dire ça parce que c'est ma génération mais 89, 90, 91, 92 ça commence déjà à descendre, mais c'est le pic. J'ai jamais vu Lille depuis aussi regueuta [re-taguer]. Depuis, les mecs ont bien plus blindé les autoroutes de blocs et tout. Mais au niveau juste du gueut [tag], rue de Béthune, Rihour, Wazemmes, Gambetta, le VL [Vieux Lille], je l'ai jamais vu aussi marbré depuis. Personne faisait de graff. […] Tous en mode supers clairs et motivés à arracher. Sur trente mètres tu vas avoir cinquante noms, il faut que tu te trouves une place* »[209].

D'abord cantonnés aux villes, le graffiti entame son débordement sur les axes autoroutiers et ferroviaires qui les encerclent. La pratique de graffiti sur train – le *trainisme* – périphérique dans l'activité des pionniers, se développe sur le territoire avec une intensité sans pareille. Certains *spots* deviennent des classiques du trainisme en région. Ce sont les dépôts dans lesquels les trains de voyageurs sont parqués entre deux courses et accessibles car encore peu surveillés. L'un des plus réputés dans la deuxième moitié des années 1990 est le « cul-de-sac » de la gare Lille Flandres qui devient rapidement un passage obligé pour les amateurs de peinture sur train. Shug, toujours, raconte : « *[Le cul de sac], c'est un des premiers spots que tout le monde a tapé à l'époque. C'est tellement facile d'accès. Nous on l'a tapé. La génération après, Ters, Aspik, Aker, Shao, Ivy quand il taguait Mecsor et toutes les équipes d'après l'ont tapé aussi. […] Et après, là où c'était finish c'est quand y a eu la génération Pones, Stone, Accro, Sore, Keys, Benz. Ils l'ont tabassé mais à base de deux trois fois par semaines. Donc le spot était* dead »[210].

206 Entretien avec Easpack, graffeur lillois depuis le milieu des années 1990, réalisé le 17/03/ 2010 dans le cadre d'un M2 en sociologie.
207 Lachmann, R., 2003, « Le Graffiti comme carrière et comme idéologie », traduction de Beuscart, JS., Lafargue de Grangeneuve, L., Lemasne, C., Vagneron, F., *Terrains et Travaux*, n°5, pp. 55-86.
208 Becker, HS., 1985 [1963], *Outsiders*, Métailié, 250 p.
209 Entretien avec Shug, pionniers des hiphops lillois, réalisé le 22/10/2015.
210 *Ibid.*

Ce déploiement géographique des tags et des graffitis sur de nouveaux terrains renseigne, pense-t-on, la constitution d'une scène locale du graffiti et plus précisément sur les mécanismes relationnels entre les pionniers et leurs héritiers, dans le sens où « l'arrière-plan de l'activité rendue habituelle [par les premiers] révèle un avant-plan profitable à la délibération et à l'innovation »[211] pour les seconds.

Ce foisonnement d'activités n'est pas sans susciter une réaction des pouvoirs publics qui se déploie alors sur deux axes. Il s'agit dans un premier temps de lutter contre la résurgence d'une « délinquance graphique »[212] parée de nouveaux atours (la signature individuelle ou collective). Il s'agit également, face au peu d'efficacité des dispositifs de lutte contre un phénomène en extension, d'engager des formes plus douces de prise en charge. Un double jeu de répression/ domestication de la pratique du tag et du graffiti se met en place dans ces années-là et guide tout autant qu'il spécifie l'émergence de politiques publiques – locale et nationale – en la matière. Comme on le verra tout au long de la thèse, l'articulation entre la scène des peintres et l'action publique qui la prend pour cible est la plus saillante. Considéré comme « un désordre visuel aux yeux des autorités publiques, qui seraient alors garantes de la préservation d'un certain "ordre visuel" uniforme dans la ville »[213], les auteurs de graffitis sauvages font tôt l'expérience que « les expériences culturelles […] restent malgré tout encadrées par certaines formes de contraintes de production et de régulation politique »[214].

Les illégalismes graphiques au prisme de leur mise en législation

Cette même année 1994 apparaît l'article de loi 322-1, alinéa 2, du code pénal[215]. Il vise directement à qualifier juridiquement d'actes délictueux les pratiques du tag et du graffiti. L'article ne déclenche pas les poursuites policière et judiciaire des graffeurs mais renforce en le spécifiant l'arsenal législatif. À titre d'exemple, Karim Feddal évoque un passage au commissariat avant cette date à la suite d'une interpellation. Pris en flagrant délit de tags dans les rues roubaisiennes, il passera quelques heures dans l'ancien commissariat de police, devenu quelques années plus tard siège de l'association ARA. Embauché par la structure, il effectuera ses premiers enregistrements dans la

211 Berger, P., Luckman, T., 2018 [1966], *La construction sociale de la réalité*, *Op. Cit.,* p. 111.
212 Artières, P., 2013, *La police de l'écriture. L'invention de la délinquance graphique. 1852-1945*, Paris, Ed. La Découverte, coll. Science Humaines, 184 p.
213 Vaslin, J., 2017, *Esthétique Propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017*, *Op. Cit.,* p. 41.
214 Kaiser, M., 2014, « Pratiques culturelles et politiques publiques : l'approche par le concept de "scène" », *Op. Cit.*
215 « La destruction, la dégradation ou la détérioration d'un bien appartenant à autrui est punie de deux ans d'emprisonnement et de 30 000 euros d'amende, sauf s'il n'en est résulté qu'un dommage léger. Le fait de tracer des inscriptions, des signes ou des dessins, sans autorisation préalable, sur les façades, les véhicules, les voies publiques ou le mobilier urbain est puni de 3 750 euros d'amende et d'une peine de travail d'intérêt général lorsqu'il n'en est résulté qu'un dommage léger ». Source : www.legifrance.gouv.fr consulté le 07/07/2019.

geôle qui l'accueillit jadis, transformée par l'association en studio de musique, au titre évocateur de studio « Alcatraz ».

Idem pour Shug qui explique que dès « *[19]91, on fait quand même [des] gardav [garde-à-vue] et tribunal avec T.I.G au bout. La loi je sais pas. Par contre, y a déjà la brigade anti-gueut. Ils prennent des photos, ils font des classeurs. Et moi la deuxième fois où je me fais griller, le mec me sort un classeur, je vois plein de gueuts, les miens, ceux des potes. Je pense que les keufs ont été en avance sur la législation* »[216].

Si l'article 322-1 n'augure pas un intérêt policier pour la pratique du graffiti, il le systématise. La nouvelle génération de graffeurs en paiera lourdement les frais. Sore est de ceux-là. Né en 1980, il est de ces peintres qui ont aujourd'hui trente ans de carrière et a participé à la création ou au développement de nombreuses entités graphiques dans la région (BAC, VR6, FH, SA/ST). Fils d'un père instituteur dans une école primaire de l'Alma-gare (Roubaix) et d'une mère employée à la Redoute, il découvre la pratique via la scène roubaisienne (DCJ, KG, NSK, DBA). Il est en quatrième. Suite au divorce de ses parents, il déménage avec sa mère à Villeneuve d'Ascq, où il forme son premier crew, le « Bomb Attack Crew (BAC) ». Ses compères (Acro, Benz, Nerf et plus tard Keys) et lui nourrissent rapidement un penchant pour la pratique de peinture sur train qu'ils développent parfois loin des dépôts de l'agglomération lilloise : « *À l'époque j'avais la voiture. La "bacmobile". Donc on se cotisait tous les week-end pour mettre des thunes en commun. […] On mettait la thune en commun et en fonction de ce qu'on avait, pour l'essence, on voyait jusqu'où on pouvait aller. On a commencé à bouger en région. C'était les bonnes années, c'était le début* »[217].

En 1999, après une virée dans les dépôts de train de Charleville-Mézières – « *j'ai fait le Trans Europe Express là-bas, y avait des modèles [de train] de malade* »[218] – les graffeurs locaux avec qui il collabore sont interpellés par les gendarmes carolomacériens qui se rendent à Lille pour l'entendre à son tour. Cette première arrestation amènera Sore et les BAC à intéresser la brigade du commandant Jean-Christophe Merle dont l'enquête amènera, en 2001, au procès de Versailles[219] qui « constitue la plus importante affaire judiciaire concernant le milieu du graffiti en France »[220]. 56 graffeurs sont sujets

216 Entretien avec Shug, pionnier des hiphops lillois, réalisé le 22/10/2015.
217 Entretien avec Sore, graffeur depuis le milieu des années 1990, réalisé le 19/03/2016.
218 Dans l'univers du *trainisme,* la quête des modèles de train est un moteur puissant de motivation. Cette quête amène les trainistes à parcourir parfois le monde entier pour collectionner, c'est à dire peindre sur les différents modèles de train. On retrouve cette logique de collectionneur pour la peinture sur métros.
219 Pour plus d'informations sur cette saga judiciaire, voir, entre autres, les deux articles publiés sur Médiapart. https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/200611/56-graffeurs-la-cour-de-versailles et https://blogs.mediapart.fr/hugo-vitrani/blog/240512/56-graffeurs-la-cour-de-versailles-derniere-audience-dun-proces-inedit consulté le 13/08/2019.
220 Mensch, N., 2013, *L'art transgressif du graffiti : pratiques et contrôle social,* thèse de doctorat en sociologie, Université de Franche-Comté, p. 141.

à enquête, principalement pour graffiti sur « roulants »[221]. Sore et son crew sont pris dans le viseur de la SNCF, de Transpole et de la ville de Lille qui se portent alors partie civile pour le procès à venir. L'arrestation de Sore est filmée dans le cadre d'un reportage diffusé sur France 2 le 23 février 2002[222]. Il est alors en classe à l'école supérieure des Arts de St-Luc à Tournai (Belgique) quand le directeur vient le chercher. Sore raconte : « *Ils ont fait perquise chez moi mais ce soir-là j'étais chez un pote à Lille. J'étais parti faire session*[223]*. Comme ils m'ont pas trouvé, ma daronne a dit : "Il est en cours, si vous voulez je vous le ramène ce soir". […] Ils ont appelé St-Luc : "Voilà, on vient de Versailles, c'est une très grosse affaire en France, est-ce que vous pouvez nous le ramener à la frontière ?" […] On arrive à la frontière, y a un mec avec écrit "Police" dans le dos, des keumés, c'est pas des keufs classiques, et un mec avec une grosse perche et un caméraman qui suit derrière. […] Le mec avec la veste police c'était [le commandant] Merle, il fait : "Bonjour, lieutenant Merle, la caméra tu t'en occupes pas, c'est pour moi". Je me dis : "C'est bon, je suis dans un cul". […] C'était du mercredi. Du vendredi on passe devant la juge à Versailles et on attend de savoir si on sera en contrôle judiciaire ou en mandat de dépôt* »[224].

La prise en charge publique de l'effacement des graffitis se déploie aussi du côté de l'action publique locale. Avant 1998, elle se limite au nettoyage des bâtiments communaux. Dans un compte-rendu de réunion du conseil municipal du 29 janvier de la même année[225], apparaît pour la première fois une volonté des service mayoraux de faire des tags et des graffitis un problème public. Le vocabulaire employé dans le compte-rendu traduit une certaine vision de la manière d'appréhender la peinture dans l'espace public à ce moment-là. « Ils donnent de la commune une image que beaucoup de personnes associent, « *à tort ou à raison, à la crise sociale et à l'insécurité* »[226], « atteinte à l'esthétique de la Cité et du civisme », « regrettable phénomène ». Le lexique employé « atteste de l'infusion des enjeux de propreté dans les enjeux de sécurité »[227] analysée par Julie Vaslin. Le document annonce le lancement d'une campagne dite du « Tac au Tag » dans laquelle une série de mesure place la Ville et son service de propreté comme acteur central d'une lutte contre les peintures effectuées illégalement dans l'espace public. « Détection systématique de graffitis », « contribution partielle de la Ville aux dépenses d'effacement », la mairie s'autorise pour la première

221 Le terme « roulants » est un terme générique utilisé dans le milieu du graffiti pour désigner un ensemble d'objets à peindre ayant pour caractéristique de se déplacer dans l'espace (trains de voyageurs, trains de marchandises, métros, tramways, bus etc.).
222 Mensch, N., 2013, *Op. Cit.*, p. 175.
223 La *session* implique un mode opératoire précis. Elle est précédée d'un repérage de *spot*. Peindre en session diffère de la simple errance dans laquelle les tagueurs peignent spontanément au gré de leurs pérégrinations.
224 Entretien avec Sore, graffeur depuis le milieu des années 1990, réalisé le 19/03/2016.
225 Archives municipales de Lille, carton 1998/83. Commission de l'environnement, du cadre et de la qualité de vie. Lutte anti-graffiti – Campagne « Du tac au tag ».
226 L'italique est d'origine.
227 Vaslin, J., 2017, *Esthétique Propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017*, thèse de doctorat en sciences politiques, Université Lyon 2, p. 154.

fois, « sans suite donnée par le propriétaire, le recouvrement du ou des graffitis ». Cette campagne verra le jour un an plus tard et amènera Pierre Mauroy, alors maire de la Ville, à déclarer publiquement que « les tags c'est terminé. Je déclare la guerre ! J'ai monté une équipe d'assaut »[228]. Armée d'un budget de 1,5 million de francs[229], la mairie ne parviendra pourtant pas à ses objectifs d'éradication des graffitis sur son territoire et externalisera quelques années plus tard à des sociétés privées (Stop Graff, Derichebourg) le repérage, le traitement et le nettoyage des murs et du mobilier urbain.

Apparaît ici une double spécificité du traitement du graffiti qui n'est pas propre à Lille : la prise en charge directe par les services mayoraux n'est pas confiée à des acteurs tiers (associations, centres sociaux) et cette prise en charge se déploie dans un registre de lutte contre le phénomène. Se met donc en place une « municipalisation du problème du graffiti »[230] que le maire porte directement.

Une prise en charge plus « douce » du graffiti

La deuxième moitié des années 1990 ne se résume pas au seul durcissement du traitement public des tags et des graffitis. Découverte et naïveté appartiennent désormais au passé. Tant pour les acteurs que pour les propriétaires de murs, les résidents et les agents de la Cité. Quelques traces, trouvées ici et là, montrent quelques inflexions du regard institutionnel porté aux auteurs de peintures dans l'espace public. Dans la Feuille de Ch'rock de mars 1995, on peut lire qu'une conférence « Graff et environnement » est organisée « dans le cadre de la semaine hiphop et francophonie au théâtre Pierre de Roubaix ». Idem dans le numéro suivant dans lequel est présentée l'annonce d'une jam graffiti à Dunkerque à l'initiative du *FBI crew*.

Dans la même veine, un article de la Voix de Nord intitulé « L'art effet maire sur les murs ? »[231] relate l'une des premières actions publiques de valorisation du graffiti dans l'espace public lillois. On y apprend qu'une fresque réalisée dans le quartier de Fives l'est à l'initiative d'un conseiller municipal en mairie de quartier – M. Camuset – via une association – À dire Vrai – « dans le cadre du développement social des quartiers ». Pour la première fois à Lille, des démarches administratives permettent à des tagueurs de réaliser une fresque sur « cet affreux entrepôt » destiné à être rasé. L'ensemble de l'article est écrit sur le ton d'une césure entre art légitime et pratique déviante dont les peintres conviés sont rangés dans la deuxième catégorie. On y lit aussi que le conseiller municipal « *espère que cela freinera les ardeurs des "tagueurs" […] les*

228 « Tags : la ville a perdu une bataille », *La Voix du Nord,* paru le 22/04/2005.
229 Source : http://labrique.net/index.php/thematiques/droit-a-la-ville/419-les-murs-vous-racontent consulté le 14/08/2019.
230 Vaslin, J., 2017, *Esthétique Propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017*, *Op. Cit.,* p. 86.
231 Nous n'avons su le dater mais l'historien amateur du graffiti dans le nord, Aurélien Harmignies, l'estime aux alentours du printemps 1994.

canalisera afin qu'ils n'aillent plus faire "ça" ailleurs »[232]. Le nom de Camuset revient dans le témoignage de Shug. Il se souvient de ce conseiller municipal car « *il obtenait des dates de concerts, il obtenait des murs. Donc on lui faisait des dédicaces : K.musé. […] Il était super cool […] et il avait la thune* »[233]. Une première expérience timide, empreinte de justification sociale et de dépréciation esthétique a donc lieu dans un quartier populaire de Lille au milieu de la décennie 1990. L'intérêt non belliqueux pour l'accompagnement de la pratique du graffiti réapparaîtra au début du nouveau siècle, une fois actée l'impossibilité de mettre un terme au phénomène. Pour l'heure, les balbutiements d'une action publique du graffiti révèlent l'apparition d'un nouvel acteur – l'acteur « mairie » à travers un conseiller municipal – sur la scène locale des peintres et un mode de prise en charge particulier : un va-et-vient interventionniste entre autoritarisme répressif et promotion discrète. Ou une autre manière d'illustrer que « les scènes permettent à une diversité d'acteurs de se rencontrer autour de pratiques et de problématiques culturelles »[234].

Ces deux volets de la prise en charge du graffiti illégitime dans l'espace public ne vont cesser de nourrir l'institutionnalisation du traitement de la pratique. Répression et domestication forment alors les deux facettes d'une « solution permanente à un problème permanent »[235]. « Imprimées de façon puissante et inoubliable dans la conscience de l'individu »[236], ce double jeu mayoral explique en partie la faible inscription des graffeurs dans des structures légales – moins que leurs *alter* musiciens ou danseurs – et amènera à une faible connaissance de leur fonctionnement au moment du projet d'équipement.
On verra dans les deuxième et troisième parties de la thèse que la création du Flow participe d'une entreprise de canalisation de la pratique du graffiti qui renseigne sur les perceptions qui sous-tendent l'action publique en la matière. Pour l'heure, il s'agit de renforcer l'idée que rapidement, à l'instar des musiciens du rap, la scène des peintres locaux n'est pas exclusive à ses principaux protagonistes et que son développement progressif fait entrer de nouveaux acteurs.

Par-delà la mise en place d'une politique de traitement propre au graffiti, s'observe également une prise de distance de ces nouveaux peintres vis-à-vis d'une définition commune du hiphop : ces nouveaux acteurs ne s'occupent prioritairement que de peintures. À la différence des premières entités collectives – TRC, TSV, DCJ – qui comptaient en leur sein des danseurs, des musiciens et

232 Source : http://labrique.net/index.php/thematiques/droit-a-la-ville/419-les-murs-vous-racontent consulté le 14/08/2019.
233 Entretien avec Shug, pionnier des hiphops lillois, réalisé le 22/10/2015.
234 Kaiser, M., 2014, « Pratiques culturelles et politiques publiques : l'approche par le concept de "scène" », *Op. Cit.*
235 Berger, P., Luckmann, T., 2018 [1966], *La construction sociale de la réalité*, *Op. Cit.,* p. 133.
236 *Ibid.*

des peintres, les *crews* mentionnés dans cette section ne comptent que peu de rappeurs et les logiques d'engagement dans la pratique du tag ne relèvent pas d'une curiosité d'égale intensité pour les différentes composantes des hiphops. Cette mise à distance du référent commun s'observe aussi chez les danseurs.

C – Structuration précoce des danseurs, émergence d'une scène distanciée

La deuxième moitié des années 1990 est, pour les danseurs, caractéristique de l'émergence d'une scène propre et d'une précocité professionnelle qui se déploie sur différents plans. La curiosité sociale bienveillante qu'ils suscitent, le soutien financier dont ils bénéficient et l'engouement médiatique dont ils font l'objet les amènent à développer progressivement des perspectives de carrières professionnelles ou à croire en cette possibilité. Ni porteurs de textes susceptibles de froisser certaines sensibilités, ni en proie aux illégalismes caractéristiques de la pratique du tag, les engagements politiques pour la prise en charge des danseurs favorisent leur entrée dans les circuits institutionnels.

De l'ensemble des acteurs des hiphops, ils sont les premiers à connaître des succès fréquents qui dépassent les frontières régionales. Précoces, ils le sont également dans le développement d'associations et de compagnies de danses qui se multiplient partout en région et les dotent d'une existence légale, se substituant ainsi à l'informalité des premiers groupes ou à la tutelle de DLRLD. Enfin, si les relations qu'ils entretiennent avec leurs *alter* mélomanes et graphiques ne disparaissent pas complètement, eux aussi engagent un processus de distanciation vis-à-vis de ce référent partagé qu'est le hiphop. Comme l'explique Roberta Shapiro, « à partir d'une certaine stabilité dans la pratique […] des compétences se construisent, une spécialisation s'installe, et il y a dissociation entre les différentes disciplines »[237]. Ceux qui épousent les carrières les plus prometteuses (Berki, Ounchiouene, Bouchlaghem, Brizolier) s'initient rapidement à des techniques exogènes (cirques, jongles, danses classique ou jazz, techniques de danses chinoises, théâtre etc.) se rapprochant ainsi des formes plus académisées des danses instituées (classique, moderne, jazz). C'est au prix de cette hybridation que ces danseurs vont rencontrer des succès parfois internationaux.

La professionnalisation des danseurs

« Dans la rue la danse » (DLRLD) a presque dix ans d'activités, des centaines de danseurs sont passés par la structure et l'association poursuit le développement des danses hiphops en région. En

237 Shapiro, R., 2012, « Du Smurf au Ballet. L'invention de la danse hiphop », in : Heinich, N., Shapiro, R., *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art.* Paris, EHESS, coll. « Cas de figure », 336 p.

1996, l'association organise le premier tremplin régional de ce qui ne s'appelle déjà plus hiphop mais « danses urbaines ». Le groupe roubaisien *Epeule Street Power* remporte la première édition « sur plus de quarante troupes régionales »[238]. Reconduit d'année en année, le tremplin des danses urbaines de DLRLD devient rapidement l'événement incontournable pour l'ensemble des danseurs régionaux. Une lecture rapide des Feuilles de Ch'rock donne à voir un nombre impressionnant de groupes, troupes et compagnies qui participent à l'événement. A la fin de la décennie, les groupes pionniers (*New Dance Street, Epeule Street Power*) côtoient leurs héritiers (*Dance of Dream, Dance body Work*) et leur provenance trahit un maillage territorial déjà bien serré. Ils viennent de Condé-sur-Escaut, Liévin, Maubeuge, Roubaix, Anzin, Seclin, Dunkerque, Bruay la Buissière etc. Les compagnies lilloises, si elles existent, n'y participent pas. Là encore, à la différence des festivals publics dans lesquels se produisent les groupes de rap (Nos quartiers d'été, Hestival) l'événement est immédiatement piloté par l'association DLRLD qui fonctionne comme épicentre pour la scène des danseurs locaux[239]. Sofiane Chalal, danseur et chorégraphe, né en 1987 à Hautmont, une commune proche de Maubeuge, se souvient que dans la deuxième moitié des années 1990, il participe « *à pas mal de concours, et notamment le tremplin des danses urbaines organisé par la DLRLD à Roubaix. Pour [lui], c'était les premier challenge, les premiers concours où t'avais tous les danseurs qui se retrouvaient* »[240].

C'est que DLRLD fonctionne aussi comme intermédiaire certifié auprès des pouvoirs publics. L'association, brandie dans les jeunes années 1990 comme la vitrine roubaisienne du succès des politiques d'intégration[241], poursuit son développement et se déplace dans toute la région pour y donner des cours, des shows et des spectacles. Elle reste pendant cette décennie incontournable pour le développement des danses en région la professionnalisation des pratiquants. Aziz El Youssoufi est né en 1981 et a grandi à de Bully-les-Mines dans la Pas-de-Calais. Il découvre la danse hiphop parmi d'autres pratiques artistiques – « *on faisait plein de truc, du théâtre, du piano* » - à la faveur d'un renouvellement générationnel : « *Et puis y a eu la deuxième vague hiphop au début des années 1990, au milieu des années 1990. Y a eu une première vague dans les années 1980. Du coup, la deuxième, nous, on a pris la vague là-dessus* »[242]. Estampillé comme structure de référence dans toute la région Nord-Pas-de-Calais, la ville de Bully-les-Mines sollicite DLRLD pour la mise en place de cours de danses hiphop sur son territoire : « *Et la ville de Bully nous a mis un prof de DLRLD, Malik Sanchez, qui est*

238 Feuilles de Ch'rock, n° 8, mai 1997.
239 Turbé, S., 2014, « Observer les déplacements dans la construction des scènes locales : le cas de la musique *metal* en France », *Op. Cit.*
240 Entretien avec Sofiane Chalal, danseur et chorégraphe, réalisé le 12/10/2017.
241 Invité sur le plateau d'*Antenne 2*, pour l'émission « Mardi soir », le maire fait diffuser un reportage sur l'association « Dans la rue la danse » et déclare que cette association est : « un exemple d'une intégration réussie (…) et du vivre ensemble ». Voir : « Intégration : l'exemple roubaisien », *Nord Éclair*, paru le 28/11/91.
242 Entretien avec Aziz El Youssoufi, danseur et chorégraphe, réalisé le 12/10/2017.

intervenu. Parce qu'il avait vu qu'on faisait des choses et qu'on avait besoin d'un prof parce qu'on avait pas les compétences pour faire un spectacle. Et du coup il est arrivé, a commencé à donner des cours tous les mercredis, deux heures. Et on s'est vite pris au jeu, on a monté une association »[243]. Comme beaucoup de danseurs du nord, Aziz El Youssoufi deviendra à son tour professeur de danses hiphop pour le compte de l'association et sillonnera la région pendant trois ans (1999 – 2002) pour les dispenser.

On le voit, jusqu'à la fin de décennie, si la scène locale des danses hiphop se composent d'une multitude de lieux de pratiques (de nombreux quartiers dans de nombreuses villes), DLRLD occupe une place centrale et catalyse les énergies créatives. En ce sens, elle est le passage obligé des danseurs locaux et fait un temps l'objet d'un « consensus autour de la valeur attaché à un certain nombre de lieux par les usagers des scènes locales comme des pôles centraux et structurants de leurs territoires […] qui permet de déterminer les "hauts lieux" des scènes locales »[244].

Mais l'emprise de Frédéric Tribalat sur l'association, l'opacité de sa gestion financière et la mauvaise rétribution accordée aux danseurs amènent nombre de ces derniers à quitter la structure[245]. Car sous couvert de complications légales à rémunérer les danseurs mineurs de ses spectacles, Frédéric Tribalat leur offre des « *vacances de rêves […] pour l'hébergement, la restauration, les boites de nuit* »[246]. Cette rétribution en nature amène une partie des danseurs à tenter l'aventure associative loin de la structure référente.

C'est ce que fait le danseur Farid Berki. Né en 1963 d'une mère européenne chrétienne et d'un père kabyle musulman[247], il grandit à Tourcoing, gravite dès le départ dans le giron de DLRLD et est « considéré par beaucoup de chercheurs et historiens du mouvement hiphop en France comme celui qui, grâce à ses créations, fit sortir cette danse des cités pour les plateaux »[248]. Chorégraphe de renom, présenté comme autodidacte, il prend ses distances vis-à-vis de DLRLD et crée, en 1994, sa propre compagnie – *Melting Spot* – qu'il installe à Villeneuve d'Ascq, première commune selon lui à « croire en ce mouvement »[249]. Il est le premier dans le nord à se lancer dans l'aventure chorégraphique et multiplie rapidement les créations. Avec une moyenne d'un spectacle par an[250], il intègre de nombreux danseurs de la région dans ses spectacles et mettra le pied à l'étrier des

243 *Ibid.*
244 Turbé, S., 2014, « Observer les déplacements dans la construction des scènes locales : le cas de la musique *metal* en France », *Op. Cit.*
245 Source : « Un symbole vacille », *Nord Éclair.* Non daté.
246 Entretien avec Saïd Damani, danseur hiphop de la première heure, et Frédéric Tribalat, directeur de l'association, réalisé le 14/04/2015 par Janoé Vulbeau.
247 Fertat, O., 2018, « De la rue à la scène : la danse hiphop, histoire d'une artification. L'exemple de Farid Berki », Horizons/Théâtre, n°12, pp. 140-161.
248 *Ibid.*
249 Source : https://www.lavoixdunord.fr/archive/recup/region/farid-berki-le-danseur-chercheur-qui-a-importe-le-hip-hop-ia28b50417n2428357 consulté le 11/08/2019.
250 Source : http://www.ciemeltingspot.fr/?page_id=463 consulté le 28/08/2019.

futures icônes de la discipline en France. Dans la deuxième moitié des années 1990, Farid Berki et sa nouvelle compagnie croisent la route du jeune Olivier Sergent[251], alors chargé de mission « Livres, lecture, musique et danse » pour « Droit de Cité », l'association intercommunal du développement culturel des 18 villes communistes du Pas-de-Calais. Olivier Sergent œuvre pendant trois ans au développement de la carrière du jeune chorégraphe pour qui il n'est pas simple de jouer ses créations chorégraphiques. Il se souvient : « *Alors c'est vrai qu'à cette époque-là, y a l'arrivée de la politique de la ville, ça, c'est extrêmement important parce que c'est ça qui a fait le décollage de Farid. Parce qu'avant tout, on vendait des cours pour avoir le droit de placer UN spectacle. Ce qui intéressait les gens à l'époque, et encore des fois maintenant, c'était instrumentaliser. C'était " Tant qu'ils font ça, ils brûlent pas des voitures, ils se droguent pas". Donc on était obligé de donner des centaines d'heures de cours pour avoir le droit de monter un spectacle. Mais y avait une politique hyper volontariste du conseil général du Pas-de-Calais de l'époque qui nous a vachement soutenu. Qui a mis des thunes sur Farid* »[252].

Une première tournée est organisée en 1995 dans le bassin minier du Pas-de-Calais pour la première création de la compagnie – *Fantazia* – dans laquelle on retrouve Brahim Bouchlaghem, danseur roubaisien aujourd'hui reconnu mondialement. À partir de ce premier spectacle, la carrière du chorégraphe ne cesse de croître, sa renommée dépasse le cadre régional et la compagnie *Melting Spot* devient l'une des premières en France à porter et exporter la légitimité en devenir des danses des hiphops. En 1998, Olivier Sergent démissionne de son poste à « Droit de Cité » pour devenir l'administrateur à temps plein de Farid Berki jusqu'en 2002. Le développement de la compagnie permet alors aux jeunes danseurs de la métropole (et de la région) de se familiariser avec le monde professionnel du spectacle. Comme partout en France, cette professionnalisation précoce n'est alors rendue possible qu'au prix d'une dilution des techniques propres aux danses des hiphops dans d'autres formes de danses plus légitimes.

Les enfants du Melting Spot : autonomie et prise de distance vis-à-vis des hiphops

Romuald Brizolier est né en 1978. Il évoque sa découverte de la danse comme banale, c'est-à-dire les émissions de Sydney et quelques clips[253]. Il naît à Villeneuve d'Ascq mais c'est à Croix et Lys-lez-Lannoy qu'il découvre la culture hiphop via les DBA, Toxik, le Dare Posse. Les représentants graphiques de la scène roubaisienne des hiphops. En 1995, il est retenu par Farid Berki avec l'ensemble de son groupe – les *Babylon System*[254] – pour le projet « Le marathon des

251 Olivier Sergent est directeur du Flow et des maisons folies de Wazemmes et Moulins.
252 Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
253 Entretien avec Romuald Brizolier, chorégraphe et directeur de la compagnie « Art Track », réalisé le 27/10/2017.
254 Babylone vaut ici en référence au quartier éponyme de Villeneuve d'Ascq. Alors dans le bus, il croise un ami d'enfance, danseur lui aussi, avec qui il fonde les *Babylon System*.

anneaux » en vue d'une représentation devant les délégations représentatives des jeux olympiques de 1996 en Grèce. Le spectacle est joué pendant deux ans en France, en Russie et en Italie. Sa collaboration avec le chorégraphe ne s'arrête pas là. En 1998, il remplace le danseur lillois Farid'O dans « Petrouchka » et dans le même temps, joue quarante représentations en trois semaines. Il devient intermittent du spectacle. Parallèlement, il met un terme à sa formation de tourneur-fraiseur et se désengage des agences d'intérim dans lesquelles il était inscrit. Et les spectacles se multiplient. « Invisible Armada » en 1999, « Atomixité » en 2001[255] avant de partir en Chine, toujours dans le cadre d'un projet du chorégraphe Farid Berki. C'est l'occasion pour lui d'apprendre des techniques qui lui sont jusque-là étrangères : le bâton, les longues manches et l'éventail. La suite de son parcours l'amènera à figurer dans différents longs métrages, à multiplier les voyages jusqu'à devenir champion du monde de danse hiphop en 2008. Mais n'allons pas trop vite en besogne.

Rapport similaire à la compagnie de Farid Berki pour Farid Ounchiouene, *alias* Farid'O. Découvert en 1994 lors d'une audition organisée à l'initiative de l'État et de la région Nord-Pas-de-Calais[256], il grandit dans le quartier populaire de Lille Sud. Né en 1971, il est le dernier d'une fratrie de onze enfants dans laquelle certains grands frères et grandes sœurs dansent à l'époque des émissions de Sydney. Il entre lui aussi dans le giron de *Melting Spot* et participe, comme évoqué précédemment, au spectacle « Petrouchka ». C'est pour lui l'occasion d'envisager une carrière professionnelle : « *Je me rappelle qu'à l'époque avec Farid Berki, lui il me proposait de devenir intermittent et tout ça, de travailler avec lui. Mais moi, j'avais peur de l'intermittence. Je savais pas ce que ça voulait dire, c'était sauter dans l'inconnu* »[257]. De cette première collaboration, il rencontre via l'intermédiaire de Farid Berki le metteur en scène Xavier Lot avec qui il sort de la région pour quelques dates parisiennes. Le rôle qui lui est confié alimente son ouverture sans limites à d'autres disciplines qui sont aujourd'hui sa marque de fabrique (le texte, le cirque, la danse contact, le théâtre). En 2002, fort de ses expériences, il crée sa propre compagnie – Farid'O – avec laquelle il multiplie les créations scéniques, loin, comme il le raconte, de l'image du faiseur de coupole[258] : « *J'avais envie de sortir de ce truc de tout ça […] d'être autre chose que le danseur hiphop. […] En tout cas le danseur hiphop prouve qu'il est capable d'aller ailleurs […] J'avais toujours cette image du danseur hiphop aussi c'était… j'aimais pas trop, tu vois* »[259].

255 Source : http://www.ciemeltingspot.fr/?page_id=463 consulté le 28/08/2019.
256 Source : http://farido.org/la-compagnie/historique consulté le 28/08/2019.
257 Entretien avec Farid Ounchiouene, danseur de la première heure, chorégraphe et directeur de la compagnie Farid'O, réalisé le 13/12/2011 par Janoé Vulbeau.
258 La « coupole » est une figure classique de la danse hiphop au sol.
259 Entretien avec Farid Ounchiouene, , danseur de la première heure, chorégraphe et directeur de la compagnie Farid'O, réalisé le 13/12/2011 par Janoé Vulbeau.

Ici, ont été présentés quelques-uns des danseurs qui ont fait carrière. Ils ont pour caractéristique commune une logique d'ouvertures multiples. Ouverture géographique d'abord, ils ont grandi dans différents quartiers mais ont très tôt cultivé un goût pour des mobilités régionales, nationales puis internationales. Ouverture esthétique ensuite. Tous ont vite été plongés dans des disciplines et des techniques plus ou moins éloignées des pratiques artistiques d'origine (pour faire simple, danse debout et danse au sol). La danse hiphop apparaît pour eux comme une porte d'entrée vers un univers professionnel plus vaste dans lequel se côtoient les arts du cirque, du théâtre et des multiples formes de danses. Cette ouverture à d'autres mondes sociaux de l'art les amènera à questionner les origines « hiphop » de leurs danses, la place qu'ils leur accordent au fil de leurs carrières et la manière dont ils les revendiquent ou, au contraire, s'en distancient. Farid Berki a toujours distillé des mouvements de danse hiphop dans ses créations, parlant ainsi de « théâtre de hiphop, [qu'il] mêle avec d'autres registres comme l'opéra traditionnel chinois »[260]. Du côté de Farid'O, la logique de distanciation vis-à-vis d'une étiquette qu'il n'a pas choisie est plus nette. Chez lui, la figure du danseur hiphop est subie et jamais revendiquée comme telle.

D – Un marché local des hiphops : de l'unité aux segments

Si l'économie des hiphops n'est pas centrale dans l'analyse de sa mise en équipement, un bref détour par le développement d'un marché local des hiphops s'avère fécond pour illustrer le passage d'un temps des hiphops à celui des pratiques. Ce qui revient à dire que l'éclatement progressif d'une scène locale des hiphops en trois scènes distinctes mais non exclusives se donne aussi à voir du point de vue marchand. On montre ici que d'une économie partagée, différents segments commerciaux apparaissent. Comme on le verra dans le troisième chapitre, le projet d'équipement s'est construit sur une représentation politique unifiée des acteurs et des pratiques des hiphops. Or, on vient de voir avec les danseurs que cette unité supposée donne dès le milieu des années 1990 les premiers signes de son effritement.

À Lille, pas d'échoppe propre aux hiphops avant 1998. Deux enseignes – *A Free K Store*[261] et *Best Import Music*[262] – ouvrent au début de la décennie et propose des vêtements, des disques et quelques fanzines. Deux points de ventes donc mais excentrés. Les pionniers lillois ne les mentionnent jamais pour l'acquisition de disques de rap dans les jeunes années 1990. Pour eux, l'offre de disques de rap dans la ville-centre se fait au compte-goutte. Shug explique que « *la Fnac, avant 1993, 1994,*

260 Source : https://www.lavoixdunord.fr/archive/recup/region/farid-berki-le-danseur-chercheur-qui-a-importe-le-hip-hop-ia28b50417n2428357 consulté le 30/08/2019.
261 Feuilles de Ch'rock, n°18, avril 1993. L'enseigne est ouverte à l'initiative des maubeugeois du groupe éponyme.
262 Feuilles de Ch'rock, n°22, septembre 1993.

ils ne faisaient pas de rap ». En revanche, dès les années 1980, le disquaire *USA import music*, *« spécialisé dans la funk avant d'être connu après pour la techno […] recevait quelques vinyles de rap »*[263]. Idem pour Martin Coulon qui mentionne un autre disquaire – *Hot Box* – qu'il connaissait de ses années dans la ville rose via le macaron apposé sur les pochettes des 33 tours. « *C'est un disquaire* » dit-il, « *qui distribuait tous les indépendants en France… Enfin, les indépendants, les imports américains en France. Quand j'achetais mes disques à la Fnac [de Toulouse], il était écrit Hot Box dessus. Et le magasin était à Lille* »[264]. Le rap se trouve ici et là, à la faveur des succès états-uniens et des paris commerçants de disquaires en tout genre. Ici encore, la ville-centre ne fait pas figure de référence partagée pour l'acquisition de disques.

Pour le matériel de peinture, même chose. Aucune boutique spécifique dans les années 1990. Le graffiti de la décennie n'est pas encore une niche économique à exploiter et aucun produit de consommation n'est mis au point pour séduire une clientèle qui reste à construire[265]. Les peintres en herbe se procurent leur matériel (bombes de peintures, marqueurs, encres) dans les magasins de bricolage et autres papeteries. La pratique du vol côtoie l'obtention ordinaire dudit matériel. Comme le raconte Shug, « *les mecs de notre génération, on n'a jamais acheté de sprays. Une [bombe de peinture de marque] "marabout" au Furet [du Nord] c'était 65 francs et [les teintes] chrome et or c'était quasiment cent francs. C'était impensable. Donc ça volait* »[266]. Sans développement de marché, les années 1990 sont aussi pour les graffeurs le temps de la débrouille et de l'artisanat (fabrication de marqueurs, d'encres, de capuchons).

Ce n'est qu'à la fin de l'année 1998 que deux boutiques ouvrent leurs portes dans l'hypercentre lillois et proposent un ensemble d'articles entièrement tournés vers la culture hiphop. La première – *Killa Recordz* – est dirigée par les deux actifs de la scène locale, Dexter et Shug (TRC). Leur constat est simple : dans les années 1990, « *il faut faire au minimum cent kilomètres pour aller à Bruxelles, Paris, Londres* »[267] pour s'équiper (en disques et en vêtements).

Dès le départ, on y trouve des vêtements d'origines états-uniennes (Phillies, Karl Kany) et française (Royal wear)[268] mais les deux compères se définissent comme disquaires. Le magasin est pour eux l'occasion d'officialiser une pratique d'achat/collection/revente de disques qu'ils pratiquaient officieusement dès le milieu de la décennie. En 1999, le graffeur *Blade* revient du sud de la France

263 Entretien avec Shug, pionnier des hiphops lillois, réalisé le 22/10/2015.
264 Entretien avec Martin Coulon, premier chargé de projet du Flow, réalisé le 20/10 2015.
265 Cochoy, F., (2002) « Figures du client, leçons du marché », *Sciences de la société*, Presses universitaires du Midi, pp. 3-23.
266 Entretien avec Shug, pionnier des hiphops lillois, réalisé le 22/10/2015.
267 *Ibid.*
268 *Royal Wear* est une ligne de vêtement créée par le rappeur français *Sully Sefil* dont le magasin avait obtenu la licence de vente exclusive au nord de Paris. Par ailleurs la deuxième moitié des années 1990 est la période dans laquelle le *street wear* français se développe, associant souvent une marque à une personnalité charismatique ou un groupe de rappeurs. *Com8* en 1998 (Joey Star), Dia en 1998 (Secteur Ä), Bullrot en 1995 (à l'initiative d'un graffeur toulousain mais popularisé par le rappeur Don Choa en 1997).

et leur explique : « *Y a un shop hiphop à Bordeaux, ils vendent des sprays comme des petits pains* »[269]. Ils obtiennent le contact d'Olivier Monmagnon, heureux propriétaire d'un monopole en France sur les aérosols *Montana Hardcore*[270] et passe une première commande, timide. Shug raconte : « *Et puis je me souviendrai toujours de la quantité du premier [stock], on a pris 150 bombes. Pour nous, ça nous paraissait beaucoup. Et d'entrée de jeu, les mecs prenaient huit, dix, douze bombes. Ils venaient en équipe et au bout de quatre jours y'avait plus rien. Du coup on en a repris 250 et à partir de [19]99 c'étaient des palettes de 1500 qui arrivaient. Les sprays ça a sauvé le shop. […] Donc les sprays ça a été la grosse surprise. Et puis après on a eu les marqueurs, les encres* »[271].

Petit à petit, *Killa Recordz* propose donc une panoplie complète d'outils, de vêtements et de disques à destination des hiphopeurs locaux. Aux côtés des productions états-unienne et française, les bacs de disques accueillent également quelques productions locales… quand les inimitées entre les groupes ne sont pas trop fortes. Plus qu'un lieu de vente et de consommation, le « shop » fonctionne comme lieu de rendez-vous (Dexter et Shug offraient des bières aux clients-usagers le samedi après-midi), point de rencontre (des collaborations s'y sont créées) et centre de documentation et d'information sur la scène locale (des petites expositions sur le graffiti en région). Les allochtones y prennent des renseignements graffitiques (où peindre des trains, comment peindre le métro, quels concerts en Belgique). Bref, *Killa Recordz* a incarné, du côté marché, cette proximité entre les différentes disciplines des hiphops, une certaine unité entre les pratiques. Le binôme joue alors ce rôle de « disquaire indépendant passionné par un style musical […] lisant l'histoire et l'actualité de la musique au travers d'un prisme singulier et incarné »[272]. Ce duo fonctionnera également comme « "leader d'opinion" qui […] transmet son goût pour un style ou une posture à une communauté de jeunes »[273].

La deuxième enseigne – Paix 38 – ouvre ses portes au même moment[274] dans le même espace : l'hypercentre lillois. Comme chez son concurrent direct, s'y trouve du matériel de peinture, des vêtements et des disques. Il incarne lui aussi ce temps du hiphop. Mais à la différence de *Killa Recordz*, il n'est pas tenu par des activistes reconnus et identifiés comme représentants de la scène locale. Shug se souvient : « *Eux, on n'en avait jamais entendu parler. Ni dans le graff, ni dans le rap, ni dans*

269 Entretien avec Shug, pionnier des hiphops lillois, réalisé le 22/10/2015.
270 *Ibid.*
271 *Ibid.*
272 Guibert, G., 2007, « Les musiques amplifies en France. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Op. Cit.*
273 *Ibid.*
274 Source : https://www.societe.com/societe/eurl-vercleyen-francois-418079646.html consulté le 17/05/2019.

la danse, ni dans le djing. Les mecs nous disaient "Chez vous je vois tous les b-boys, les tagueurs, les graffeurs, les rappeurs, les DJs" et de l'autre côté y avait les Footix »[275]. Le sobriquet n'est pas innocent. Paix 38 sera régulièrement la cible de moqueries et d'anecdotes dépréciatives animées par un déficit d'authenticité supposée (ils ne font pas partis de la scène). Il semble que Paix 38 fut plus le fruit d'une opportunité à prendre dans le cadre d'un marché en développement que la volonté d'activistes de se saisir d'une mise en commerce de leurs activités.

Au-delà des querelles de puristes, les deux enseignes, dont l'activité se jouent entre 1998 et 2001, incarnent donc ce temps des hiphops dans lequel rap et graffiti restent intiment liés sous la même bannière. À partir de l'année 2000, l'éclatement et la spécialisation de la scène locale des hiphops s'observe du côté du marché. Côté son, le disquaire parisien *Urban Music* ouvre une enseigne à Lille, à côté de Paix 38, dans la petite rue St-Nicolas. Il est confié à un DJ du cru, DJ Pass, qui tient toujours la boutique en 2022. Mieux équipé et plus structuré que le binôme de *Killa Recordz,* l'ouverture de ce magasin rend difficile la poursuite de l'aventure pour Shug et Dexter. Premièrement, *Urban Music* ne concentre pas exclusivement ses ventes sur le genre rap mais les noie dans la catégorie générique des *black musics.* S'y côtoient pêle-mêle le rap, le RnB, le dance hall, etc. Deuxièmement, les tarifs des disques sont un peu moins chers que chez Dexter et Shug, ce qui amène de nombreux clients, jeunes et peu fortunés, chez leur concurrent direct. Comme le raconte Shug : « *Officiellement, quand Urban s'est ouvert […] c'était le coup de marteau* »[276].
Pour la peinture, même schéma. Le magasin *Coma Sound Cartel* ouvre ses portes lui aussi en 2001 et concentre exclusivement son activité de vente sur le matériel à destination des graffeurs. Bombes de peintures, encres, marqueurs. Mais aussi mèches, masques, gants, pierres à graver. Propriété d'Olivier Monmagnon (celui-là même qui possède un monopole sur les bombes *Montana Hardcore*), il est tenu pendant près de dix ans par un tagueur roubaisien. Il préfigure ce qui deviendra en 2005 la référence des graffeurs dans les grandes villes de France : les franchises *All city.* De fait, *Killa Recordz* accuse là aussi une baisse des ventes significative, devant commander au propriétaire de son nouveau concurrent les articles à vendre.

Paix 38 et Killa Recordz mettent la clé sous la porte à la fin de l'année 2001 et laisse la place à des exploitations marchandes bien plus structurées. D'activistes amateurs qui se lancent dans l'expérience entrepreneuriale, ils cèdent leur place à des professionnels du commerce qui engagent plus de ressources pour le développement de marchés sectorisés et font appel aux acteurs locaux

275 Entretien avec Shug, pionnier des hiphops lillois, réalisé le 22/10/2015.

276 *Ibid.*

pour tenir leurs boutiques. Peinture et musique dans les hiphops sont suffisamment développées et fournies pour en faire deux marchés distincts avec des adresses différentes. Les groupes de rap francophone et anglophone pullulent et en 1997, 5% des Français écoutent le genre[277]. Les scènes locales du rap et du graffiti ont désormais des points d'alimentation propres.

Des lieux d'écoutes et de représentations, des « célébrités locales », des enseignes différenciées, des carrières spécifiques, des émissions de radios, quelques traces de prise en charge directe par les pouvoirs locaux sont autant d'éléments qui hissent la culture hiphop au rang de scène culturelle locale dont l'éclatement en scènes distinctes commence à apparaître. Pour chaque pratique, des modalités d'apprentissage spécifiques se dessinent et des univers propres se distinguent. Ainsi, à l'aube du nouveau siècle, la pratique de la danse se révèle bien plus structurée et institutionnalisée que ne le sont ses *alter* musical et graphique. Un dernier élément vient renforcer le double processus d'éclatement de scène et d'institutionnalisation différenciée : le passage des acteurs des hiphops du statut de public cible à celui de porteurs d'associations de promotion des pratiques.

3) 2001 – 2007 : Le temps des associations

À partir de 2001 s'ouvre pour les hiphops lillois « le temps des associations »[278] des acteurs. Il ne les concerne bien sûr pas dans leur ensemble mais se donne à voir dans des proportions inégalées jusqu'alors. Dans les décennies passées, les pratiques de musique et de peinture – les danseurs sont plus précoces dans la structuration de leur scène propre – étaient officieuses. Leur prise en charge associative relevait des structures généralistes (ARA, RIF) dont les porteurs n'étaient pas des pratiquants. Elles ont participé de construire une scène locale des hiphops en diluant ses disciplines dans un travail d'accompagnement des cultures populaires au sens large. Les artistes étaient alors sollicités ou employés temporairement par ces structures pour l'organisation d'évènements de promotion des pratiques. La mise en association des gens des hiphops est autant le produit de leur temps que sa conséquence.

Il y a d'abord un contexte. Au début du siècle, les perceptions médiatique, politique et scientifique des hiphops sont solidement ancrées dans une lecture sociale qui assigne aux artistes des figures de porte-voix, de porte-parole ou de réussite. Les œuvres des hiphops sont alors considérées comme

277 Pratiques culturelles des Français – 1997-1998, DEP – Ministère de la Culture (producteur), ADISP-CMH (diffuseur). In : Hammou, K., Molinero, S., « Plus populaire que jamais ? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) », *Les scènes musicales et leurs publics en France (XVIIIe-XXIe siècles)*, 2018, Classiques, Garnier. Halshs-01807237

278 Entretien avec Rania Harrar, dernière directrice de l'association Call 911, réalisé le 04/02/2016.

un « message » qui témoignerait d'une « résistance »[279]. Elles doivent dire quelque chose de leurs auteurs et plus généralement des environnements qui leur sont assignés : les quartiers populaires. En cette qualité, les associations de promotion des pratiques des hiphops vont bénéficier d'une large palette de subventions dans le cadre de dispositifs particuliers (prévention de la délinquance, politique de la ville) que l'on analysera dans un second chapitre. Cette opportunité va motiver la multiplication d'associations portées par les gens des hiphops.

Deuxièmement, les pratiques sont en constante évolution. À tous les niveaux, des mondes sociaux différenciés se précisent. Le début du siècle est caractérisé par une accélération du double processus de spécialisation et de distanciation des pratiques les unes vis-à-vis des autres. La figure du hiphopeur touche à tout qui se rencontrait encore dans les années 1990 se fait de plus en plus rare[280]. L'abandon progressif d'engagements pluriels et le glissement vers une spécialisation des acteurs, produits et producteurs d'un éclatement de la scène des hiphops, est rendu possible à la faveur de différents processus. La sédimentation historique des pratiques est plus dense (plus d'acteurs, d'œuvres, de lieux, de structures et de manière de faire que dans la décennie passée). En se dotant ainsi d'histoires propres, d'acteurs représentatifs, d'économies spécialisées, de réseaux et de lieux spécifiques, les liens entre musique, danse et peinture s'opacifient. Ces différentes strates nourrissent alors des processus différenciés d'habituation, c'est-à-dire la « typification réciproque d'actions habituelles »[281]. L'autodidaxie des danseurs perd de son informalité au profit du développement d'offres de cours en salle. La procuration alternative de matériel de peinture est en partie abandonnée au profit de son obtention via les circuits marchands et les enseignes spécialisées. Ainsi, si « la construction d'un monde social [des hiphops locaux] contient en lui les racines d'un ordre institutionnel en expansion »[282], ladite expansion amène un affaiblissement progressif – mais jamais total – d'un sentiment d'appartenance commune à une culture partagée. Les modes de socialisation entre pairs perdent progressivement de leurs références collectives (relevant d'une culture hiphop partagée) et lointaines (les États-Unis) et multiplient les ancrages locaux et personnalisés. Les graffeurs n'écoutent plus systématiquement du rap. Leur pratique est picturale. Les danseurs accompagnent de moins en moins les rappeurs sur scène. De fait, l'apprentissage de la culture hiphop laisse sa place à celui des pratiques. Au sein de chaque discipline, les engagements

279 Hammou, K., 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, *Op. Cit.,* p. 16.

280 Señor Karo semble être l'un des derniers acteurs à incarner au local cette figure pluriel du B-Boy investi dans les trois disciplines. Ywill, rappeur dans le groupe la Jonction relate une soirée en 1997 : « *Karo, il a bouffé le hiphop. Un putain de graffeur […] En une soirée, tu pouvais le voir mixer, après y a un cercle, qui fait le moulin et le thomas ? Karo. Après, session freestyle, qui prend le micro ? Karo. Et qui se barre avec des bombes dans son sac ? Karo* ». Entretien avec le rappeur Ywill réalisé le 12/10/2015.

281 Berger, P., Luckmann, T., 2018 [1966], *La construction sociale de la réalité*, *Op. Cit.,* p. 112.

282 *Ibid.,* p. 116.

différenciés se poursuivent. La spécialisation (partielle) du tissu associatif est alors tout autant le reflet de cet épaississement du monde social des hiphops que l'un des mécanismes par lequel son éclatement en scènes plurielles devient une réalité objective et externe à l'individu[283].

Troisièmement, la mise en association des acteurs ouvre la voie à une opération de mise en dialogue immédiate entre les représentants des différentes scènes et leurs interlocuteurs en mairie. Avant 2001, pour porter un projet, ils toquaient aux portes de ces associations généralistes. À partir de ce moment, leur rôle d'intermédiaire décroît et laisse la place aux représentants des hiphops qui deviennent les interlocuteurs directs des pouvoirs publics. C'est l'occasion pour eux d'engager un processus d'apprentissage des règles du jeu administratif et de se confronter directement aux logiques de montages de projets, de recherche de financement, de création de postes et plus généralement à la pérennisation de leurs structures. Des liens directs vont s'établir entre personnel politique et pratiquants jusqu'au plus haut niveau (Martine Aubry et l'élue à la culture). Certains acteurs apprennent sur le tas les métiers de directeur ou de coordinateur d'association. Nous entrerons dans le détail de ces relations dans les deuxième et troisième chapitres.

Cette dernière section se divise en deux parties. La première se concentre sur une association qui a largement prolongé puis façonné cette relation particulière aux pouvoirs publics. C'est cette frange particulière des acteurs qui a œuvré à l'ancrage profond des hiphops dans sa prise en charge institutionnelle, socle sur lequel la mairie s'appuiera pour le projet d'équipement. La seconde opère un focus sur le traitement politique du graffiti et la mise en association de certains de ses représentants. Ici, la scène des danses du hiphop sera peu évoquée. Leur structuration et leur institutionnalisation précédant celle des rappeurs et des peintres, peu de changements significatifs transforment leur scène à partir de 2001.

A – Call 911 : les nouveaux intermédiaires des pouvoirs publics en matière de hiphops

Créée en mars 2000, l'association Call 911 est la plus grosse structure lilloise pour la promotion des pratiques des hiphops en métropole. Pendant près de quinze ans, elle œuvre au développement des différentes disciplines des hiphops à travers une large palette d'activités. Enregistrement d'albums, organisation d'un festival, mise en place d'ateliers socio-culturels, prise en charge locale d'évènements nationaux et internationaux, professionnalisation des acteurs, mise en réseau des structures à l'échelle nationale, rencontres avec des professionnels des industries culturelles. Pour

283 *Ibid.,* pp. 119-121.

chaque pratique, elle sollicite des pratiquants issus de la scène locale. Danseurs, rappeurs et graffeurs y occuperont des postes.

En ces qualités, elle devient le partenaire privilégié des pouvoirs publics pour la promotion de ce que la mairie nomme désormais « cultures urbaines ». Nombreux sont les acteurs des hiphops à s'y être investis et/ou à avoir bénéficié de son support pour le développement de leurs carrières artistique et professionnelle. Ainsi, l'aventure Call 911 est centrale pour comprendre la structuration et l'institutionnalisation des hiphops locaux. On verra dans le dernier chapitre que sa liquidation judiciaire en 2015 bénéficiera au nouvel équipement qui reprendra à son compte certains des dispositifs qu'elle portait.

Tout d'abord, Call 911 est la première association lilloise portée par des afficionados des hiphops dans une logique de promotion de la culture au sens large. Elle est alors force de proposition pour l'ensemble d'une scène dont la structuration institutionnelle échappe encore à ses acteurs. Elle est la première structure lilloise à assurer le passage d'un traitement informel des hiphops à sa prise en charge institutionnelle et ce, par différents biais (transfert de compétences, apprentissage des rouages administratifs, création d'évènements, salarisation).

Ensuite, érigée au rang d'interlocuteur privilégié des pouvoirs publics, voire unique pendant un temps, Call 911 a largement participé à la construction des problématiques qui balisent autant qu'elles façonnent l'histoire des hiphops lillois (sorties difficiles du territoire, relation de dépendance aux pouvoirs publics, mise en compétition institutionnelle des acteurs, volonté politique d'interlocuteur unique, faible diversité des modèles économiques).

Enfin, le travail de l'association renseigne sur les usages politiques des hiphops qui mèneront à sa mise en équipement. Les réussites autant que les manquements de l'association vont permettre aux pouvoirs publics (et plus particulièrement aux services jeunesse et culture) de se positionner comme acteur incontournable des hiphops en région et de ne rencontrer que peu de résistances collectives contre le projet d'équipement.

Call 911 voit le jour à l'initiative de deux frères – Mourad et Fawzi Senouci – dans le quartier de Lille Sud, leur quartier de résidence. Mourad Senouci est âgé de 27 ans quand il monte la structure. Il est alors titulaire d'un DESS à l'institut lillois d'administration des entreprises (IAE) et se destine à une carrière de contrôleur de gestion. Son frère, rappeur dans un groupe du quartier, s'investit peu dans le développement de l'association, la quitte tôt et n'est, de fait, que rarement mentionné pour le développement de l'association dont la paternité est attribuée unanimement à Mourad Senouci, rapidement rejoint par Anouar Ben Lhachemi, rappeur dans le groupe Ghetto Porte d'Arras (GPA) et originaire du quartier Moulins. C'est sur ce binôme que le premier développement

de l'association va reposer. Ils ont pour eux une fine connaissance de l'état de la scène locale, une envie partagée de structurer le secteur et travaillent dans une complémentarité qui fonctionne bien. Anouar Ben Lhachemi se souvient que « *c'était un peu un binôme. Lui [Mourad Senouci] était fort pour le côté politique. Moi j'étais fort pour le côté artistique et tout ce qui est lié à la scène et au mouvement. Et sur comment développer un groupe aussi* »[284].

L'ambition de l'association est alors de « favoriser la diffusion et la reconnaissance de la culture hiphop régionale au niveau national » et « de prolonger la ligne Marseille-Paris jusqu'à Lille pour repousser l'avancée du soi-disant désert nordique »[285]. Pour ce, les deux comparses œuvrent à la programmation de concerts pour les groupes locaux et nourrissent l'ambition de se tourner vers la production musicale afin d'inscrire les groupes régionaux sur la carte du rap français. Pour y arriver, Mourad Senouci multiplie les plans de financements locaux : « Défi Jeunes » (2287 euros), « Comité lillois d'aide aux projets » (3811 euros), Concours « Initiative Ville » (3049 euros), Bouygues Télécom (15 245 euros) et la Région (22 105 euros)[286]. En parallèle de ces soutiens financiers, l'association obtient la création de deux emplois jeunes : « *[Suite à un premier refus], on a fini par proposer un deal à la mairie : un coup de main pour rouvrir l'école de musique du Faubourg de Béthune en gérant la section hip-hop contre deux emplois-jeunes : un pour l'école, l'autre pour notre association* »[287]. Un local dans le quartier du Faubourg de Béthune, un portefeuille et deux postes. L'association est suffisamment armée pour s'investir dans le développement d'une scène locale des hiphops encore carencée en structure porteuse.

Une compilation, une réunion, un festival : trois indices d'une progressive centralité associative.

Un premier projet musical voit le jour à la fin de l'année 2001 : la mixtape « *Only business Vol. 1* ». Un ingénieur du son embauché par l'association – Teddy K – enregistre les groupes dans le studio que l'association vient de créer dans le quartier du Faubourg de Béthune. On y retrouve les groupes locaux « *qui ont le potentiel à l'époque* »[288] – Coup de pression, Mental Kombat, Juste Cause, Ultim D-Fens etc. – aux côtés d'un groupe de la banlieue parisienne plus connu à l'échelle nationale (La Brigade)[289]. La compilation est distribuée dans toute la France. Comme le raconte Anouar Ben

284 Entretien avec Anouar Ben Lhachemi, fondateur de l'association Call 911, réalisé par Alexandre Sébastien en 2009.
285 Source : http://www.talentsdescites.com/laureats/view/31/call-911-association consulté le 25/09/2019.
286 *Ibid.*
287 *Ibid.*
288 Entretien avec Anouar Ben Lhachemi, fondateur de l'association Call 911, réalisé par Alexandre Sébastien en 2009.
289 Source : https://www.discogs.com/fr/Various-Only-Bizness-Volume-1/release/9845152 consulté le 28/09/2019.

Lhachemi, « *on a fait des radios dans toutes les villes, [on a] distribué [la compilation] par nos propres moyens* »[290]. Call 911 est alors repérée par la région qui l'intègre à son dispositif « Nos quartiers d'Été »[291] pour laquelle l'association met en place des ateliers d'écriture, de danse, de djing et de graffiti sur l'ensemble du territoire. La soirée de clôture de l'opération sera l'occasion pour l'association d'organiser la « boom du préfet » dans laquelle deux DJs mixent du rap dans la cour de la préfecture devant le regard médusé[292] des fonctionnaires d'État et des forces de police.
L'année suivante (2002), Call 911 est l'un des 38 lauréats de la première édition de « Talents des cités » organisé par le ministère délégué à la Ville pour « valoriser et rendre plus visibles les réussites » des habitants des quartiers populaires. L'association bénéficie à cette occasion d'une enveloppe de 5000 euros et d'une visibilité nationale. Mais restons en 2001.

Cette même année, certains rappeurs qui gravitent dans le giron de l'association (Saïd, Kadour, Pépite, Axiom) organise une réunion au Zem théâtre afin d'interpeller les représentants institutionnels sur le traitement particulier réservé au rap. Y sont conviés une association (RIF), un agent municipal en charge de la jeunesse (Roger Maucourt), des représentants d'équipements (Aéronef) et des porteurs de dispositifs régionaux de soutien aux musiques actuelles (Domaines musiques). Cette réunion, véritable saisine des pouvoirs publics[293] est l'occasion pour Call 911 et les rappeurs susmentionnés d'exprimer une série de revendications : manque de soutien institutionnel aux musiciens du rap, faible représentativité des musiques du rap dans les salles de concerts du réseau des musiques actuelles, faibles accompagnements des structures d'accompagnement. Il en sortira la nomination au poste de chargé de production de Malik « Papson »[294] pour l'Aéronef, nomination qui officialise l'entrée des acteurs du rap dans le réseau des « Scènes des Musiques Actuelles ». Il y sera également discuté de la création d'un service « culture urbaine » en mairie[295] et une aide logistique, technique et financière pour l'organisation du premier festival hiphop en région.

290 Entretien avec Anouar Ben Lhachemi, fondateur de l'association Call 911, réalisé par Alexandre Sébastien en 2009.
291 « Nos quartiers d'été » est un dispositif régional de soutien aux initiatives locales en période estivale lancé en 1990. Il a pour but « d'intervenir au cœur des quartiers prioritaires des villes ». In : Programme. Nos quartiers d'été 2019, PDF.
292 Source : http://www.talentsdescites.com/laureats/view/31/call-911-association consulté le 25/09/2019.
293 Desplanques, S., 2009/2010, *Occuper l'espace. Enquête sur les relations entre des "militants hiphop" et le service culture urbaine.* Mémoire de Master Recherche de Sciences politiques sous la direction de Rémi Lefebvre et Fabien Desage, Université de Lille.
294 Malik « Papson » organise depuis le milieu des années 1990 des évènements pour la promotion de la culture hiphop. Il a notamment organisé un championnat de Djing en juillet 1999. Source : Archives municipales de Lille, Carton 99/55. Délibération du conseil municipal du quartier de Wazemmes, le 19/11/1998.
295 Voir chapitre 2, section 3.

Car dans sa volonté de porter les hiphops au-delà des frontières régionales, l'idée de porter un festival s'impose comme une évidence pour Call 911. À cette période, aucun événement hors-les-murs n'est porté par les acteurs. La politique évènementielle en est à ses balbutiements à Lille qui prépare alors sa « capitale européenne de la culture » prévue trois ans plus tard.

Depuis le milieu des années 1990, la région et la communauté de commune organisent des petits festivals auxquels s'associent parfois les villes. Ces festivals ne sont pas encore considérés comme outil politique au service d'un marketing territorial non systématisé. Par ailleurs, rappeurs, danseurs, et graffeurs y performent mais la présence des pratiques des hiphops reste diluée dans les cultures populaires au sens large. L'ambition de porter un festival n'a pas de précédent. Aucune association antérieure à Call 911 ne s'y est essayée et tout est à apprendre. S'engage alors un processus d'apprentissage qui sera rendu possible par le parrainage et l'accompagnement d'une association plus ancienne – *Rock in Fâches* (RIF) – dont le cœur de métier est le développement et l'organisation d'évènements autour des jeunes musiques actuelles désormais labellisées, mises en réseau et soutenues par le ministère de la culture, ses antennes régionales (les DRAC) et, progressivement, certaines collectivités. La structuration d'une scène rap en région entre en résonance avec le développement du réseau des « scènes des musique actuelles » (SMAC) qui intègre les rappeurs locaux et favorise, non sans difficultés parfois, la visibilité du rap dans la vie culturelle locale.

Encadré n°3 : Rock In Fâches (RIF), les parrains de Call 911.

Rock in Fâches est née en 1990 à Fâches Thumesnil, commune voisine de Lille. Elle voit le jour à l'initiative de lycéens (dont Kenneth Quiger) et de Rachid Zaoui, alors directeur de la Maison des Jeunes détruite par un incendie. Très vite, l'association s'oriente vers l'organisation de concerts dans sa ville d'implantation et apprend en autodidacte le travail d'organisateur d'évènements dans un paysage culturel encore faiblement structuré. «*À l'époque, c'est un contexte, en 1990, où euh… sur la métropole lilloise […] y'a pas grand-chose. L'Aéronef émerge en même temps, l'ARA émerge en même temps. Voilà, donc y'a pas de tissu. Mais tout né en même temps* »[296]. Chacune des structures développent alors ses compétences propres : « *L'ARA sur le côté […] transmission, pédagogie, l'Aéro sur le côté salle, et RIF sur le côté organisation, un peu euh, un peu tout terrain* »[297].

296 Entretien avec Benoit Garet, membre de l'association RIF, réalisé par Melissa Leroy le 30/11/2012.
297 *Ibid.*

Par son activité, la structure rencontre rapidement certains acteurs des hiphops locaux : « *L'asso s'est tout de suite positionnée sur les musiques actuelles, mais aussi très tôt sur les cultures urbaines avec les premières dates de Malik Berki*[298]*. Dès 1992/1993 à Fâches Thumesnil* »[299].

L'association programme parfois des concerts de rap et des ateliers d'écriture mais se heurte à des réalités de terrain – « *On n'a eu pas mal de soucis sur des évènements hiphop, ça nous a pas mal gavé* »[300] – et organise une série de manifestations intitulée *Hiphop respect* avec différents acteurs (toujours des musiciens du rap) dans différentes villes de la région (Calais, Béthune, Lille). En 1996, elle organise sa première opération lilloise – « Plus de Basse » – dans laquelle sont impliqués certains rappeurs qui fréquentent la structure (Saïd et Kadour, Malik Moujouil, Axiom). Fort de leurs compétences, les membres de l'association sont sollicités par d'autres structures qui souhaitent en savoir plus sur l'organisation d'évènements musicaux (Droits Sasem, locations de salle, programmations et cachets d'artistes). Quand ils participent en 2001 à la réunion du Zem théâtre, Kenneth Quiger et Olivier Cardock connaissent la majorité des rappeurs présents. Ils en sortent avec la volonté d'accompagner la toute jeune Call 911 pour la première édition des *Hiphop Dayz,* unique festival hiphop dans la métropole lilloise. Anouar Ben Lhachemi se souvient : « *RIF qui nous [a] aidé la première année […] tout ce qui est problèmes techniques, sécurité, licence de spectacle […] Après, ils nous ont laissé plus nous diriger, plus prendre en charge les factures, les demandes de subventions* »[301]. RIF est donc l'association qui met le pied organisationnel à l'étrier évènementiel de Call 911 qui prolongera son festival jusqu'en 2013.

Parallèlement, à partir de 2004, une partie de l'équipe de travail de RIF va se retrouver à la tête des différentes maisons folies. Jean-Baptiste Haquette à Moulins, Olivier Sergent à Wazemmes et dans l'organigramme d'autres équipements (Olivier Cardock a été coordinateur de RIF et président de Call

298 Malik Berki est DJ depuis le début des années 1990. Il est le frère du chorégraphe Farid Berki.
299 Entretien avec Benoit Garet, membre de l'association RIF, réalisé par Melissa Leroy le 30/11/2012.
300 Entretien avec Kenneth Quiger, membre de l'association RIF, réalisé par Alexandre Sébastien en 2009.
301 Entretien avec Anouar Ben Lhachemi, fondateur de l'association Call 911, réalisé par Alexandre Sébastien en 2009

911. Il est actuellement directeur de l'action culturelle et du développement des publics à l'Aéronef)[302].

Les deux premières éditions du festival *Hiphop Days* sont donc organisées conjointement par Call 911 et RIF qui se retire pour les éditions suivantes. Call 911 est désormais seul maître à bord pour mettre en place son évènement vitrine. Parallèlement, l'association rencontre ses *alter* provinciaux à travers la structuration d'un réseau national des festivals hiphops – le réseau « Flow » – à travers lequel nantais, lyonnais et lillois mutualisent leurs ressources pour la venue de rappeurs états-uniens. Ce réseau permet également à Call 911 de présenter des rappeurs locaux hors-région[303]. Parallèlement à l'ouverture des SMAC aux pratiques du rap, les acteurs associatifs issus des scènes hiphops en région structurent leur propre réseau.

Une captation générale des dispositifs hiphops

À partir de 2003, Call 911 devient la structure associative régionale la plus importante pour le développement de la culture hiphop en déployant une palette colorée d'activités sur différents tableaux. Les associations roubaisiennes ont spécifié leurs activités – la musique pour l'ARA, la danse pour DLRLD et Call 911 occupe une place dans le paysage associatif lillois que personne d'autre ne revendique. À l'année, elle multiplie les ateliers en tout genre sur l'ensemble du territoire. Ateliers d'écriture, cours de danses, initiations au graffiti, découverte du Djing. Ces ateliers sont menés par des acteurs locaux (rappeurs, danseurs, graffeurs, DJs) sollicités épisodiquement par l'association.

Les saisons sont également balisées par des évènements de plus grande ampleur. En avril, Call 911 s'occupe des sélections au nord de Paris pour le *Battle of the Year,* la plus grande compétition internationale de danse hiphop. Pour la musique, l'association met en place différents dispositifs considérés par ses membres comme parcours de professionnalisation. En juillet, dans le cadre du dispositif « Nos quartiers d'été », des ateliers d'initiation sont mis en place pour toutes les disciplines dans toute la région. Les *Hiphop High School* interviennent à la mi-octobre. Ce sont là-encore des ateliers, mais cette fois, de perfectionnement à destination de « jeunes qui ont déjà une pratique artistique »[304]. Les ateliers sont alors menés par des professionnels extra régionaux reconnus par leurs pairs. La fin d'année est, elle, consacrée au festival *Hiphop Dayz,* l'événement vitrine de l'association dans lequel les rappeurs et danseurs de renommée internationale se produisent sur les

302 Source : https://aeronef.fr/laeronef/contact-equipe/ consulté le 25/09/2019.
303 A ce titre, elle retient le groupe La Jonction pour la première partie d'Oxmo Puccino à Villeurbanne en 2006 dans le cadre du festival « L'Original ».
304 Source : https://www.lillelanuit.com/le-mag/interviews/francois-demarche-call-911/ consulté le 29/09/2019.

différentes scènes de la région et en Belgique transfrontalière. L'association caresse alors l'ambition de porter des artistes amateurs sur les sentiers de leur professionnalisation. Comme l'explique François Démarche, chargé de communication à partir de 2007 : « *Le rôle de l'association est aussi de découvrir des jeunes au travers de "Connexions Urbaines". Une fois qu'ils ont pas mal travaillé on peut les incorporer aux ateliers "High School" et le but final est de les programmer en première partie des "Hiphop Dayz"* »[305].

Interlocuteur privilégié des pouvoirs publics en matière de hiphops – voire référent unique pendant un temps – Call 911 est doublement en proie à son institutionnalisation. S'engage d'abord une réflexion sur l'origine des financements publics dont elle est bénéficiaire. L'équation « hiphops = jeune des quartiers populaires » permet la multiplication de financements issus des dispositifs comme le FASILD[306], des Contrats Urbains de Cohésion Sociale (CUCS) et plus tard de l'Agence Nationale pour la Cohésion sociale et l'Égalité des chances (ACSE). L'assignation à ces financements particuliers amène l'association à se confronter à « l'ambiguïté de la politique de la ville : destinée au départ à favoriser un retour vers les dispositifs de droit commun [mais qui] peut aussi devenir une nasse dont il est ensuite difficile de s'extraire »[307]. Les rappeurs investis dans Call 911 (Kadour, Saïd, Axiom) vont alors batailler pour la reconnaissance de la valeur artistique et culturelle de leurs pratiques. Kenneth Quiger, ancien président de RIF se souvient : « *Les jeunes se sont dit : "On veut aussi être écoutés comme des artistes et des acteurs culturels […] On veut sortir de la politique de la ville pour rentrer dans la culture" […] ils savaient que c'était là qu'il y avait des sous* »[308].
Se pose ensuite la question du modèle économique. Largement dépendante des subsides publics, le rapport de l'association (et des artistes dans son giron) au pouvoir local est teinté d'ambiguïté.
L'indépendance économique, c'est-à-dire la capacité à générer suffisamment de fonds propres, est souhaitée mais jamais réalisée. Comme l'explique la dernière coordinatrice de l'association : « *Malheureusement on n'avait pas les moyens de notre discours, de notre indépendance, vu que le modèle économique reposait à 70% sur de la subvention publique* »[309]. Et d'ajouter derrière la difficulté de sa position entre volonté de s'affranchir d'une tutelle publique et la réalité de terrain qui permet à l'association de fonctionner. Elle pointe alors du doigt certaines critiques artistiques du pouvoir local : « *J'ai trouvé certains discours assez malhonnêtes. Parce que quand tu grattes derrière, tu te rends compte… les "Axiom", les "La Jonction" : " Eh les mecs, tout ce que vous avez fait vous l'avez fait avec l'argent de la mairie"* »[310].

305 *Ibid.*
306 Le fond d'action et de soutien pour l'intégration et la lutte contre les discriminations remplace le FAS (Fonds d'action sociale) en 2001.
307 Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop, action publique et culture* urbaine, *Op. Cit.,* p. 24.
308 Entretien avec Kenneth Quiger, membre de l'association RIF, réalisé par Alexandre Sébastien en 2009.
309 Entretien avec Rania Harrar, dernière directrice de l'association Call 911, réalisé le 04/02/2016.
310 *Ibid.*

En parallèle, Call 911 poursuit son activité sonore et produit cinq compilations entre 2001 et 2006[311]. Les cinq projets ont pour point commun de regrouper un nombre varié d'artistes locaux et de présenter ainsi l'activité rapologique régionale. L'association développe alors un réel travail de production musicale à travers la création de son label – *Call 911 records* – et « vise ainsi à offrir aux artistes une piste complémentaire de développement et de diffusion pour leurs projets et une alternative aux circuits commerciaux traditionnels »[312], circuits commerciaux qui ne disposent d'aucun ancrage dans le nord.

Après cette première ère de développement et d'implication directe, Call 911 s'engage dans l'accompagnement de certains artistes (La Jonction, Axiom, MAP, les Amateurs) mais ne s'occupera plus de production ou d'enregistrement. La période de promotion des artistes régionaux se clôt. C'est qu'en 2006, l'association quitte ses locaux pour s'installer dans le quartier de Wazemmes. En quittant le Faubourg de Béthune, Call 911 laisse sur place le matériel sonore investi. Il est alors récupéré par un rappeur local – Pépite (les Malfaiteurs) – qui en fait son propre studio et le pérennisera d'année en année avec pour seules ressources des subventions municipales dont l'octroi systématique se réalise dans des conditions douteuses. On touche ici à un secret de polichinelle dans les affaires du rap local qui a trait à la perception politique de certains acteurs des quartiers populaires dans un jeu clientélaire que ces mêmes acteurs vont tourner à leur avantage. Elodie Vicens, chargée de production, puis administratrice de Call 911 en 2006 et 2007 se souvient : « *Tu mets des coups de pieds, comme Pépite qui va séquestrer des gens à la mairie, on lui donne des postes, on le salarie en mairie, on lui donne notre studio et des subventions en plus parce qu'il effraie* ».[313] Ou Roger Maucourt alors chargé de mission pour la prévention de la délinquance au service « Jeunesse et Animation » qui déclare dans le même sens : « *Quand on dit "studio", ça veut dire une implantation et on voulait faire ça au Faubourg de Béthune en raison de faits historiques parce qu'y a eu le faubourg des musiques, Call s'est implanté, qu'il y avait une tendance gangsta rap. […] Y'a un studio mais il est quasiment privé ou privatisé par quelqu'un. C'est un véritable scandale, ça a quand même coûté de l'argent et tout le reste* »[314].

C'est que le rappeur Pépite inquiète les représentants du pouvoir local qui lui prêtent une « *capacité de nuisance* »[315] qui nous semble plus fantasmée que réelle[316]. Il se rend alors en mairie pour « *casser*

311 Source : https://www.discogs.com/fr/label/68894-Call911-Records consulté le 29/09/2019.
312 Source : https://hiphop59300.skyrock.com/230811712-Call-911-Lille.html consulté le 29/09/2019.
313 Entretien avec Elodie Vicens réalisé par Alexandre Sébastien en 2009.
314 Entretien avec Roger Maucourt, chargé de mission jeunesses, réalisé par Alexandre Sébastien 2009.
315 Expression de Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, dans un entretien réalisé le 21/07/2016.
316 A deux reprises, en août et octobre 2016, je me rends dans le quartier du Faubourg de Béthune pour tenter de rencontrer Pépite. Je demande alors mon chemin à des adolescents et de jeunes adultes l'adresse du fameux studio. Réponse des interpellés : « Pépite ? C'est qui Pépite ? Ah oui, l'ancien, c'est là-bas ». Cette réponse nous incline à nuancer la réelle capacité de nuisance de Pépite sur les adolescents et jeunes adultes dans son quartier d'habitation.

des trucs et jeter des chaises »[317] et menace d'embraser le quartier en cas d'absence de soutien financier. Entre 2007 et 2014, il perçoit de la mairie de Lille, sans contrepartie, environ 30 000 euros par an pour le fonctionnement du studio. Arrivée à son poste en mai 2014, Marion Gautier, nouvelle élue à la culture, souhaite supprimer cette subvention routinisée mais se voit contrainte en haut lieu de la maintenir *a minima*. Elle explique que : « *Ce qui s'est passé, c'est que d'environ 30 000 euros, moi j'ai décidé de réduire la sub à 13 000 euros. À la base je voulais complètement la stopper mais on m'a dit que c'était pas possible […] S'il fout le bordel, et c'est qu'on me dit en mairie, ça nous coûtera bien plus que 13 000 euros et ça, je veux bien le croire* »[318].

La contrepartie est alors souple puisqu'il est demandé à Pépite de s'engager dans l'organisation de deux concerts dans les équipements culturels lillois. Frôlant la caricature, l'anecdote relatée ici n'en est pas moins révélatrice d'un traitement politique local des quartiers populaires et d'une forme de déconnexion entre les habitants de ces mêmes quartiers et les édiles socialistes lillois qui offrent ici un bel exemple d'achat de paix sociale. Au Faubourg de Béthune, elle s'élève *a minima* à 30 000 euros par an. L'affaire renforce alors le constat d'une « distance de plus en plus forte du PS avec les catégories populaires et la désouvriérisation de son recrutement [qui] contribuent à transformer le militantisme et à dévaluer un répertoire militant ancien fondé sur la convivialité, la sociabilité, le travail de terrain… »[319]. L'histoire narrée entre également en résonance avec la perpétuation d'un « "système clientéliste" [que Martine Aubry] prétend vouloir défaire »[320] depuis sa première campagne électorale en 2001.

On a vu dans les premières sections de ce chapitre comment certains acteurs des hiphops ont énoncé des critiques vis-à-vis des associations généralistes pionnières dans la captation des pratiques de danse, de musique et de peinture. Quand Call 911 devient le référent municipal en la matière, ces critiques se retrouve au sein de la culture hiphop locale avec pour cible l'association qui, selon certains acteurs, centralise la majorité des ressources. Se donne alors à voir un processus de concentration associative. Considérée comme l'acteur intermédiaire entre mairie et pratiquants, Call 911 en devient également le premier guichet unique des hiphops à Lille. Younes *alias* Sakness, membre du groupe de rap « La Jonction » et ancien employé de l'association déclare que : « *Les cultures urbaines, c'était moins… moins subventionné. […]À mon avis, comme y a eu une multitude d'associations*

317 Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.
318 *Ibid.*
319 Lefebvre, R., 2013, « Le militantisme socialiste n'est plus ce qu'il n'a jamais été. Modèle de "l'engagement distancié" et transformations du militantisme au Parti socialiste », *Politix,* n°102, pp. 7-33.
320 Lefebvre, R., 2004, « La difficile notabilisation de Martine Aubry à Lille. Entre prescriptions de rôles et contraintes d'identité », *Politix*, Vol. 17, n°65, Trajectoires de la notabilité. *I. Pratiques et stratégies*, pp. 119-146.

qui sont venues leur demander des thunes, et ben forcément, ils donnaient seulement à Call en nous disant qu'il fallait voir avec eux. Parce que c'est eux qui ont les thunes pour les cultures urbaines, pour le rap, pour le hiphop »[321].

Dans le même ordre d'idée, l'investissement pluriel dans toutes les disciplines limite l'acquisition de compétences poussées pour chacune d'entre elles. Call 911 n'est ni une maison de disque, ni une compagnie de danse ni une galerie d'art. De fait, certaines associations vont prendre leurs distances vis-à-vis de la structure. C'est le cas de l'association Up Rock créée en 2004 dont le travail se focalise sur la seule pratique de la danse : « *Up rock, aujourd'hui on bosse moins avec eux. Parce qu'on va dire qu'y a un… un froid. C'est pour ça qu'on n'aide pas à organiser le* Battle of the Year *cette année […] On bosse pas de la même façon, ça sert à rien de forcer le truc* »[322]. Cette prise de distance est justifiée du côté de cette association « par le fait que Call 911 n'est pas compétent en matière de danse et que le fait de collaborer n'apportait rien à l'événement »[323].

Au printemps 2007, date d'annonce du projet d'équipement, Call 911 incarne donc au local la structure référente dominante en matière de cultures urbaines à Lille. Elle œuvre simultanément au développement des carrières artistiques (enregistrement d'albums, soutien financier à la création de spectacle), à la diffusion de la culture hiphop (ateliers d'écriture, ateliers de graffiti, organisation d'évènements), à la professionnalisation des acteurs des hiphops (travail de programmation, d'achat de spectacle, gestion administrative) et à la mise en place d'un réseau national de structuration des pratiques et de leurs porteurs. Nous analyserons dans la troisième partie de la thèse les modalités de sa disparition et ses conséquences pour le futur équipement.

B – La prise en charge publique du graffiti : entre subversion et subvention

En ce début de siècle, le rêve d'éradication des graffitis de Pierre Mauroy s'avère vain. Une nouvelle génération de graffeurs, plus fournie que les précédentes, poursuit le travail de peinture sur murs. Ils sont les 35G, LPI, FH, ST, SA, DNK, 714, GSM et d'autres, toujours. Ils ont également pour eux des points d'alimentation, des fanzines spécialisées, des styles particuliers et une histoire locale dans laquelle s'insérer. Autrement dit, une scène propre.

Deux mouvements se donnent alors à voir. Tout d'abord, la double politique de répression/ domestication, timide dans la période précédente, se systématise. L'effacement des graffitis et la

321 Entretien avec Sakness, rappeur au sein du groupe « La Jonction », réalisé par Sylvain Desplanques en 2009.
322 Entretien avec François, Arnaud et Rekta, tous trois ayant gravité au sein de Call 911, réalisé par Sylvain Desplanques en 2009.
323 Desplanques, S., 2009/2010, *Occuper l'espace. Enquête sur les relations entre des "militants hiphop" et le service culture urbaine*, *Op Cit.,* p. 18.

pénalisation de leurs auteurs se poursuit mais s'accompagne désormais d'une mise en valeur de certains d'entre eux. Une césure opérée entre tag et graffiti permet d'ériger au rang d'art en devenir certaines peintures et de renvoyer du côté de l'incivisme, de la souillure et de la petite délinquance d'autres formes graphiques. Ce traitement politique plus positif du graffiti lui permet d'accéder au statut d'objet potentiellement culturel[324] et ouvre ainsi la voie à un soutien institutionnel. Ensuite, cette opération de division va s'incarner dans la mise en association de certains graffeurs qui cessent leurs activités nocturnes et poursuivent leurs passions pigmentées dans le cadre moins risqué du travail associatif. Ils reprendront parfois à leur compte cette logique politique de mise à distance du tag, la dimension la moins valorisée par les pouvoirs publics. Dans le même ordre d'idée, ce sont les perceptions (des graffeurs et des représentants institutionnels) qui évoluent pour en faire, à partir des années 2010, un outil politique au service de rayonnement des villes à travers l'engouement suscité par ce qui s'appellera bientôt du *street art*.

Entre effacement et mise en valeur : les deux versants d'une politique locale du graffiti

On l'a vu dans la section précédente, la prise en charge publique du graffiti apparaît à Lille à la fin de années 1990 dans une logique de propreté de l'espace public et de lutte contre les incivilités. Avec l'arrivée de Martine Aubry au poste de première magistrate, la politique de prise en charge du graffiti poursuit cette lutte contre l'apparition de peintures illégitimes avec plus d'intensité. En 2003, la société « Stop Graff » est sollicitée par la société Transpole pour le nettoyage des rames et stations de métros et de tramways. La même année, la ville de Lille lance un appel d'offre afin de « *confier à une entreprise l'effacement des tags* »[325] en laissant le soin à sa « brigade municipale chargée du nettoyage des rues »[326] d'effacer les tags et autres graffitis. En 2005, Stop Graff remporte l'appel d'offre lancé deux ans plus tôt pour la mise en propreté de la ville. Engagée pour une période de cinq ans, la ville verse environ 600 000 euros par an à la société[327]. Pour sa première année d'activité (2006), le directeur de la société, Jean-Louis Ciuciulka se souvient : « *Y avait tellement à faire, nous avons dû enlever 105 000 mètres carrés sur Lille et Hellemmes* »[328]. Cette vague de nettoyage sans précédent ne sera pas sans conséquences pour les graffeurs du moment. Comme le raconte le graffeur Easpack, « *la*

324 Vaslin J, 2017, *Esthétique Propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à* 2017, *Op. Cit.,* p. 414.
325 Registre des délibérations du conseil municipal de la mairie de Lille, séance du 17/11/03.
326 Source : https://www.20minutes.fr/lille/88916-20060530-lille-tags-la-mairie-s-attelle-a-nouveau-a-la-tache consulté le 29/09/2019.
327 Source : https://labrique.net/index.php/thematiques/enquetes-et-infos/418-stop-toujours consulté le 29/09/2019.
328 Interview livrée à Nord Éclair le 09/07/09.

première année [de nettoyage] on était dégouté. Tout sautait. Absolument tout. De coup, ça te décourageait grave, tu disais : "Vas-y ça sert à rien", ils étaient vachement réacs', ça nous a vachement démoralisé »[329].

Mais le résultat n'est pas au rendez-vous. Les graffitis continuent de fleurir dans la ville centre à la faveur d'une nouvelle génération de peintres aux alentours de 2006. Ils sont les Bras Cassés (BC), les San Momo, Les Choses qui Fâchent (LCF), les ZX, les Roten… Jacques Richir, élu en charge de la propreté à la mairie de Lille, confie dans un journal local que « *c'est une déception […]. On voit bien qu'il n'y a pas de baisse des actes* »[330]. Enfin, en 2007, la mairie ouvre le dispositif « Allô Propreté » dans le cadre de son nouveau plan de propreté. Une ligne téléphonique permet alors aux riverains et autres commerçants de signaler l'apparition de nouvelles inscriptions et de déclencher leurs effacements. La mairie continue de la sorte de se définir comme acteur central d'un problème de propreté et contribue de la sorte « à diffuser une représentation esthétique de ce qu'est le "bon" ordre public »[331].

En parallèle de cette lutte contre l'apparition de graffitis vandales pour une ville rêvée propre, une politique de prise en charge plus douce apparaît sur le territoire. Ainsi au début des années 2000, « *il y a vingt murs dispersés dans la ville de Lille. Ils sont à la libre circulation et à la libre expression des graffeurs* »[332]. Dans un même esprit de valorisation de certaines formes de graffiti, les nouveaux équipements culturels – les maisons folies – accueillent et financent des expositions de promotion d'art mural. Considérées comme les équipements des cultures populaires permettant la réalisation du principe de démocratie culturelle[333] – c'est-à-dire « la reconnaissance [politique] de toutes les cultures, notamment des cultures jusqu'alors considérées comme spécifiques à des groupes sociaux […] dominés »[334] – ces maisons folies sont les premiers espaces dans lesquelles certains graffeurs ou amateurs de graffiti s'essayent au métier de commissaire d'exposition. En 2009, l'exposition *Propeace* est organisée à l'initiative de Mikostik, un graffeur local, qui invite à son tour d'autres graffeurs métropolitains sous leurs pseudonymes légaux (La Yeah Produzione, Isham, 4letters), des graffeurs de renommé internationale (Jonone, Féfé) et le père du street art local Jeff Aérosol[335]. Enfin, nous verrons dans le chapitre suivant qu'à partir de 2007, un budget de 300 00 euros alloué aux cultures urbaines permettra aux peintres de financer leurs projets. Cette main tendue aux graffeurs conduit certains d'entre eux à se lancer dans l'aventure associative.

329 Entretien réalisé avec Easpack, graffeur lillois depuis le milieu ds années 1990, le 17/03/2010 dans le cadre d'un M2 en sociologie.
330 Interview livrée au journal Nord Éclair le 25/10/09.
331 Vaslin, J., 2017, *Esthétique Propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017*, *Op. Cit.,* p. 578.
332 Source : https://labrique.net/index.php/thematiques/enquetes-et-infos/419-les-murs-vous-racontent consulté le 29/09/2019.
333 Voir chapitre 2, section 2 – B.
334 Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop, action publique et culture urbaine*, *Op. Cit.*, p. 14.
335 Source : plaquette de communication, Maison Folie de Wazemmes, premier trimestre 2009. Archives personnelles.

L'engagement légal dans la pratique du graffiti

La mise en association du graffiti répond à plusieurs critères pour leurs créateurs. Elle peut être un moyen de poursuivre un goût (pour le travail de la lettre par exemple) sans les risques pénaux inhérents à l'ancrage originel de la pratique. Elle peut aussi être vécue dans une logique de professionnalisation à partir de compétences acquises (des techniques de peintures) dans un cadre peu légitime. On assiste alors à une opération de conversion de ces compétences sur des terrains plus favorables à leur reconnaissance par des institutions progressivement moins rétives à la pratique (ateliers d'initiation, réalisation de fresques dans les quartiers populaires puis plus tard reconnaissance d'une dimension artistique des peintures réalisées). Cette mise en association participe également de fabriquer des interlocuteurs privilégiés en mairie pour le segment graphique d'une scène hiphop en cours de morcellement. Deux associations représentent à leur manière cette formalisation progressive d'une pratique sauvage.

Abazedatome est créée en 2001 à l'initiative de deux jeunes peintres du quartier du Faubourg de Béthune : Sabar Boudemagh et Mohamed Azaoum, respectivement Base et Atome de leur noms de peintres. Ils découvrent le graffiti vers 1992/1993. Comme pour beaucoup, c'est par mimétisme qu'ils s'y initient : « *J'ai découvert un peu par hasard, c'est un pote qui m'y a initié. J'étais peut-être en quatrième ou en cinquième* »[336]. Ils ne revendiquent que peu une pratique vandale de peinture – « *On a commencé à graffer sur les terrains de sport […] On n'a jamais fait de trains ou des trucs comme ça. On allait plutôt dans les usines désaffectées* »[337] – mais énoncent plutôt un goût pour le travail des couleurs, de construction de lettres et plus tard pour le travail de profondeur via la perspective et la 3D qui deviendra leur marque de fabrique. Ils n'appartiennent donc pas à la frange la plus bravade du mouvement. La mise en association leur permet de se doter d'une existence légale et de gagner en visibilité. Ils multiplient alors les ateliers d'initiation, la réalisation de fresques « *pour les collectivités locales, pour les centres de détention* »[338] et l'organisation de ce qui va devenir un classique du graffiti subventionné dans ces années-là : la Jam. Ils déploient également leurs compétences dans le secteur privé qui les sollicitent parfois pour des performances en live : « *On a travaillé pour le concessionnaire Mercedes à Valenciennes et beaucoup pour les boites de communication* »[339]. Chaque année depuis 2003, ils organisent dans leur quartier un festival graffiti dans lequel ils convient leurs amis graffeurs à repeindre un mur de 500 mètres de long, financé exclusivement par la ville de Lille.

336 Source : https://www.lavoixduhiphop.net/V2/2011/interviews/atome/ consulté le 29/09/2019.
337 Source : https://roubaix.maville.com/actu/actudet_-Sabar-et-Mohamed-l-electron-et-le-proton-de-l-association-Abazedatome_12680-1771934_actu.Htm consulté le 29/09/2019.
338 Source : https://www.lavoixduhiphop.net/V2/2011/interviews/atome/ consulté le 29/09/2019.
339 *Ibid.*

La seconde association – Faim de Bombe – est montée par Pierre Thierry alias *Monsieur Cana.* Il découvre le graffiti à Wavrechain-sous-Denain où il grandit, créé son propre crew – Arrache Le Pen (ALP) – poursuit son activité nocturne en arrivant à Lille en 2002 et se fait interpeller, juger et condamner à quelques milliers d'euros d'amende. Cette condamnation le motive à créer son association pour « *peindre des murs sans se faire arrêter* »[340]. L'association est alors peu structurée. Sur le papier, des prête-noms occupent les titres de trésorier et de secrétaire. Dans la réalité, Pierre Thierry s'occupe de tout. Il monte seul les dossiers de subventions, réalise les ateliers, et rencontre lui-même les représentants des structures et des collectivités. Il œuvre alors sur deux territoires : le Denaisis et la métropole lilloise. C'est l'occasion pour lui de se confronter à deux logiques bien distinctes en travaillant avec deux communes bien différentes. À Wavrechain-sous-Denain, il est en territoire conquis. Sa mère est élue au conseil municipal et monsieur le maire n'est autre que son ancien professeur de sport. Obtenir des murs relève de la simple formalité.
À Lille, il se confronte à une machine municipale plus complexe et à une concurrence accrue avec d'autres collectifs (dont Abazedatome). Les autorisations de peindre sont plus difficiles à décrocher, les rendez-vous en mairie prennent plus de temps à obtenir. En 2010, fatigué, Pierre Thierry recrute son ami d'enfance Julien Prouveur et refonde l'association sous l'appellation « Collectif Renart » qui occupera dans les années suivantes une place incontournable dans la promotion de l'art mural dans le nord. Nous y reviendrons.

On ne saurait être catégorique quant au rapport qu'entretiennent ces porteurs d'associations au graffiti sauvage. À chacun son positionnement. On peut en revanche affirmer qu'ils participent de la dichotomie fabriquée institutionnellement entre des formes graphiques à combattre et d'autres à promouvoir. À partir de 2008 par exemple, on retrouve une large part de ce tissu associatif du graffiti (Faim de Bombe, Abazedatome, Oesh le Frelon, Ipnsone) dans un événement au titre explicite – « Graffer n'est pas taguer » – organisé à l'initiative d'une animatrice du conseil municipal de Lille et du conseil municipal d'enfants du quartier de St-Maurice Pellevoisin[341]. Le graffiti est alors mobilisé pour « mettre un peu de couleur dans la ville avec les graffs »[342]. L'évènement offre aussi l'occasion d'apprendre aux enfants que la peinture dans l'espace public ne se fait pas sans l'aval des autorités.
Ces acteurs associatifs participent donc de « façonner les dispositifs de gouvernement du graffiti en faisant valoir *leur* définition du problème »[343] et coconstruisent, sciemment ou non, à une

340 Entretien avec Julien Prouveur, directeur du collectif Renart, réalisé le 27/11/2017.
341 « Graffer n'est pas taguer : une deuxième édition réussie », *Nord Éclair* paru le 22/09/2009.
342 « Graffer n'est pas tagueur » : une troisième édition réussie, *Nord Éclair* paru le 18/09/2012.
343 Vaslin, J., 2017, *Esthétique Propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à* 2017, *Op. Cit.*, p. 58.

politique locale du graffiti. Ils participent également du processus d'éclatement de la scène hiphop au profit de scènes différenciées. Le graffiti lillois en tant que scène culturelle est ainsi doté de structures associatives porteuses.

Conclusion

Au terme de ce premier chapitre, on a montré comment est apparue une culture locale du hiphop dans le nord selon une double perspective : la progressive institutionnalisation des hiphops locaux et leur inéluctable morcellement. En 25 ans de présence sur le territoire, les pratiques de danse, de musique et de peinture acquièrent le statut de scène, soit un ensemble d'acteurs divers, mis en réseau autour d'activités culturelles ancrées dans des espaces concrets.

Scène partagée d'abord, les disciplines des hiphops se pensent et se pratiquent conjointement sous une même bannière. Les premiers acteurs à s'engager, le font au nom d'un fait culturel arboricole – le hiphop – duquel lesdites pratiques forment les branches principales. Arrivées simultanément des États-Unis à la faveur d'une émission de télé, les pionniers se les approprient comme un tout. S'ils se découvrent un goût précoce pour telle ou telle pratique, l'engagement ne leur est pas exclusif. D'autres acteurs de la première heure (des associations, des journalistes) vont à leur tour épouser cette insécabilité des pratiques et participer à la structuration de la jeune scène. Ce temps de la genèse est alors marqué par une faible représentation des pratiques à Lille, la présence précoce d'associations soutenues par les pouvoirs publics et, plus important encore pour la compréhension de leur mise en équipement (et de son fonctionnement), un différentiel d'investissement institutionnel se donne à voir. Structurés par une association, l'amateurisme qui caractérise les musiciens et les peintres concerne moins les danseurs pour qui des voies de professionnalisation s'ouvrent dès le début des années 1990. Ils sont les premiers sur le territoire à faire carrière (représentation scénique et livraison de cours). Les possibilités de métiers pour les peintres et les musiciens restent à inventer. De ce premier temps d'apparition d'une *scène en devenir*, des éléments constitutifs d'une scène culturelle apparaissent donc : quelques entités collectives dans lesquelles graffeurs, danseurs et rappeurs se côtoient et nourrissent un sentiment d'appartenance commune, des lieux informels de découverte, d'apprentissage et de circulations des savoirs (un collège, des espaces publics, des espaces extrarégionaux), des espaces plus institutionnalisés (local d'associations, une émission de radio, des MJC), quelques créations (spectacles, mixtapes, un livre sur le rap, des tags et des graffitis dans l'espace public).

À partir du milieu des années 1990, cette scène partagée du hiphop local s'étoffe. Multiplication des pratiquants, de leurs engagements et des œuvres produites, apparition d'une économie

marchande locale, participation plus directe des pouvoirs publics, décuplement d'espaces de production et de représentations des pratiques, diversification d'acteurs engagés (des disquaires, des quincaillers[344], des tenanciers de bars, des animateurs radio), densification du tissu associatif que les acteurs des hiphops investissent petit à petit. Soit autant d'éléments par lesquels une scène culturelle locale s'ancre dans le territoire. Un processus de spécialisation et de distanciation des pratiques se met alors en place et amène à la cohabitation de trois scènes apparentées mais bien distinctes. Du côté du marché comme pour le tissu associatif, on observe – à quelques exceptions près –une spécialisation des investissements. Des enseignes de promotion d'articles hiphops cèdent leur place à des marchés sectorisés. Au niveau associatif la promotion des pratiques des hiphops cohabite désormais avec des structures spécialisées[345] dans le développement de compétences spécifiques à la danse, au rap ou au graffiti et qui deviendront, à l'ouverture de l'équipement, les interlocuteurs privilégiés de ce dernier. On observe également des formes de typifications des prises en charge institutionnelles. L'action publique municipale du graffiti se déploie sur un double axe de répression/domestication dont un volet de valorisation apparaîtra au milieu des années 2000. Les musiciens du rap bénéficient des structures associatives d'accompagnement pour le développement de leur carrière. Les danseurs poursuivent les leurs à la faveur de chorégraphes, de directeurs d'opéra ou de théâtre et des multiples tremplins et autres compétitions (nationales et internationales), nombreuses depuis le milieu de la décennie. Enfin, pour chacune des pratiques, transmission et apprentissage dans le groupe de pairs se spécifient également. Les acteurs qui s'engagent dans les pratiques ne les découvrent plus systématiquement de concert. Le référent commun au hiphop est maintenu mais de moins en moins décisif, de moins en moins revendiqué. Le temps « du » hiphop cède sa place à celui des pratiques.

De fait, à l'annonce du projet d'équipement en avril 2007, les scènes locales issues de la culture hiphop n'en sont pas au même stade de développement. S'observe une institutionnalisation à trois vitesses. La scène des danseurs est la plus aboutie. Danseurs villeneuvois ou tourquennois épousent des carrières internationales ou ouvrent des écoles de danse sur le territoire. À la tête, ou non, de leur compagnie, ils sont entourés d'administrateurs qui leur permettent de se concentrer sur la dimension artistique du métier (entraînement, création). Nombre d'entre eux sont intermittents du spectacle et, en cette qualité, se consacrent à temps plein à leur activité chorégraphique.

344 La vente de matériel de peintures spécifiques à la pratique du graffiti relève des métiers de la quincaillerie.
345 On retiendra ici « Abazedatome », « Faim de Bombe » et plus tard « Epsilon », « 4letters », « Restart » pour le graffiti. « Fond de Poche », le « BDM Studio », « La plèbe production » pour la musique. « Up Rock », « Dans la rue la danse », la « Compagnie Melting spot », la « Compagnie Zarbat » et bien d'autres pour la danse.

Au niveau du rap, des dizaines de groupes prolifèrent sur le territoire, de nombreux projets musicaux aboutissent à la sortie physique d'un objet. Ils ont pour eux des émissions de radio locales, des espaces dans lesquels jouer, des représentants dans le réseau des musiques actuelles et jouent en première partie des rappeurs de notoriété nationale ou internationale. Mais les raps du nord peinent à s'exporter hors-région. Il faudra attendre 2006 et la formation du groupe MAP (Ministère des Affaires Populaires) pour qu'un premier succès national hors du cercle privé des initiés voit le jour. Cette difficile sortie du territoire et la difficulté d'un passage du statut d'amateur à celui de professionnel est significatif, à Lille, de « l'absence d'un maillon dans la chaîne de production du rap »[346], c'est-à-dire des structures capables de porter les musiciens au-delà de la réalisation d'un album. C'est en partie sur ce constat que les pouvoirs publics locaux s'appuieront pour légitimer le projet d'équipement.

Pour la pratique du graffiti, saisir l'état de la scène s'avère plus complexe. Différentes générations de peintres s'entremêlent, les pratiques évoluent, des points de ventes apparaissent et des murs leurs sont dédiés. Là aussi, certaines personnalités (individuelles ou collectives) sont légion à l'échelle de la nation, mais, en proie aux illégalismes inhérents à leur pratique, ils apparaissent comme le segment le moins structuré, c'est-à-dire le moins visible et le moins identifiable. De fait, la mise en association des graffeurs est la plus tardive et ne concernera jamais qu'une poignée d'entre eux. À la différence de ce qui s'observe pour la danse, ces associations ne sont pas un creuset pour le renouvellement des générations dont les modalités d'apprentissage se réalisent dans l'informalité des rencontres interpersonnelles. Ceci explique les balbutiements d'une politique du graffiti qui se met en place à partir des « traces » à défaut dans connaître leurs auteurs. Les murs d'expression libre n'ont pas impacté sensiblement l'affluence des tags et des graffitis dans la Ville.

Cette sectorisation croissante de la culture hiphop déclinée en pratiques spécifiques nous amènera dans les chapitres suivants à questionner leur réunion dans un même équipement. Car en effet, faire cohabiter dans un même espace des pratiques artistiques dont les représentants ne se rangent plus sous le même gonfalon doit nous amener à questionner la fabrique d'une représentation institutionnelle du hiphop et plus précisément, des formes de danses, de musiques et peintures qui l'ont incarnée au départ.

Nous sommes volontairement entrés dans cette histoire d'équipement par ses publics supposés. On souhaitait par-là affirmer la primauté de leur participation dans l'émergence et le développement des différentes scènes. Le chapitre suivant est consacré à l'entrée des pratiques des

346 Guillard, S., 2016, *Musiques, villes et scènes : localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux Etats-Unis*, *Op. Cit.*, p. 472.

hiphops dans le giron de la mairie de Lille. Au départ de ce travail, il y a l'hypothèse que le projet d'équipement est avant tout un projet municipal impulsé par la première magistrate. Il nous faut donc à présent analyser de plus près comment cette entrée s'est opérée et quels sont les facteurs structurants qui mènent à l'option « équipement ». En parallèle d'un héritage des scènes brièvement présentées ici, la « maison lilloise du hiphop » est également le résultat de politiques publiques locales qui ont pris en charge ces pratiques, de leur évolution et plus largement de l'investissement politique qu'elles révèlent.

Chapitre 2

Restructuration des politiques culturelles lilloises, insertion des pratiques des hiphops

On a montré dans le premier chapitre que le projet d'équipement n'a pu émerger sans la constitution de scènes locales des hiphops dont la structuration et le développement ont constitué un terreau fertile pour son avènement.

Dans une même logique, ce deuxième chapitre traite de l'évolution des politiques culturelles lilloises au sein desquelles le projet d'équipement sera élaboré. A bien des égards la mise en place d'un service municipal de la culture apporte un éclairage sur la genèse du projet. Construites et considérées comme relevant des cultures populaires, les disciplines des hiphops ont longtemps fait l'objet d'un traitement exclusivement externalisé (via les associations), social (via les financements de la politique de la ville) et à destination d'un public particulier (les jeunes des quartiers populaires). A ce titre, elles ont été tenues à l'écart d'une « politique de l'offre fondée sur les avant-gardes esthétiques et la volonté de démocratiser la culture savante »[347]. C'est qu'avant la décennie 2000, l'entreprise politique en matière de culture se concentre largement sur une remise à niveau de l'offre culturelle à forte légitimité. Il s'agit alors de faire participer progressivement la culture noble à une stratégie de reconversion d'image afin de faire « exister Lille sur le plan culturel et de mettre la ville sur la carte du monde »[348] et de l'ériger au rang de métropole européenne.

Pour ce qui nous intéresse ici, la mise en équipement des hiphops n'est donc rendue pensable et possible qu'à la faveur de différentes évolutions des investissements (politiques, symboliques, physiques) qui traversent les politiques culturelles locales. Municipalisation de la culture, élargissement des champs d'intervention, légitimation progressive du fait culturel dans le champ de l'action publique locale, intégration de plus en plus élargie des pratiques diverses dans le département Culture, nouvelles vertus prêtées à « l'art [qui] deviendrait la voie presque inespérée du développement des territoires »[349] sont autant d'éléments qui permettent l'entrée des hiphops dans le giron des affaires culturelles dont l'un des traits saillants à Lille est la mise en équipement des esthétiques prises en charge. Le présent chapitre se divise donc en trois sections. On le rappelle,

---

347 Poirrier, P., 2008, « Culture populaire et politique culturelle en France : un rendez-vous manqué ? Retour vers le présent. La culture populaire en Suisse », *Verlag für Kultur und Geschichte*, pp.176-183.

348 Lefebvre, R., 2018, « Pierre Mauroy et la culture : entre politique de rayonnement et fabrication d'un nouvel électorat local », *Revue du Nord. Histoire & Archéologie*, Université de Lille, Revue du Nord HS n°36, p. 58.

349 Sibertin-Blanc, M., 2009, « Cultures et projet(s) de territoire : une approche géographique des enjeux d'aménagement du territoire. Sud-Ouest Européen », *Culture et projets de territoire*, Presses Universitaires du Mirail – CNRS, p.122.

le pari scientifique de cette thèse est de mobiliser différentes entrées pour l'analyse d'une mise en équipement des hiphops. Son origine n'y échappe pas et il s'agit autant que faire se peut de compléter le feuilleté explicatif qui amène à la création du Flow.

Dans la première section, on revisite brièvement l'évolution des politiques culturelles lilloises, l'investissement dont elles font l'objet et la place grandissante qu'elles occupent dans l'action politique du maire. C'est bien à la faveur d'un « tournant culturel » lillois dont le point culminant s'enracine dans la réalisation de l'événement « Lille 2004 : capital européenne de la culture »[350] que la mairie s'impose comme un acteur culturel incontournable, si ce n'est central, dans la gestion des affaires culturelles locales. En matière de culture, à Lille, il y existe peu (voir pas) de terrains, d'acteurs ou de pratiques qui n'entrent pas en dialogue avec l'administration municipale. Cette refonte en profondeur de la gestion locale des affaires culturelles que cristallise l'événement « Lille 2004 » est essentielle pour comprendre l'émergence d'un intérêt municipal pour les pratiques des hiphops.

La seconde section se focalise sur la logique équipementière qui prédomine dans l'histoire des politiques culturelles des grandes villes comme Lille. Des années 1970 à nos jours, la fourniture en équipements culturels est centrale dans la mise en œuvre de ces politiques au point d'en devenir la principale marque de fabrique. Revisiter l'évolution de cette logique permet de comprendre la création du Flow à l'aune d'un allant de soi institutionnel que constitue la mise en structures des esthétiques. En tant qu'équipement, il est également le dernier avatar d'une tradition (non exclusive à Lille) de gestion de produits culturels devenus objets d'intervention publique. Dans cette perspective, on montre que cette logique équipementière révèle autant qu'elle dépasse le « jeu de catalogue »[351] caractéristique des politiques culturelles des villes dans ses premières années. Ce jeu du catalogue – qu'on présente et discute dans le cœur du texte – est d'importance pour notre cas d'étude en ce sens que le projet de mise en équipement des hiphops découle en partie d'un des éléments centraux du concept : la dépendance des politiques culturelles aux offres proposées par les acteurs culturels locaux. Pour le dire simplement, si le projet d'équipement est porté et investi par la mairie, nous verrons qu'il est avant tout « soufflé à l'oreille du maire » par un rappeur devenu son consultant personnel en matière de hiphops. Certains indices nous amènent au constat qu'à

[350] Par commodité, nous le nommerons dans la suite du texte « Lille 2004 ».

[351] Friedberg, E., et Urfalino, P., 1984, *Le jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, Paris, édité par le Centre de sociologie des organisations, La Documentation française.

Lille la multiplication d'offres - le catalogue culturel – n'est pas complètement épuisée et que son accumulation persiste au-delà du tournant évènementiel incarné par « Lille 2004 ».
On montre alors que l'équipement fonctionne comme solution routinisée d'action publique locale dont le déplacement des esthétiques prestigieuses aux pratiques populaires traduit un changement de référentiel - la démocratie culturelle – dans la conduite des affaires culturelles. Un équipement pour les hiphops traduit autant ces évolutions que la persistance d'une recette. Il faut alors se demander ce que la logique équipementière et ses évolutions révèlent des politiques culturelles locales. A Lille, il apparaît que l'équipement fait la légitimation et l'objectivation des esthétiques, c'est-à-dire que la fourniture d'un établissement est perçue politiquement comme le signe révélateur d'une reconnaissance pleine, pérenne et entière du contenu culturel des pratiques ainsi équipementées.

La dernière section se focalise sur la trajectoire du service « Cultures Urbaines » au sein duquel les pratiques des hiphops et leurs porteurs seront pris en charge à partir de 2001. Le traitement particulier dont elles font l'objet et le fonctionnement atypique de cette entité nous amènera à questionner le processus de banalisation inachevée du traitement de ces pratiques. Cela signifie que le transfert symbolique et financier des « Cultures Urbaines » dans le service « Culture » n'est pas synonyme d'un traitement classique observé dans la conduite des affaires culturelles, tant sa formalisation est empreinte de particularismes. D'abord assignées à la jeunesse et au social, les pratiques des hiphops vont être peu à peu sujettes à un processus de reconnaissance culturelle que nous détaillerons. On parlera alors de « culturalisation progressive des hiphops » rendue possible via ce processus de reconnaissance culturelle de ses contenus mais également par l'apprentissage des méthodes et rouages administratifs qu'implique un soutien municipal.
Enfin, si les hiphops sont sujets à de tels investissements politiques et économiques (création d'un service puis livraison d'un équipement), il nous faut les questionner au regard des autres cultures juvéniles présentes sur le territoire. Car le hiphop n'est pas l'unique culture émergente dans la cité. Dans les années 2000, les scènes « reggae », « *dub* » ou *« électronique »*, fortement présentes à Lille, n'ont pas suscité une telle attention des pouvoirs publics et n'ont amené ni à des politiques spécifiques ni à la fourniture d'un équipement propre. Il faudra alors interroger l'usage politique dont les hiphops sont le récipiendaire. On fait ici l'hypothèse que l'équation flottante « hiphops = jeunes des quartiers populaires » est au cœur du processus de décision qui mène à l'équipement. Tout se passe alors comme si les autres esthétiques n'étaient pas lestées des mêmes charges symboliques et sociologiques.

Ici, l'hypothèse générale se formule comme suit : la mise en équipement des hiphops est rendue possible à la croisée de trois facteurs que sont l'application de la logique équipementière aux esthétiques populaires, la persistance d'un jeu du catalogue que le tournant évènementiel n'a pas supplanté et la reconnaissance progressive mais partielle du contenu culturel des pratiques des hiphops. Cette reconnaissance est rendue possible suite à une évolution des référentiels et paradigmes qui sous-tendent les politiques culturelles des villes que nous explorons dans la section qui suit.

1) La culture comme fer de lance d'une régénération de territoire

On défend ici l'idée qu'une considération proprement culturelle des pratiques des hiphops – condition préalable à leur mise en équipement – n'a pu être effective qu'au croisement de différents facteurs et processus qui permettent leur insertion au sein des politiques culturelles locales et d'être dès lors sujettes aux recettes qui caractérisent le service Culture auxquelles elles sont rattachées à partir de 2007. On s'intéresse ici aux investissements politiques qui ont amené à faire du « domaine culturel […] l'un des principaux domaines d'action des municipalités »[352]. Car c'est bien au cœur des transformations des politiques culturelles, de leur constitution en secteur à part entière de l'action publique et du « caractère inflationniste du soutien à l'offre culturelle »[353] qui en découle que les pratiques des hiphops vont pouvoir prétendre au titre de pratiques culturelles. Le tournant culturel lillois amorcé dans les années 1970 par Pierre Mauroy[354] est renforcé et consacré par l'avènement du dispositif « Lille 2004 » qui fonctionne alors comme « un effet cliquet, comme un non-retour en arrière consécutif à l'événement »[355]. Évènement d'importance aussi car il sera l'occasion pour les élus locaux de repérer certains acteurs des hiphops et d'entamer une relation directe avec ceux qu'ils érigeront au rang de représentants des scènes locales de danse, de musique et de peinture.

---

352 Le Galès., P., Vion, A., 1998, « Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes », *Politiques et management public*, Vol. 16, n° 1. La gouvernance urbaine, pp. 1-33.

353 Friedberg, E., et Urfalino, P., 1984, *Le jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, *Op. Cit.*

354 Lefebvre, R., 2018, « Pierre Mauroy et la culture : entre politique de rayonnement et fabrication d'un nouvel électorat local », *Op. Cit.*

355 Miglioretti, P., 2015, *Des villes en projet : les politiques culturelles au cœur du développement métropolitain : une étude comparée du tournant métropolitain de la culture à Barcelone, Bordeaux, Strasbourg et Stuttgart*. Thèse de doctorat en Science Politique, Université de Grenoble Alpes. Français, p. 25.

A – Équiper la ville : la mise en place d'un projet politique

Arrivé en 1971 dans l'équipe municipale de la « grande ville », Pierre Mauroy en devient le premier magistrat deux ans plus tard avec l'ambition de transformer Lille en capitale régionale et de « faire entrer la ville dans le club des métropoles européennes »[356]. Il hérite alors d'un territoire touché de plein de fouet par les fermetures d'usines et la raréfaction de l'emploi ouvrier. Les questions de chômage et de logement sont au cœur des préoccupations politiques et drainent dans leur sillon l'impératif de reconversion économique de Lille et, par extension, de la région. Cette entreprise de reconversion, alimentée par les paradigmes de « l'idéologie tertiaire »[357], amène le nouveau maire à conduire différents chantiers d'envergure. Il épouse l'idée selon laquelle la reconversion économique implique un changement d'image de la ville, le « grand Nord » devant perdre ses attributs « noir et pluvieux »[358] afin de séduire « les classes moyennes salariées, nouvelle cible électorale d'un parti socialiste qui se refonde dans les années 1970 en cherchant à rallier ce groupe social à sa cause »[359]. Cette stratégie de « séduction de l'électeur »[360], Pierre Mauroy l'impulse à travers l'implantation de multiples infrastructures qui excèdent le seul cadre culturel[361]. Ainsi considérés comme « l'inconscient social […] qui travaille toutes les structures de la représentation »[362], les équipements sont parmi les premiers éléments d'identification d'une ville qualifiée à la suite de Guattari de *« corps sans organes des équipements »*[363]. On montre donc ce qu'ils ont de si vital dans la politique de premier magistrat.

Municipaliser la culture

C'est sous Pierre Mauroy qu'une ligne politique proprement culturelle – dont l'implantation systématique d'équipements est l'un des éléments phares – s'installe dans le paysage politique local. La décennie qui le voit devenir maire est aussi celle d'un accroissement sans précédent de l'intervention municipale en matière de culture.

---

356 Vion, A., Le Galès, P., 1998, *Op. Cit.*

357 Bleitrach, D., Lojkine, J., Oary, E., Delacroix, R., Mahieu, C., 1984, « Classe ouvrière et social-démocratie : Lille et Marseille », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 39e année, n°4, pp. 724-725.

358 Mauroy, P., 2003, *Mémoires : Vous mettrez du bleu au ciel,* Paris, Ed. Plon, 506 p.

359 Lefebvre, R., 2018, « Pierre Mauroy et la culture : entre politique de rayonnement et fabrication d'un nouvel électorat local », *Op. Cit.,* p. 56.

360 Dauvin, P., 1990, « Le bulletin municipal de Rennes : souci du lecteur ou de l'électeur ? », *Mots*, n° 25. In : Vion, A., Le Galés, P., 1998, « Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes », *Op. Cit.*

361 On peut citer ici la réalisation du Tunnel sous la Manche en 1986, l'émergence du quartier d'affaires Euralille en 1990 ou la mise en service de la gare de TGV Lille Europe en 1994.

362 Fourquet, F., Murard, L., (dir.), 1976, *Les équipements du pouvoir,* Recherches n°13, Ed. 10/18, p. 41.

363 *Ibid*, p. 39.

Le premier office pour la culture est créé en 1978 dans un contexte où le parti socialiste « se dote [pour la première fois] d'un projet culturel » et « lance [en 1973] une réflexion sur le rôle des municipalités »[364]. Comme le rappelle Jérôme Clément, « avant 1981, à bien des égards, la Culture c'était la droite. C'était De Gaulle et Malraux »[365]. Bien entendu, le rôle joué par les municipalités dans l'organisation culturelle du territoire n'est pas nouveau (il précède l'interventionnisme d'État). Dans l'histoire récente par exemple, un an après la création du premier ministère en 1959 et de la mise en place d'une politique de démocratisation culturelle, une fédération nationale des centres culturels communaux (FNCCC) est créée « à l'initiative d'un groupe de maires de toutes tendances »[366] afin de s'affranchir des orientations jugées trop élitistes du ministère[367]. Mais au tournant des années 1980, le rôle grandissant des villes dans la gestion des affaires culturelles s'accélère et donne lieu à un processus de « municipalisation de la culture » qu'Urfalino définit comme « une autonomie croissante du pouvoir des villes et des maires urbains qui affecte les rapports entre centre et périphérie »[368].

Entre 1981 et 1993, les villes de plus de 150 000 habitants ont presque doublé leurs dépenses culturelles totales et « assurent [désormais] plus de 40% de la dépense publique en matière culturelle sur le territoire national »[369]. Pour cette période, les dépenses culturelles lilloises passent de 535,6 à 1247 francs par habitant et le budget culturel augmente de 98,2%[370]. Cette augmentation de budget traduit un volontarisme municipal qui se donne à voir principalement via la création ou la réfection d'équipements de prestige qui deviennent alors les signes visibles de cette reconversion dont la stratégie consiste majoritairement à substituer une « culture de classe » – celle des ouvriers – à une « culture de territoire »[371]. En 1976, le maire s'implique directement dans la création de l'orchestre national de Lille (ONL) en collaboration avec le compositeur Jean-Claude Casadesus, futur emblème de l'équipement. Le théâtre du Nord est inauguré en 1998 après une succession d'appellations et de directeurs. Le « nouveau contrat lillois » proposé aux riverains en vue des

---

364 Poirrier, P., 1994, « Les politiques culturelles municipales des années 1960 à nos jours : essai de périodisation », *Bulletin des Bibliothèques de France (BBF)*, n°5, pp. 8-15.

365 Clément, J., ancien chargé de la culture, des relations culturelles internationales et de la communication au cabinet de Pierre Mauroy à Matignon, fondateur d'Arte et président de la fondation « Alliance française », 2018, *Revue du Nord. Histoire & Archéologie*, Université de Lille, Revue du Nord HS n°36, p. 118.

366 Dusseaux, D., 2014/2015, *De « Lille 2004 » à « Lille 3000 ». Tournant métropolitain et recomposition des politiques culturelles locales,* Master 2 de Sociologie-ethnologie, Université de Lille 1, p. 9.

367 Poirrier, P., (dir.), 1995, *Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales*, Paris, La Documentation française/Comité d'histoire du ministère de la culture, 238 p.

368 Urfalino, P., 2004 [1996], *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littératures, 431 p.

369 Vion, A., Le Galés, P., 1998, « Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes », *Op. Cit.*

370 Lephay-Merlin, C., 1991, *Les dépenses culturelles des communes. Analyse et évolution (1978-1987).* Paris, La Documentation française, 255 p.

371 Tellier, T., 2018, « Pierre Mauroy et la culture : entre politique de rayonnement et fabrication d'un nouvelle électorat local ». In : *Pierre Mauroy et la culture*, Revue du nord, HS n°36, Université de Lille, pp 53-54.

élections municipales de 1983 « met en avant les équipements (rénovation du théâtre Sébastopol, du grand théâtre, construction d'un nouveau conservatoire, annonce d'un lieu de concerts pour les jeunes) »[372]. La rénovation du Palais des Beaux-Arts entre 1990 et 1997 est aussi « le fruit d'une décision de Pierre Mauroy »[373].

Le travail sur les équipements ne résume pas à lui seul la politique culturelle du maire mais n'en reste pas moins son principal héritage. Considérées comme « des structures nécessaires [au] rayonnement des grandes capitales »[374], l'importance donnée dès la fin des années 1970 aux équipements culturels donne lieu à une politique équipementière dont les logiques évolueront mais dont la recette persistera. Visibles dans le paysage et pérennes dans le temps, les équipements (culturels) sont alors considérés comme des outils politiques « qui prête[nt] à la mise en scène, à la médiatisation et à l'imputation »[375] de l'action publique locale.

En témoigne ces mots de Pierre Mauroy : « *Je peux l'affirmer sans prétention, j'ai été l'artisan, dans le Nord-Pas-De-Calais d'une nouvelle politique en faveur de la culture* »[376]. A une exception près – le théâtre Sébastopol accueille les opérettes, plus populaires que les spectacles donnés à l'Opéra de Lille – la politique des équipements sous Pierre Mauroy n'a concerné que les esthétiques nobles et ce dans une double logique. Il fallait, d'une part, rafraîchir le cuir usé d'une ville à reconvertir, lui donner peau neuve, établir une offre culturelle de haute qualité pour attirer les cadres et les investisseurs et séduire les notables locaux. D'autre part, la réfection et la création d'équipements devaient servir de lieu d'application concrète du principe de démocratisation culturelle, alors fil conducteur des politiques culturelles théorisées par André Malraux.

Deux traits saillants caractérisent alors l'implication du premier magistrat. Son action consacre le rôle du maire en tant que faiseur de culture au niveau local sans pour autant s'affranchir des philosophies qui sous-tendent l'action du ministère (soutien à la créativité des artistes, politiques d'égalité d'accès aux équipements culturels).

C'est-à-dire que si l'action du « maire bâtisseur » est révélatrice de cette triple acquisition des communes en matière de culture[377] – une plus grande autonomie à l'égard des milieux culturels, du ministère de la culture et des conditions technique et financière de réalisation de projet[378] – le

---

372 Lefebvre, R., 2018, « Pierre Mauroy et la culture : entre politique de rayonnement et fabrication d'un nouvel électorat local »,*Op. Cit.,* p. 63.

373 Derosier, B., 2018, « Conférence introductive », *Revue du Nord. Histoire & Archéologie*, Revue du Nord, HS n°36, Université de Lille, p. 10.

374 Edito du maire, 1984. In : *Bilan de Mandat 1977 – 1983.*

375 Douillet, AC., Lefebvre, R., 2017, *Sociologie du pouvoir local*, Ed. Armand Colin, p. 221.

376 *Ibid.,* p. 59.

377 Urfalino, P., 2004 [1996], *L'invention de la politique culturelle, Op. Cit.*

378 Dusseaux, 2014/ 2015, *De « Lille 2004 » à « Lille 3000 ». Tournant métropolitain et recomposition des politiques culturelles locales, Op. Cit.,* p 45.

paradigme de la démocratisation culturelle n'en reste pas moins la pierre angulaire autour de laquelle la quasi-totalité de l'action culturelle se déploie. A ce titre, la culture du territoire voulue, promise et promue par Pierre Mauroy pour redorer le blason de la ville, a bien remplacé cette « culture de classe » dont les pratiques populaires ne font pas l'objet d'investissements particuliers. Les équipements fonctionnent ainsi comme « totems des politiques culturelles »[379] qui visibilisent la stratégie de reconversion d'image de la ville autant qu'ils définissent les formes culturelles promues.

Les vingt premières années d'action politique sous Pierre Mauroy ont permis la création, la formalisation et la professionnalisation d'une action proprement culturelle partiellement indépendante de la tutelle ministérielle. Il fallait fournir la ville en équipements de prestige, éléments incontournables de toute capitale régionale. La culture est investie au nom de logiques exogènes à son champ propre dont les processus s'accélèrent à partir des années 1990. Ces investissements exogènes amènent à faire de la culture un élément de politique locale au « service de finalités sociales, urbaines ou encore d'attractivité et de rayonnement du territoire »[380]. Une hypothèse se dessine alors : si la culture est motrice dans la régénération des territoires, l'élargissement croissant de son champ d'intervention ne serait-il pas l'occasion pour les différentes formes culturelles "[de] trouver leur place dans un projet politique globale »[381] ? C'est ce que semble donner à voir l'événement « Lille 2004 : Capitale européenne de la culture ».

B – « Lille 2004 » : l'effet cliquet d'une politique culturelle municipale renforcée

L'événement « Lille 2004 » engage deux processus qui ouvrent la voie au projet d'équipement lillois pour les hiphops. Il confirme d'abord la place centrale des élus locaux dans la gestion des affaires culturelles municipales. Il signe ensuite l'ouverture particulière des politiques culturelles municipales à des esthétiques jusque-là faiblement soutenues, parmi lesquelles les pratiques des hiphops, et à des catégories sociales distinctes du public de la culture légitime classique.
Le projet d'élection de la ville de Lille au titre de capitale européenne de la culture n'est pas porté initialement par l'équipe municipale. Il naît au sein du « Comité Grand Lille » officialisé le 21 octobre 1993 à l'initiative d'un universitaire auteur d'un rapport sur la planification d'une stratégie

379 Lefebvre, R., 2018, « Pierre Mauroy et la culture : entre politique de rayonnement et fabrication d'un nouvel électorat local », *Op. Cit.,* p. 64.
380 Dusseaux, D., 2014/ 2015, *De « Lille 2004 » à « Lille 3000 ». Tournant métropolitain et recomposition des politiques culturelles locales, Op. Cit.,* p. 46.
381 Pryen, S., Rodriguez, J., 2002, *Quand la culture se mêle du social. De la politique culturelle roubaisienne aux actions culturelles à visée sociale,* Programme interministériel de recherches « Cultures villes et dynamiques sociales. Apprentissage, transmission et créativité de la ville dans la ville », Ifresi, Clersé, p. 40.

métropolitaine (Charles Gachelin[382]), du directeur de l'agence de développement et d'urbanisme de Lille métropole (Francis Ampe) et d'un entrepreneur local (Bruno Bonduelle). Ce comité fonctionne comme un « forum [de] lieu d'échanges de vues entre élus et patrons »[383]. Il est également l'instance informelle à partir de laquelle se dessine le projet de « développement à l'international du territoire métropolitain dans l'espace concurrentiel nord-européen »[384] et émane de « la sédimentation du "consensus métropolitain" ». Parmi les différentes propositions du rapport Gachelin, l'idée que « les métropoles se distinguent par leur capacité à organiser et à réussir des grands évènements »[385] amène le Comité Grand Lille à présenter dès 1994 différents projets devant un parterre de 1500 personnes issues des mondes économique, politique et associatif[386]. Francis Ampe propose de défendre la candidature de Lille pour les Jeux Olympiques de 2004. Emmanuel D'André, PDG de Trois Suisses International, propose celui du label Capitale Européenne de la Culture. Le premier est retenu, supporté politiquement, avant d'être porté devant le Comité Olympique International[387] qui préfère retenir Londres. Pour autant, l'échec apparent de la candidature de Lille n'est que de façade. Le « pari fou »[388] de transformer Lille en capitale sportive, bien qu'inabouti, « a permis à la métropole de gagner en notoriété internationale [et] d'acquérir une expérience dans le partenariat et l'ingénierie de projet »[389] permettant ainsi la « fédération d'acteurs et de "mondes sociaux" pluriels autour d'un principe d'action commun, la métropolisation »[390].

C'est dans ce contexte que la piste du label « Capitale Européenne de la Culture » est réinvestie en suivant la même logique que pour l'aventure olympique. Impulsé initialement par le Comité Grand Lille, l'impératif évènementiel fait l'objet d'une politisation autour de la personne du maire qui s'engage personnellement dans le portage du projet. Sans entrer ici dans les complexités techniques

---

382 Charles Gachelin est l'auteur du rapport établi en 1992 qui porte son nom sur la planification d'une stratégie métropolitaine en 1992.

383 Bué, N., Desage F., Matejko, L., 2004, « La "métropole" n'est-elle qu'un mot ? ». In : Dolez B., Paris D., (dir.), *Métropoles en construction. Territoires, politique et processus*, Ed. L'Harmattan, pp. 71-93.

384 Dusseaux, D., 2014/ 2015, *Op. Cit.*, p. 27.

385 Entretien avec Francis Ampe, directeur de l'Agence de développement et d'urbanisme de Lille métropole de 1989 à 1998, réalisé par Vincent Guillon le 9 mai 2007. In : Guillon, V., 2011, *Mondes de coopération et gouvernance culturelle dans les villes. Une comparaison des recompositions de l'action publique culturelle à Lille, Lyon, St-Etienne et Montréal*, Thèse de doctorat en Science Politique, École doctorale Sciences de l'homme, du politique et du territoire, Université de Grenoble, p. 206.

386 *Ibid.*, p. 211.

387 Echegut, A., Mouton, L., 1995, « JO 2004 : le Comité olympique français soutient la candidature de Lille », *Les Échos*. In : Dusseaux, D., 2014/2015, *De « Lille 2004 » à « Lille 3000 ». Tournant métropolitain et recomposition des politiques culturelles locales, Op. Cit.,* p. 32.

388 Entretien avec Francis Ampe réalisé par Vincent Guillon le 09/05/2007. In : Guillon, V., 2011, *Op. Cit.*, p. 211.

389 Dusseaux, D., 2014/ 2015, *Op. Cit.*, p. 33.

390 *Ibid.*

qui mènent à la réalisation du projet[391], on souhaite soulever deux points qui, liés l'un à l'autre, éclairent le fonctionnement et l'organisation des politiques culturelles lilloises à partir desquelles sera mise en œuvre la future « maison du hiphop ».

Une progressive centralité des élus lillois

L'organisation de « Lille 2004 » a d'abord permis aux élus lillois d'assurer leur centralité dans la conduite des politiques culturelles et d'en devenir d'incontournables acteurs sur le territoire. Cette progressive centralité se traduit en acte par un gain de compétence municipale dans l'ingénierie de projet (pilotage de commissions, arbitrage des intérêts différenciés des différents groupes, principal financeur) et par l'implication directe et routinisée du maire et de ses équipes dans les affaires culturelles. Pour préparer « Lille 2004 », une association – « Lille Horizon 2004 » – est créée en janvier 2000.

Elle fonctionne comme principal opérateur pour la fabrique des contenus et les grandes orientations de l'évènement[392]. L'organisation interne de l'association se présente comme suit : un conseil d'administration est composé des représentants de différents « collèges » (institutionnel, économique, culturel et société civile) au sein desquels différentes commissions se partagent le travail. Dès le départ, Pierre Mauroy, président du conseil d'administration de « Lille Horizon 2004 », donne une place centrale aux élus locaux « conférant à dessein plus de poids à la ville de Lille »[393]. Les représentants lillois du comité institutionnel passent ainsi de 4 à 6. Martine Aubry, alors première adjointe au maire, y figure en bonne place puisqu'elle est désignée dans le même temps vice-présidente de l'association. L'opération de politisation et de captation de l'organisation de l'évènement par les élus lillois au sein de « Lille Horizon 2004 » se poursuit ensuite à l'initiative de Martine Aubry elle-même, alors pressentie pour s'installer dans le siège du maire. Ainsi pour les deux commissions attenantes au patrimoine et aux équipements culturels, Martine Aubry stoppe nette les velléités de participation des collèges économiques et culturels portées par l'entrepreneur Bruno Libert en affirmant « qu'il s'agit là d'une commission qui prépare des décisions relevant exclusivement des élus, même s'il peut s'agir de patrimoine privé »[394]. Dans la même veine, aux inquiétudes émises par le directeur du théâtre du Prato sur la mystérieuse absence des acteurs

---

391 On ne peut ici que renvoyer à l'excellent travail de Damien Dusseaux. Voir aussi Lefebvre, R., 2006, « Lille 2004 : une capitale européenne de la culture. Des usages politiques et territoriaux de la culture ». In : Bachelet, F., Menerault, P., Paris, D., (dir.) *Action publique et projet métropolitain*, Paris, Ed. L'Harmattan, pp. 269-289.

392 Damien Dusseaux nomme l'association « Lille Horizon 2004 » comme « le maillon central d'une chaine de coopération qui associé des partenaires publics et privés ».

393 Dusseaux, D., 2014/ 2015, *De « Lille 2004 » à « Lille 3000 ». Tournant métropolitain et recomposition des politiques culturelles locales*, *Op. Cit.*, p. 64.

394 *Ibid*, p. 69.

associatifs et culturels dans les statuts de « Lille Horizon 2004 », Martine Aubry « répond que la réalisation des actions [et de la programmation culturelle] relève en effet du politique, et en particulier des élus sur le territoire qu'ils administrent »[395] affirmant dans le même temps « un droit de regard sur les projets sélectionnés »[396]. Cette centralité provoquée et de plus en plus affirmée de la mairie de Lille dans le pilotage de l'événement conduit indubitablement à une surexposition de la ville-centre.

Sur le plan géographique d'abord. Des « 2500 fêtes, expositions et manifestations » déployées sur les 193 communes associées, la seule ville de Lille en capte plus d'un tiers[397] et réalise une opération de poids au regard de sa participation financière à l'évènement (14%)[398]. Le prolongement de l'évènement incarné par « Lille 3000 » amènera à ce titre à un progressif « désengagement de la plupart des collectivités partenaires de Lille 2004[399].

Sur le plan des compétences ensuite. « Lille 2004 » a ouvert la voie à la mise en commun des ressources et à une coopération d'acteurs divers dans une stratégie partagée de développement territorial. L'opérateur central qu'a constitué « Lille Horizon 2004 » a été investi par le maire de Lille et sa première adjointe qui sont alors devenus juges et arbitres non dénués d'intérêts propres. La clôture de l'événement a donné lieu à un transfert de ces savoir-faire par mutation de certains acteurs de « Lille Horizon 2004 » vers l'organe municipal. Laurent Dréano, coordinateur général de l'association, est débauché par la nouvelle maire pour devenir directeur général adjoint pour la culture à la Ville. Comme l'explique Vincent Guillon, « l'objectif de Martine Aubry est d'amener, en interne, une meilleure connaissance des mondes de l'art et de la culture, mais également des techniciens capables […] d'accompagner les services municipaux dans l'apprentissage des principes de coopération issus de Lille 2004 »[400]. A un niveau inférieur et pour ce qui nous importe, on observe également ce transfert d'acteurs culturels engagés dans l'événement dans les différents organes qui constituent désormais le vaste pôle Culture. Olivier Sergent, ancien chargé de production aux cultures urbaines pour « Lille Horizon 2004 » est nommé directeur de la maison folie de Wazemmes et acceptera bon gré mal gré la direction de la « maison du hiphop »[401]. Idem pour Malik Moujouil, rappeur local de la première heure, assistant de production au Barnum des

---

395 Archives municipales de la Ville de Lille, Carton 25 W2, « Assemblée constitutive et Conseil d'administration de "Lille Horizon 2004" », 14 janvier 2000.

396 Dusseaux, D., 2014/ 2015, *Op. Cit.*, p. 70.

397 Archives municipales de la ville de Lille. Carton 25 W2. « Catherine Cullen, Dossier Lille 2004 ».

398 *Ibid.* Sur les 73,65 millions d'euros investis pour l'évènement, la ville de Lille y participe à hauteur de 11 millions.

399 Dusseaux, D., 2014/ 2015, *De « Lille 2004 » à « Lille 3000 ». Tournant métropolitain et recomposition des politiques culturelles locales, Op. Cit.,* p. 98.

400 Guillon, V., 2011, *Mondes de coopération et gouvernance culturelle dans les villes. Une comparaison des recompositions de l'action publique culturelle à Lille, Lyon, St-Etienne et Montréal*, *Op. Cit.*, p. 312.

401 Voir chapitre 3.

Postes[402], repéré par l'élue à la culture, Catherine Cullen, et Laurent Dréano, qui le nommeront à la tête du service Cultures urbaines lors de leur transfert au pôle Culture (voir la troisième section du présent chapitre).

La mise au ban des acteurs culturels et associatifs

La captation politique des affaires culturelles par les élus lillois a pour effet mécanique de tenir à l'écart certains professionnels locaux de la culture des processus d'élaboration de « Lille 2004 » et plus tard des politiques culturelles municipales. Cette dépossession ressentie par les professionnels locaux de la culture, qui se retrouvera dans la conduite du projet Flow, donne lieu à un double déficit de représentativité.

Premièrement, le collège culturel ne semble pas peser significativement sur les décisions majeures du conseil d'administration dominé par les collèges institutionnel et économique, rappelant de fait la prééminence du projet métropolitain sur le développement proprement culturel du territoire. Les membres de ce collège ont le sentiment de n'être que « de simples faire-valoir »[403] et de ne se voir attribuer qu'un « rôle honorifique »[404] dans l'organisation de « Lille 2004 ».

Deuxièmement, c'est le profil des acteurs culturels au sein de ce collège qui délégitime aux yeux du tissu culturel local, leur capacité représentative. Désignés par cooptation[405], les dix membres qui composent ce collège sont exclusivement issus (et souvent à la tête) des structures culturelles les plus légitimes et institutionnalisées. Sont ainsi représentés le Palais des Beaux-Arts, l'Orchestre National de Lille, le Ballet du Nord (centre national chorégraphique de Roubaix), le Fresnoy (studio national des arts contemporains), le Théâtre du Nord, le musée d'Art Moderne (Villeneuve d'Ascq). Pour témoin, la commission[406] « Équipements culturels à créer » est investie par Jean-Louis Brochen, adjoint à la culture au maire de Lille, Nabil El Haggar, ancien vice-président de la culture à l'université de Lille 1, Dominique Riquet, premier adjoint au maire de Valenciennes et président de la commission Culture de la Région et Dominique Szymusiak, conservatrice du musée Matisse

---

402 Le Barnum des postes est évoqué unanimement comme le centre d'incubation de « Lille 2004 ». Situé derrière la gare Lille Flandres dans l'ancienne zone du tri postal, le barnum des postes est un des lieux culturels fabriqués à l'occasion de l'événement.

403 Dusseaux, D., 2011, *De « Lille 2004 » à « Lille 3000 ». Tournant métropolitain et recomposition des politiques culturelles locales*, *Op. Cit.*, p. 70.

404 Fusiller, D., Archives municipales de la Ville de Lille, carton 25 W2, « Assemblée constitutive et Conseil d'administration de "Lille Horizon 2004" », 14 janvier 2000.

405 Guillon, V., 2011, *Mondes de coopération et gouvernance culturelle dans les villes. Une comparaison des recompositions de l'action publique culturelle à Lille, Lyon, St-Etienne et Montréal, Op. Cit.*, p. 293.

406 A partir de janvier 1999, des groupes de travail pilotés par Martine Aubry sont chargés d'établir des propositions concrètes pour l'organisation de l'événement. Quatre thématiques sont alors retenues au sein du collège culturel et donnent lieu à quatre comités de réflexion : « Patrimoine industriel », « Patrimoine culturel », « Équipements à créer », « Couleurs et Fêtes ».

au Cateau-Cambrésis. Ainsi, la marginalité numérique et décisionnaire d'un collège culturel faiblement représentatif de la vie culturelle locale dans l'organisation de l'événement révèle le « décalage conséquent […] entre les représentations sociales des décideurs en charge du projet et celles des professionnels de la culture »[407].

Teintées d'une « distinction entre acteurs culturels (création/animation, professionnels/amateurs) »[408], ces différentes commissions accusent une absence criarde d'acteurs culturels faiblement légitimés dont les modalités de coopération relèvent plus de l'injonction à la participation que d'une co-construction effective de l'événement. Les acteurs culturels associatifs locaux sont mobilisés de fait comme relais locaux d'un projet fédérateur élaboré sans eux. Aux côtés des habitants, ils fournissent parfois les rangs des « ambassadeurs de Lille 2004 »[409] employés sur l'ensemble du territoire pour distiller l'esprit de l'événement, relayer les informations connexes et offrir un « bataillon » de main d'œuvre gratuite - le bénévolat est au principe de la fonction - pour le bon déroulement des manifestations. La participation effective des ambassadeurs est ainsi réduite à des tâches techniques subalternes (gardiennage, accueil des publics) et est alors « intégré[e] au projet à une place qui évacue la question de la décision qui, elle, relève du politique et non de l'expert »[410]. Par-là, « la communication de Lille 2004 opère une double métonymie : l'ambassadeur représente l'habitant et Lille 2004, le projet de la cité »[411]. L'enrôlement de ces ambassadeurs permet au pouvoir local de brandir la carte de la participation populaire et symbolisent « la relation nouée [par les élus] avec les citoyens sur le plan local […] devenue la forme achevée du lien politique légitime »[412].

Mais si la participation quelque peu forcée d'acteurs culturels faiblement intégrés à l'élaboration de l'événement est un fait, « Lille 2004 » n'en est pas moins un moment d'ouverture et d'élargissement des contenus culturels à soutenir. Comme on l'a montré, l'impératif d'un projet partagé par l'ensemble de la population implique *cahin caha* des manifestations populaires (Les Fallas, les Géants, les Carnavals). Olivier Sergent, qui deviendra le directeur du Flow en 2014, a occupé

---

407 Dusseaux, D., 2014/ 2015, *Op. Cit.*, p. 68.

408 Friedberg, E, Urfalino, P., 1984, « La gestion des politiques culturelles municipales : de l'inflation culturelle à l'évaluation politique », *Politiques et management public*, Vol. 2, n° 1, pp. 3-26.

409 L'organe de communication de Lille Horizon 2004 brandit le chiffre de 17800 ambassadeurs qui correspond en réalité au nombre d'inscrits sur la plate-forme d'inscription en ligne. Vincent Guillon précise qu'environ « 2000 ambassadeurs ont plus vraisemblablement participé activement à Lille 2004 ». Voir : Guillon, V., 2011, *Op. Cit.*, p. 448.

410 Da Lage, E., « Les ambassadeurs de « Lille 2004, capitale européenne de la culture », un dispositif politique normatif ? ». In : Appel, V., Bando, C., Boulanger, H., Crenn, G., Croissant, V., Toullec, B., 2008, *La mise en culture des territoires, Nouvelles formes de culture évènementielle et initiatives des collectivités locales*, Presses universitaires de Nancy, pp. 161-174.

411 *Ibid.*

412 Lefebvre, R., « La proximité à distance, typologie des interactions élus citoyens ». In : Le Bart, C., Lefebvre, R., (dir.), 2005, *La proximité en politique*, Ed. PUR, p.103.

pendant l'événement le poste de chargé de projet *« toujours sur des registres très populaires »*[413]. Il lui est, entre autres choses, confié la tâche d'organiser les rencontres des cultures urbaines de la Villette[414], délocalisée pour cause de travaux.

Dès lors, on peut lire cette prise en compte de pratiques nouvelles dans le cadre de politiques culturelles plus ouvertes aux manifestations populaires comme la persistance d'un mode d'action qui a longtemps caractérisé l'action culturelle municipale : l'extension quasi infinie d'un soutien aux pratiques artistiques.

C – Le « jeu du catalogue » : un modèle périmé ?

L'image du « catalogue » a été mobilisée par Friedberg et Urfalino pour désigner le fonctionnement des politiques culturelles municipales depuis leur formalisation dans les années 1970. La « capacité d'action limitée » des élus, traduite en acte par la résistance des acteurs culturels locaux à toute forme d'ingérence et au « déficit de compétence et de professionnalisme »[415], ont amené à une gestion des affaires culturelles par « juxtaposition d'éléments disparates dont seuls des objectifs vagues et non discriminants peuvent s'accommoder et assurer l'intégration »[416]. En l'absence d'un projet cohérent et global, les politiques culturelles des villes ont longtemps pris la forme quasi unique d'un apport matériel aux fournisseurs de produits ou de services culturels[417] dont le seul dénominateur commun relevait d'une adhésion plus ou moins fidèle au principe de démocratisation culturelle. Les villes n'étaient alors pas en capacité de définir clairement des axes forts d'orientation du fait du « caractère contingent de la présence de "rubriques" »[418] desquelles elles dépendaient, c'est-à-dire des offres proposées par les acteurs culturels locaux. En ce sens, ce sont les propositions exogènes des associations qui donnaient corps aux contenus des politiques culturelles locales. A l'aune du nouveau siècle, le renouvellement du tissu associatif local, duquel des acteurs identifiés de promotion des hiphops apparaissent, amène les politiques culturelles municipales à élargir ce catalogue culturel qui survit et s'accommode largement à l'introduction de nouveaux paradigmes et de manière de faire (démocratie culturelle et conquête culturelle des quartiers populaires, appel

---

413 Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016. Il évoque entre autres l'organisation du « concours national des harmonies et fanfare » ou du dispositif « monde parallèle : Afrique ».

414 Organisé pour la première fois en 1997, le festival de la Villette accueille chaque année de nombreux artistes dans de nombreuses disciplines. Les danses du hiphop y occupent une place de choix. Voir : « Rencontres des cultures urbaines 1999. La Villette, Paris, du 27 octobre au 14 novembre » In : *Agora débats/jeunesses*, n°18, 1999, Du corps à l'identité sexuée, p. 156.

415 Douillet AC., Lefebvre, R., 2017, *Sociologie du pouvoir local, Op. Cit.*, p. 230.

416 Friedberg, Urfalino, 1984, *Le jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, *Op. Cit.*

417 *Ibid.*

418 *Ibid.*

à projet, logique de gouvernance, professionnalisation du secteur) dans la conduites de ces mêmes politiques. L'ajout perpétuel de rubriques traduit donc un élargissement des pratiques supportées qui précède d'ailleurs l'événement « Lille 2004 ». Pour ce qui nous concerne, le projet Flow entre en adéquation avec ce fonctionnement, le catalogue, puisqu'il est tout à la fois la proposition[419] émise par une minorité d'acteurs des hiphops à leurs propres revendications que la solution retenue par le pouvoir local dont l'appétence pour les équipements facilite d'en retenir l'option. Ici la logique du catalogue se déplace mais les fondations qui l'assoient restent les mêmes ; du soutien matériel à la livraison d'un équipement propre, il s'agit bien de s'appuyer sur une suggestion issue de la société civile[420] et de se l'approprier dans un registre d'action publique maîtrisée (la gestion d'équipements).

Pourtant, ce modèle est en partie dépassé à partir des années 1990. Inscrite dans une gouvernance territorialisée[421], la politique culturelle des villes s'affranchirait, en partie du moins, du modèle du catalogue, séduites par et convaincues que « la culture ouvrirait un espace de sens territorial pour atteindre des buts discutés et définis collectivement par des acteurs d'horizons divers » [422]. L'élaboration d'un « véritable projet culturel fédérateur » [423] serait désormais co-construite par des « partenaires [toujours] plus nombreux »[424].

Dans sa dimension interne, la doxa d'une gouvernance partagée devrait permettre aux acteurs culturels locaux de participer plus directement à l'exercice définitoire de ce que sont ou doivent être les contenus culturels à soutenir et de donner corps au principe de démocratie participative. Plus d'acteurs, plus d'écoute, plus de transparence. Somme toute, moins de verticalité dans l'action publique. Or, on vient de voir qu'à Lille, cette participation effective d'acteurs pluriels est sujette à caution.

Dans sa dimension externe, « la gouvernance en matière culturelle »[425] participe également de dépasser « l'absence de véritable programme d'action »[426] caractéristique du jeu du catalogue. La culture est alors investie d'enjeux extraterritoriaux et extra-sectoriels – on parle d'économicisation

---

419 La troisième section de ce chapitre décrit le processus de reconnaissance politique des pratiques des hiphops qui mène à l'équipement. Ici, retenons simplement qu'inscrites en 2001 dans le service jeunesse, elles sont ensuite transférées à la culture en 2007 pour se retrouver au Flow en 2014.

420 Voir chapitre 3.

421 Miglioretti, P., 2015, *Des villes en projet : les politiques culturelles au cœur du développement métropolitain : une étude comparée du tournant métropolitain de la culture à Barcelone, Bordeaux, Strasbourg et Stuttgart*, *Op. Cit.*, p. 28.

422 Douillet, AC., Lefebvre R., 2017, *Sociologie du pouvoir local*, *Op. Cit.*, p. 230.

423 *Ibid.*

424 *Ibid.*

425 *Ibid.*, p. 231.

426 *Ibid.*

de la culture[427] – dont la croyance en sa capacité à régénérer les territoires est de plus en plus routinisée par les édiles locaux.

Ainsi, l'absence de lignes directrices explicites des politiques culturelles urbaines semble être comblée et dépassée par de nouvelles formules politiques (plus d'horizontalité dans leur conduite, intégration multiple d'acteurs divers) et d'ambitions en termes de représentation, d'image et de rayonnement du territoire. Ce qui amène certains auteurs à clamer la péremption du modèle du catalogue et de l'extension « quasiment à l'infini [de] la liste des équipements et des manifestations soutenues […] désormais terminé[e] pour raison budgétaire »[428].

Le tournant évènementiel incarné par « Lille 2004 », s'il a fait de la culture un des axes centraux autour duquel tourne désormais la politique municipale, n'en a pas pour autant émietté cette politique du catalogue qui cohabite plus qu'elle n'est dépassée.

L'augmentation du budget « culture » occasionné par « Lille 2004 » a ouvert la voie à l'intégration d'une multitude d'acteurs culturels susceptibles d'élargir le registre d'activités soutenues par la ville. Doté d'un budget d'activité total de 73,65 millions d'euros pour l'événement, le service Culture bénéficiera jusqu'en 2008 d'augmentation de ses finances. A ce titre, l'élue à la culture de l'époque affirme avoir « *obtenu 30% d'augmentation en 2005* »[429] et un *« accroissement constant des capacités financières »* de son service jusqu'en 2008, année de restriction budgétaire. Cet accroissement budgétaire, couplé à la volonté *« de faire reconnaître tout ce qui existait en dehors des grandes structures [et] d'aller chercher tout le foisonnement culturel et d'en faire quelque chose »*[430], c'est-à-dire de structurer l'intégration des nouveaux entrants dans le champ, a donc rendu possible une ouverture plus large à des pratiques jusque-là absentes du catalogue. A ce titre, les maisons folies et la création du service « cultures urbaines », véritables innovations dans leurs prises en charges, vont incarner cette « multiplicité des activités et institutions intégrées dans la politique culturelle [qui, de fait,] tendent à s'accroître avec les possibilités financières de la ville »[431]. La relative aisance économique en matière de culture offre donc la possibilité pour « la collectivité [d']inciter les acteurs à se positionner autour de dynamiques

---

427 Dubois, V., 2001, « La vision économique de la culture », *Bulletin des Bibliothèques de France (BBF),* tome 46, n° 2, pp. 31-34.

428 Delavaud, L., 2007/2, « Espace politique/ Espace culturel. Les intérêts d'une alliance. L'art contemporain à Nantes (enquête)», *Terrains et Travaux*, n°13, pp. 136-148.

429 Entretien avec Catherine Cullen, élue à la Culture entre 2001 et 2014, réalisé le 16/11/2016.

430 *Ibid.*

431 Friedberg E., Urfalino, P., 1984, *Le jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, *Op. Cit.*

nouvelles »[432] et de multiplier le nombre d'interlocuteurs culturels à même de devenir force de propositions dans des secteurs jusque-là peu éprouvés.

A un autre niveau, l'ouverture aux pratiques populaires incarnée par les maisons folies conforte en leur sein la logique du catalogue dans la conduite des politiques culturelles plus qu'elles ne les dépassent. La livraison d'équipements à destination « d'acteurs jusque-là délaissés du soutien public à la culture »[433] n'a d'autre feuille de route que d'accueillir une liste toujours plus longue d'activités désormais estampillées du sceau de la culture.

Des objectifs se formalisent – mise en réseau des structures culturelles, développement des pratiques artistiques chez les enfants[434] et plus tard la valorisation des pratiques amateurs – mais n'en demeurent pas moins impulsés par l'équipe municipale qui contraint les acteurs (essentiellement les associations) à y répondre dans une stratégie de pérennisation des subventions desquelles elles dépendent largement. Des esthétiques – Musique Chaâbi, marionnettistes, graffiti, théâtre de rue – côtoient des dispositifs tels que l'élection de « Miss Wazemmes » dont les financements ne proviennent pas exclusivement du service culture mais obéissent à une logique transversale par le bas (jeunesse et politique de la ville). Cette volonté d'exhaustivité est assumée dès l'élaboration du concept, comme en témoigne Laurent Dréano, directeur général des affaires culturelles entre 2002 et 2012, *« la [maison folie] n'implique pas un cahier des charges figé. Ce sont avant tout des lieux où les cultures doivent se mélanger, dans la diversité des formes »*[435].

De fait, les maisons folies ne paraissent pas s'affranchir complètement du modèle du catalogue. Au-delà du territoire, elles sont décrites politiquement comme emblème d'une politique culturelle volontariste de prise en compte des quartiers populaires ainsi équipés[436]. Mais en interne, ces maisons qui, selon l'élue, « ont permis d'inscrire une présence artistique au cœur des quartiers populaires en lien avec des projets d'habitants »[437] ne se soustraient pas à la tendance inflationniste de l'offre culturelle. La mise en équipement des hiphops relève en bout de chaîne, avec des spécificités que nous détaillerons, de la persistance de ce catalogue culturel dans les politiques culturelles lilloises. Pour aller plus loin, la mise en commun dans un même espace des pratiques de

---

432 Miglioretti, P., 2011, *Des villes en projet : les politiques culturelles au cœur du développement métropolitain : une étude comparée du tournant métropolitain de la culture à Barcelone, Bordeaux, Strasbourg et Stuttgart, Op. Cit.*, p. 543.

433 *Ibid.,* p. 448.

434 Cullen, C., Saez, JP., 2008, « Lille : comment préparer l'après-capitale-culturelle ? », *L'Observatoire des politiques culturelles*, n°34, pp. 36-39.

435 Source : http://www.paris-louxor.fr/cinemas-et-culture/de-la-culture-dans-les-quartiers-populaires-entretien-avec-laurent-dreano/ consulté le 22/01/2016.

436 *Ibid.* La ville de Barcelone se serait inspirée du modèle des maisons folies lilloises.

437 Cullen, C., Saez, JP., 2008, « Lille : comment préparer l'après-capitale-culturelle ? », *Op. Cit.*

danse, de peinture et de musique d'un hiphop local éclaté en scènes différenciées relève en partie de ce catalogue. Sur le territoire lillois, « la dynamique d'action collective de représentation externe de la ville, d'élaboration d'un projet, d'une stratégie collective, une dimension qui était absente du jeu de catalogue »[438], amène à ne pas en réclamer l'abandon, mais à le replacer dans un contexte de gouvernance urbaine dans lequel il a encore toute sa place. De fait, gouvernance culturelle et jeu du catalogue tendent donc à se chevaucher, c'est à dire que la mise en cohérence d'une politique culturelle à travers l'énonciation d'objectifs et l'apparition de nouveaux outils (les appels à projet, la participation citoyenne), la professionnalisation du secteur et la progressive centralité de la mairie dans les affaires culturelles n'affranchit pas pour autant les politiques culturelles d'un lien étroit avec les offres proposées par les associations locales.

La progressive municipalisation de la culture amorcée par Pierre Mauroy depuis les années 1970 se renforce donc considérablement dans le cadre de « Lille 2004 » sur un terrain inexploré et dans une direction nouvelle. Comme le souligne Damien Dusseaux, « Lille 2004 » offre un bon exemple d'emploi de la formule sur un terrain nouveau. Il ne s'agit plus de municipaliser la culture dans une logique d'affranchissement vis-à-vis de la tutelle ministérielle mais de renforcer localement le positionnement de la mairie vis-à-vis des différents partenaires en la matière (l'intercommunalité, le département, la région mais aussi les acteurs professionnels du secteur ou le monde économique). Il faut donc comprendre qu'au local, la mairie est devenue l'opérateur incontournable des affaires culturelles dans la cité.

Enfin, le tournant métropolitain et le sacre d'une gouvernance partagée n'ont pas affaibli un jeu du catalogue dont l'ouverture à des esthétiques émergentes l'a épaissi plus qu'il ne l'a dépassé. Le volontarisme municipal en direction des cultures populaires participe ainsi de la perpétuation d'une politique de catalogue qui se donne à voir à Lille par la pérennité d'une logique équipementière qui s'applique désormais à un ensemble de plus en plus vaste de pratiques culturelles supportées par la mairie. Car comme le précise Estienne et Grégoris, la métropole lilloise – et la ville-centre en chef de fil – compte parmi la plus grande densité de musées et d'équipements du pays[439].

---

438 Vion, A., Le Gales, P., 1998, « Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes », *Op. Cit.*

439 Estienne, I., Grégoris, MT., « Dynamiques culturelles, métropolisation et renouvellement urbain ». In : Paris, D., Mons, D., 2009, *Lille métropole, laboratoire du renouveau urbain*, Marseille, Éditions Parenthèses / GIP EPAU, pp. 74-99.

2) Des esthétiques prestigieuses aux pratiques populaires : l'équipement comme solution d'action publique routinisée

A – Des équipements au service du paradigme de démocratisation culturelle

L'action politique de Pierre Mauroy en direction de la culture s'est surtout attachée à doter la Ville en équipements de prestige dans l'hyper-centre de la capitale des Flandres. Ici, aucun particularisme lillois. Toutes les villes possèdent leur lot d'équipements. L'orchestre national de Lille (ONL) est créé en 1976, la création du théâtre du Nord date de 1998, la rénovation du Palais des Beaux-Arts entre 1990 et 1997 relève de son initiative. Même chose pour l'Opéra dont la réfection s'accélère en vue de « Lille 2004 ». Si d'un côté, cette logique équipementière sert le projet de transformation de l'image de la ville[440], de l'autre, elle traduit la propension des politiques culturelles à orienter ses actions vers la culture légitime comprise comme « le corpus des œuvres valorisées par la critique savante »[441]. Mais l'intervention municipale en matière d'esthétiques nobles n'est pas motivée par la seule volonté d'accroître le rayonnement culturel de la cité. Elle reflète également l'adhésion au référentiel dominant en matière de politique culturelle depuis la création du ministère en 1959 : la démocratisation culturelle. Soit la question de l'égalité d'accès de tous les publics à la culture savante et de la culture comme moyen d'émancipation.

De fait, l'action culturelle du fondateur de la Fédération Léo Lagrange est marquée du sceau de ce paradigme, « dans le sens d'une éducation *pour tous* visant un accès *de tous* à la création et aux pratiques artistiques »[442]. Au-delà des opérations de fourniture et de réfection des équipements de prestige, cette volonté toute malrucienne d'offrir au peuple les plus belles productions du génie humain, se traduit de deux manières dans la politique de Pierre Mauroy.

Dès son premier mandat, il « a essayé de promouvoir la démocratisation culturelle au profit des lillois, en tâchant d'amener le plus grand nombre d'entre eux à la fréquentation de l'art savant »[443]. Il s'agit alors de « démocratiser l'activité culturelle avec une politique tarifaire adaptée [et de] susciter les besoins culturels chez tous les habitants »[444].

---

440 La politique d'équipements n'est pas irréductible au seul domaine de la culture. La gare Lille Europe, le centre commercial « Euralille », l'hôtel de police et tout récemment le projet de piscine olympique en sont des exemples.

441 Dubois, V., 2003, « Pouvoirs publics et politique culturelle. Une politique pour quelle(s) culture(s) ? », *Cahiers Français*, n°312, Culture, État et marché, p. 19.

442 Sibertin-Blanc, M., 2009, « Cultures et projet(s) de territoire : une approche géographique des enjeux d'aménagement du territoire. Sud-Ouest Européen », *Op. Cit.*

443 Guislin, JM., 2018, « La politique de Pierre Mauroy, maire de Lille et président de la LMCU/CUDL », *Pierre Mauroy et la culture, Revue du Nord. Histoire & Archéologie*, Université de Lille, Revue du Nord HS n°36, p. 152.

444 *Ibid.,* p. 150.

Mais la haute culture reste encore le privilège du centre-ville qui accueille la quasi-totalité des équipements de prestige. Au niveau municipal, l'équipe de Pierre Mauroy engage donc un processus de décentralisation des lieux de culture. La politique d'équipement conquiert progressivement ces quartiers récemment créés[445]. La lecture publique quitte en partie le centre-ville avec la création, entre 1972 et 1998, de six bibliothèques de proximité. « Cette décentralisation et cette mise à disposition de tous les outils de la connaissance correspondent à un objectif de démocratisation culturelle »[446]. Le renforcement de l'attractivité des équipements de prestige centralisés s'accompagne désormais de l'installation d'équipements plus modestes – les mairies de quartiers – supposés eux aussi favoriser l'accès à la culture noble.

Ces politiques d'accès aux productions savantes restent empreintes d'une dimension élitiste de leurs mises en œuvre. Il s'agit d'amener les habitants des quartiers populaires dans les équipements d'accueil des grandes œuvres artistiques consacrées. En miroir, elles participent du maintien du soutien aux cultures populaires en dehors de leur champ d'action dont « le processus de légitimation culturelle […] reste surtout impulsé par la Délégation interministérielle à la Ville et les collectivités locales dans une logique essentiellement sociale »[447]. Le rock ou les marionnettes et plus tard, les pratiques des hiphops, ne peuvent prétendre pour le moment à leur mise en administration culturelle.

Au niveau municipal, cette distinction nette entre arts savants et pratiques culturelles populaires s'explique par la forte centralisation des politiques publiques qui, dans le domaine culturel, « amène à considérer les élus locaux comme de simples relais du projet culturel étatique »[448]. De fait, le contenu, les valeurs et modalités des politiques de démocratisation culturelle se sont avérées peu négociables[449]. Ce qui a eu pour conséquence de favoriser « chez les [nouveaux] professionnels de la culture » une faible « prise en considération d'identités culturelles, de ressources, expressions ou pratiques culturelles propres à leurs territoires d'implantation »[450].

---

445 Une première mairie de quartier est créée en 1975 à Bois Blanc. Le 23 décembre 1976, neuf quartiers et mairies annexes le sont également. Elles accueillent divers services tels que des bibliothèques, des salles des fêtes, des associations…

446 Guislin, JM., *Op Cit.*, p. 154.

447 Poirrier, P., 2008, « Culture populaire et politique culturelle en France : un rendez-vous manqué ? Retour vers le présent. La culture populaire en Suisse », *Op. Cit.*

448 Teillet, P., 2003/2004, « La politique des politiques culturelles », *L'Observatoire des Politiques Culturelles*, n°25, pp 4-10. Version réduite d'une intervention (« Les politiques de la culture face aux mouvements sociaux de l'art ») présentée à Gijon en Espagne dans le cadre d'un séminaire (Les politiques de l'art) organisé par le réseau culturel des villes de l'Arc Atlantique.

449 *Ibid.*

450 *Ibid.*

Un équipement infléchit cependant le monopole de l'art savant dans la mise en place de la politique culturelle lilloise sous le règne de Pierre Mauroy. L'Aéronef est une association créée en 1989 pour promouvoir ce qui n'est pas encore labellisé sous le vocable de « musiques actuelles ». Soutenue par la ville de Lille, le département et la région[451], l'Aéronef se consacre à la programmation de concerts des musiques électro-amplifiées telles que le rock ou les musiques électroniques et plus généralement tout ce qui ne relève pas de la musique classique ou du jazz savant. Ainsi, selon Pierre Yana, ancien directeur de la structure, Pierre Mauroy aurait affirmé un « soutien permanent à l'Aéronef »[452] qu'il ne connaît que par ses petits-enfants. Petits-enfants grâce à qui il comprend *« qu'il s'y passait quelque chose d'important »* et qu'il est *« nécessaire d'accompagner les jeunes gens qui ont promu ces musiques »*[453]. D'abord implanté rue Colson dans le quartier de Vauban, la structure déménage en 1995 dans le nouveau quartier d'affaires, à l'intérieur du complexe commercial Euralille impulsé par le maire. Ce soutien mayoral à la première salle des musiques actuelles en région est doublement pertinent pour l'émergence du projet Flow.

D'abord parce qu'il incarne un premier infléchissement des politiques culturelles lilloises. En ce sens, il ouvre la voie à la reconnaissance de pratiques faiblement légitimées jusqu'alors. Pour la première fois à Lille, une association qui œuvre à l'organisation de concerts de rock, de ska, d'indie pop ou de punks parfois retient l'attention du premier magistrat et introduit au local le glissement progressif vers plus de démocratie culturelle.

Ensuite, cette reconnaissance du travail accompli par l'équipe de Pierre Yana doit aussi se lire dans la perspective d'une captation politique d'une structure pourvoyeuse d'offres culturelles inédites. Force de propositions dans le domaine des musiques actuelles, l'Aéronef est la seule salle de concert lilloise à mettre en avant des contenus musicaux relativement nouveaux. Elle a été « l'un des premiers équipements en région à avoir été doté de missions de service public sur un segment qui a longtemps été perçu comme purement commercial »[454] et reçoit en cette qualité « des financements public, principalement et dans l'ordre, [de] la ville, puis [de] la région, [de] l'État et [du] département »[455], actant de fait que les offres culturelles proposées ont retenu l'attention des politiques culturelles qui l'ont ajouté à son catalogue en tant que nouvel entrant dans le champ.

---

451 Guislin, JM., 2018, « La politique de Pierre Mauroy, maire de Lille et président de la LMCU/CUDL », *Op. Cit.*, p. 165.

452 Yana, P., 2018, « Table ronde 1. Pierre Mauroy et la culture populaire. Témoignages », *Pierre Mauroy et la Culture, Revue du Nord. Histoire & Archéologie*, Université de Lille, Revue du Nord HS n°36, p. 48.

453 Propos tiré d'une anecdote racontée par Pierre Yana, ancien directeur de l'Aéronef. Pierre Mauroy lui racontait que dès que ses petits-enfants arrivaient à Lille, ils posaient leurs valises chez lui et passaient le plus clair de leur temps à l'Aéronef.

454 Interview d'Alex Menis, secrétaire général de l'Aéronef jusqu'en 2014. Source : https://www.albumrock.net/dossier-interview---l-aeronef--salle-de-concerts--279.html consulté le 19/02/2020.

455 *Ibid.*

Mais l'Aéronef relève de l'exception dans le paysage culturel lillois d'avant 2000. À la différence des équipements préalablement cités (ONL, Opéra, Théâtre du Nord, Palais des Beaux-Arts), il ne fonctionne pas en régie directe. C'est-à-dire que l'organisation du travail, la programmation des concerts et le modèle économique ne sont pas directement pilotés par la mairie. Il relève d'une délégation de service publique (DSP) qui lui offre une autonomie plus importante dans la gestion de ses affaires internes. Cette question de la régie directe est d'importance pour la mise en équipement des hiphops. C'est qu'à Lille, la mairie s'assure le contrôle de ses équipements à travers leur mise sous tutelle systématique que permet ce type de fonctionnement. Comme l'explique Marion Gautier, élue à la culture à partir de 2014 : *« Tous les équipements sont en gestion municipale, c'est aussi valable pour le Palais des Beaux-Arts* (PBA)*, pour l'Hospice Comtesse, pour le musée d'histoire naturelle. Et que cette gestion municipale, même pour le PBA, elle est contraignante. Parce que ça veut dire concrètement qu'à chaque fois qu'ils invitent un mécène pour aller bouffer je dois signer un papier. Et ça, c'est…* (Elle ne trouve pas ses mots). *La sociologie de l'administration, ça m'échappe un peu mais voilà. C'est une vraie contrainte »*[456]. Nous y reviendrons.

Pour l'heure, on peut émettre l'hypothèse que la DSP octroyée à l'équipe de l'Aéronef est significative du faible investissement de la mairie dans la promotion de scènes culturelles émergentes sous les mandatures de Pierre Mauroy, scènes alors tenues à distance de la stratégie de rayonnement métropolitain qui passent avant « Lille 2004 » par une politique d'offre en direction des esthétiques nobles. L'arrivée de Martine Aubry à la tête de la ville va entraîner dans son sillon un infléchissement des politiques culturelles initiées par son prédécesseur. Elle poursuivra la fourniture du territoire en équipements culturels mais les philosophies qui les sous-tendent ne relèvent plus exclusivement du paradigme de démocratisation culturelle qui apparaissait jusqu'alors « comme le principal fondement des politiques culturelles publiques »[457]. De fait, elle poursuit autant qu'elle prend ses distances vis-à-vis des politiques culturelles de prestige via l'installation dans les quartiers populaires lillois d'équipements sous-tendus par une conception plus différentialiste, plus démocratique, de ce qu'est ou doit désormais être la culture municipalisée.

Il faut retenir ici que l'Aéronef est d'importance dans l'émergence d'un projet d'équipement pour les hiphops en ce sens qu'il amorce la double logique d'extension du catalogue et d'ouverture démocratique des politiques culturelles lilloises. La reconnaissance par les pouvoirs publics d'un travail d'intérêt général de l'association fonctionne alors comme un effet cliquet qui bénéficiera aux

---

456 Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.

457 Poirrier, P., 1996/2, « Changements de paradigmes dans les politiques culturelles des villes », *Hermès*, *La Revue*, n° 20, pp. 85-91.

rappeurs et plus largement aux acteurs des hiphops. Ce qui a été accordé aux rockers à la fin des années 1990 (reconnaissance du travail accompli sur le territoire, soutien financier et livraison d'un équipement) ne pourra que difficilement être refusé aux rappeurs de la génération à venir.
Enfin, dire de l'Aéronef qu'il est une expérience de démocratie culturelle qui amène au Flow – c'est-à-dire le glissement progressif mais jamais complet de la « culture pour tous » à la « culture de tous et par tous »[458] – se joue à un second niveau. Il est le premier espace culturel institutionnel lillois à accueillir des concerts de rap. Dès 1991, soit deux ans après l'ouverture de la structure, on note, bien qu'au compte-goutte, la mise en avant de rappeurs internationaux, nationaux et locaux dans l'agenda culturel de l'association[459]. Rapidement, des problèmes d'ordre sécuritaire apparaissent. En avril 1991, l'Aéronef programme le groupe local TRC en première partie du groupe NTM pour leur première venue dans le nord. Shug, membre des TRC, se souvient que les frictions entre *crews* rivaux, tous présents pour l'occasion, ont transformé l'événement festif en bataille généralisée : *« [C'est] parti en couille parce que [les] TSV qui étaient au balcon ont balancé un caillou dans la tête de Murphy, un gars des TRC […] Les parigos ont fait une charge sur le balcon. Y a un mec du quartier des TSV qui s'est pris un coup de schlass. Après la sécu est arrivée, c'était un gros bordel. Entre deux, t'as Spur qui a mis une droite à Sleek. Et voilà. Donc premier gros concert, ça part déjà bien en couille »*[460].

L'événement n'est pas un cas isolé. Rémi Lefebvre en qualité de président du Grand Mix souligne l'importance de « *la problématique des concerts de hiphop dans les salles de rock* » et se souvient *« d'avoir vu IAM* [en avril 1994] *rue Colson, y a eu de la baston »*[461]. De fait, le volontarisme des rockers à la programmation de rappeurs dans leur salle est rapidement freiné par les risques en termes de gestion et de frais de sécurité qu'engage, à leurs yeux, l'organisation de concerts de rap. En conséquence, les concerts de rap ne sont pas légions à l'Aéronef pendant la décennie 1990. Les propos d'Olivier Cardock, membre fondateur de l'association RIF et directeur de l'action culturelle et du développement des publics de l'Aéronef, sont sur ce point révélateurs quand il explique *« qu'à l'époque, [c'est peut] être le comportement du public qui rendait frileux les salles de concerts »*[462] à l'organisation de concerts de rap. Les difficultés rencontrées, aboutissant à une faible présence du rap à l'Aéronef, amèneront la frange la plus structurée des rappeurs locaux à faire de cette non-représentativité de

458 Poirrier, P., 1996, « Changements de paradigmes dans les politiques culturelles des villes », *Op. Cit.*
459 Le premier concert de rap à l'Aéronef est celui de Mc Solaar en octobre 1991.
460 Entretien avec Shug, pionniers des hiphops lillois, réalisé le 22/10/2015.
461 Entretien avec Rémi Lefebvre réalisé le 02/20/2020.
462 Entretien avec Olivier Cardock coordinateur de l'association RIF, réalisé par Sébastien Alexandre en 2009.

leur musique un motif d'interpellation des représentants institutionnels dans le cadre d'une réunion déjà évoquée dans le premier chapitre[463].

Mais malgré cette frilosité première, l'Aéronef reste bien la première salle à offrir des conditions professionnelles de prestations scéniques aux rappeurs locaux alors assignés aux bars et autres centres sociaux pour leurs représentations. Entre 1989 et 2000, douze dates font apparaître la présence de groupes locaux aux côtés de rappeurs plus renommés à l'échelle du pays[464]. C'est peu mais ce n'est pas rien. Pendant cette période, le rap doit sa présence dans l'unique salle lilloise des musiques actuelles au volontarisme d'un des membres de l'association. Arrivé en 1991 dans l'équipe de production de l'Aéronef, Manu Baron en prend la direction artistique en 1995[465], année de déménagement de l'association vers le centre commercial Euralille. Entre 1996 et 1998, *« c'est lui qui a mis le festival "Pas de quartier" en place »*[466], un événement festif pluridisciplinaire dans lequel « la culture hiphop [s'est taillée] la part du lion des seize concerts ou soirées, des trois spectacles de danse, des quatre expositions et des treize stages organisés pour l'occasion »[467]. S'il a parfois été décrié pour son entrisme et la subjectivité avec laquelle il sélectionnait certains rappeurs locaux aux dépens d'autres, ceux qui ont bénéficié de ses largesses lui reconnaissent d'avoir permis à *« toute la scène un peu hiphop de la métropole qui savait tenir un micro de se retrouver à faire des premières parties. Je me suis retrouvé à faire la première partie de Rocca, de Time Bomb. Et c'est vrai que Manu Baron a laissé la chance a plein de groupes de la métropole de venir jouer sur ces festivals-là dans des vraies conditions de concerts* »[468].

Ce que confirme Roger Kane, danseur et tagueur de la première heure, aujourd'hui président de l'association « Koze Two Jours », une structure socio-culturelle d'apprentissage des disciplines des hiphops implantée dans le quartier du Vieux Lille. Il accepte sur proposition de Manu Baron de participer bénévolement à l'organisation de « Pas de Quartiers » via la distribution de flyers des concerts programmés, l'accueil des artistes, l'organisation des *catering*, etc… Passionné de culture hiphop, c'est pour lui l'occasion de rencontrer les artistes qu'il chérit – *« T'avais du Lunatic, du Pit*

---

463 En mars 2001, l'association Call 911 et certains rappeurs locaux interpellent élus locaux, directeurs d'associations, et directeurs d'équipements pour débattre du peu de représentativité du rap dans les institutions culturelles locales. Voir la section suivante.

464 Source : https://aeronef.fr/dates-passees/ consulté le 14/02/2020. Le recensement par la structure des dates passées n'étant pas exhaustif (pour certaines années, seuls deux mois d'activité sont recensés), on ne peut que supposer que le nombre d'événements « hiphop » est supérieur à celui avancé ici.

465 Source : https://www.lesechos.fr/2005/09/caroline-ryan-manu-barron-gaelle-bizet-616532 consulté le 20/02/2020.

466 Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.

467 Source : https://www.lemonde.fr/archives/article/1997/06/17/pas-d-quartiers-pour-le nord_3791250_1819218.html consulté le 20/02/2020.

468 Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maître de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.

Baccardi, les X-men, Oxmo Puccino »[469] – et confirme que pendant « Pas de Quartiers », l'Aéronef, *« c'était deux ou trois mois de programmations mais que du hiphop »*[470].

Il apparaît *in fine* que l'Aéronef amorce la sortie de l'hégémonique démocratisation culturelle en inscrivant des pratiques culturelles émergentes dans le paysage local. La reconnaissance du travail d'intérêt général de l'association signe ainsi la montée en puissance de la démocratie culturelle dont de nouveaux « principes viennent progressivement redonner une légitimité à l'intervention publique dans ce domaine : réhabilitation des cultures populaires et minoritaire, prise en compte de la définition anthropologique de la culture, atténuation du conflit entre le culturel et le socio-culturel, soutien aux amateurs »[471].

B – Les équipements de la démocratie culturelle comme prolongement de la politique culturelle lilloise

Le rêve pieu d'émancipation par contact avec les grandes œuvres du génie humain n'aboutit pas et « la politique de démocratisation chargée de travailler à l'élargissement social de l'accès à ces œuvres »[472] peine à remplir sa mission. Au tournant des années 1970, déjà, les premières enquêtes sur les pratiques culturelles des Français ternissent le vertueux vernis du paradigme de démocratisation. « L'Amour de l'art » de Pierre Bourdieu est publié en 1966, rapidement suivi l'année d'après, de la première enquête de l'INSEE et de celles commandées par le ministère de la culture (1973, 1981, 1988, 1997, 2008 et 2022). En conclusion d'enquête pour la période 1973-1997, Olivier Donnat note que « les écarts entre les milieux sociaux ne sont pas réduits de manière significative » et que « la fréquentation des équipements culturels demeure un domaine où la position et l'itinéraire social jouent un rôle déterminant et […] reste intact »[473]. Idem onze ans plus tard où l'enquête « confirme la remarquable stabilité d'ensemble des comportements en matière de sorties et visites culturelles »[474]. Sur ce point, on verra dans le septième chapitre que les publics du Flow sont sensiblement identiques à ceux des autres équipements métropolitains. Cet échec d'une politique volontariste en matière d'ouverture à tous les publics des institutions culturelles de haute

469 Entretien avec Roger Kane, directeur de l'association « Koze Two Jours », réalisé le 11/02/2020.

470 *Ibid.*

471 Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, p. 91.

472 Teillet, P., 2003/2004, « La politique des politiques culturelles », *Op. Cit.*

473 Donnat, O., 1998, « Les Pratiques culturelles des Français, Enquête 1997 », *La Documentation française,* p. 313.

474 Donnat, O., 2009, « Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Éléments de synthèse 1997-2008 », *Culture Études*, n°5, pp. 1-12.

qualité peut s'expliquer par la conception unanimiste du principe de démocratisation culturelle[475]. « Construit[e] sur la représentation d'un corps social unifié et sur l'idéal d'un accès plus égal à un ensemble d'œuvres unanimement admirées »[476], la politique culturelle locale emprunte de démocratisation trahit en fait une conception élitiste qui n'est pas sans rappeler l'argumentaire de la théorie d'hégémonie culturelle conceptualisée par Antonio Gramsci ; en matière de culture – comme du reste d'ailleurs – les goûts des classes moyennes supérieures tendraient à être désirés par l'ensemble du corps social. Quoi qu'il en soit, l'arrivée de Jack Lang à la tête du Ministère de la Culture engage un changement paradigmatique profond de la culture institutionnalisée et des missions politiques qui l'accompagnent. « Sans s'effacer totalement, la "culture pour tous" cède la place à la culture de tous et par tous : la démocratie culturelle »[477]. Plus « différentialiste »[478], cette nouvelle définition autorise potentiellement n'importe quelles activités à prétendre au titre de pratiques culturelles.

Quand Martine Aubry devient maire de Lille, l'empreinte culturelle laissée par Pierre Mauroy est donc celle d'une offre culturelle de haute qualité. Comme l'explique Catherine Cullen, première élue à la culture : *« ça* [la réfection des équipements culturels classiques] *c'était fait. Après, ce qu'il fallait faire c'était le reste, mettre du lien, sortir la culture des établissements prestigieux, reconnaître ce qui existait par ailleurs. […] Et donc c'est mettre du lien, ouvrir, faire reconnaître tout ce qui existait en dehors des grandes structures. Donc ça, c'est une chose qu'il fallait faire ».*[479] « Mettre du lien » et « faire reconnaître tout ce qui existait en dehors des grandes structures », c'est dans cette logique que la culture lilloise de l'équipement quitte son terreau originel – les arts nobles – et s'invite sur celui des cultures populaires. Cet élargissement du champ se donne principalement à voir dans la construction de nouveaux équipements : les Maisons Folies. Avec ce concept forgé à l'occasion de « Lille 2004 », la logique équipementière franchit un deuxième pas. Douze maisons folies sont ainsi créées[480] dont deux à Lille, dans les quartiers populaires péricentraux de Wazemmes et Moulins. Leur mise en place est révélatrice d'au moins trois projets politiques.

---

475 Menger, PM., 2001, « Art, politisation et action publique », *Sociétés & Représentations*, n° 11, pp. 167-204.

476 *Ibid.*

477 Poirrier, P., 1996, « Changements de paradigmes dans les politiques culturelles des villes », *Op. Cit.*

478 *Ibid.*

479 Entretien avec Catherine Cullen, élue à la culture entre 2001 et 2014, réalisé le 16/11/16.

480 Trois maisons folies en Belgique (Courtrai, Tournai et Mons), six autres en métropole lilloise (Roubaix, Tourcoing, Lambersart, Lomme, Mons-en-Barœul et Villeneuve d'Ascq), une à Maubeuge et une à Arras.

Elles participent tout d'abord de la régénération et de la transformation urbaine des quartiers qui les accueillent. Comme l'explique la maire à ses administrés, « *il faut du beau dans les quartiers pour que les gens se sentent à leur place dans la république* »[481]. La réfection d'une ancienne usine de lin (Wazemmes) et d'une vieille brasserie (Moulins) en lieu culturel est imaginée pour rendre plus attractif ces quartiers historiquement populaires et provoquer l'arrivée de nouveaux habitants (étudiants, classes moyennes et solvables)[482]. La construction de ces maisons a par ailleurs englouti une bonne partie du coût global de l'événement. Comme l'explique Catherine Cullen, « *près du tiers du total des investissement est allé à la création des maisons folies […]. Elles ont pour fonction de créer du lien social sur le long terme, de servir de laboratoire d'un nouvel art de vivre* »[483].

Les maisons folies doivent ensuite servir à l'application concrète du principe de démocratie culturelle officialisé vingt ans plus tôt avec l'arrivée de Jack Lang au ministère de la culture. Du temps où prédominait le paradigme de la démocratisation culturelle et ses « modernes cathédrales »[484] que sont les maisons de la culture, les cultures populaires n'étaient que rarement sujettes aux distinctions académiques et institutionnelles et n'avaient que peu (pas ?) leur place dans les établissements prestigieux des arts anoblis. Il y a bien eu, dès les années 1960, un élan volontariste marqué par « l'émergence de nouvelles problématiques nourries de la notion d'équipement pour les jeunes »[485]. C'est le début des maisons de la jeunesse et de la culture (MJC) et des centres animations jeunesse (CAJ). Le fonctionnement de ces maisons ne relève pas du service Culture. Elles sont prises en main par des associations d'Éducation Populaire (Fédération Léo Lagrange, Peuple et Culture, Culture et Liberté) que la mise à distance par le jeune ministère de la Culture amène à une dérive proprement socio-culturelle relevant de « l'indifférence artistique »[486]. Rien n'engageait explicitement la reconnaissance institutionnelle des pratiques artistiques populaires par un biais proprement culturel. Leur création était plutôt sous-tendue par une politique d'animation socio-culturelle qui apparaissait alors comme le « seul champ d'intervention capable de saisir les caractéristiques sociales, ethniques et culturelles pour valoriser

481 Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.

482 Source https://www.20minutes.fr/lille/42171-20041220-lille-lille-sud-moulins-wazemmes-les-quartiers-in-de-demain. Consulté le 10/10/2019.

483 Entretien avec Catherine Cullen, élue à la culture entre 2001 et 2014, réalisé le 16/11/16.

484 Malraux, A.,1966, « Intervention à l'Assemblée nationale sur le budget des Affaires Culturelles ». Source : http://www.charles-de-gaulle.org/pages/l-homme/dossiers-thematiques/1958-1970-la-ve__republique/de-gaulle-et-la-culture/documents/andre-malraux-a-lrsquoassemblee-nationale--27-octobre-1966.php consulté le 10/10/2019.

485 Poirrier, P., 1996, « Changements de paradigmes dans les politiques culturelles des villes », *Op. Cit.,* pp. 85-91.

486 Saez, G., 2008, « Politiques culturelles et éducation populaire. Interaction constante, constant malentendu », *L'Observatoire*, n° 33, pp. 22-28.

les différences et les oppositions »[487] des habitants – les jeunes particulièrement – des quartiers populaires.

A travers les maisons folies, le changement de paradigme entamé par le soutien à l'Aéronef s'accélère sur le terrain de la culture institutionnalisée et des missions politiques qui l'accompagnent. Cette nouvelle définition autorise potentiellement n'importe quelles activités à prétendre au titre de pratiques culturelles. Quelles qu'elles soient, elles racontent quelque chose de leurs auteurs. Les maisons folies sont pensées dans cet esprit d'accueil des pratiques culturelles populaires. Elles sont des espaces dans lesquels se côtoient pêle-mêle les marionnettistes, les amateurs de reggae, de salsa, de musique Chaâbi, de cultures urbaines, etc... Elles donnent à voir au niveau local « la reconnaissance [politique] de toutes les cultures, notamment des cultures jusqu'alors considérées comme spécifiques à des groupes sociaux – groupes sociaux qui, en l'occurrence, sont dominés »[488].

C – La logique équipementière : rupture et continuité d'une action publique routinisée

Enfin, et c'est là le cœur de notre propos, la construction et le mode de fonctionnement des maisons folies doivent se lire comme la perpétuation d'une action publique routinisée, lieu commun des grandes villes et principal héritage de la politique culturelle de Pierre Mauroy. Pour bien comprendre, rappelons que l'arrivée de Martine Aubry à la tête de la mairie est teintée d'un déficit de légitimité. Au moment de son élection, il lui est reproché « de ne pas se démarquer de manière significative de P. Mauroy et de ne pas marquer la gestion municipale de son empreinte »[489]. L'engagement et l'énergie qu'elle déploie dans l'organisation de « Lille 2004 » qui amène à une très forte personnalisation de l'opération[490] doit donc se lire comme la résultante d'une stratégie politique de légitimité à vêtir le costume du maire.

Mais ce que nous nommons « logique équipementière » apparaît autant comme le produit d'une continuité que d'une rupture radicale d'avec son prédécesseur. Pour explorer cette thèse, on souhaiterait ici mobiliser en les déplaçant les concepts de différenciation et de standardisation de l'action publique locale qu'un ouvrage collectif revisite et réactualise[491]. Fructueux pour penser les modes de gouvernance dans les territoires infranationaux, l'axe différenciation/standardisation a

---

487 Auclair, E., 2006, « Comment les arts et la culture peuvent-ils participer à la lutte contre les phénomènes de ségrégation dans les quartiers en crise ? », *Hérodote*, n° 122, pp. 212-220.

488 Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop. Action publique et cultures urbaines*, *Op. Cit.*, p. 14.

489 Lefebvre, R., 2004/1, « La difficile notabilisation de Martine Aubry à Lille. Entre prescriptions de rôles et contraintes d'identité », *Politix*, Vol. 17, n°65, Trajectoires de la notabilité. *I. Pratiques et stratégies*, pp. 119-146.

490 *Ibid.*

491 Douillet, AC., Faure, A., Halpern, C., Leresche, JP., (dir.), 2012, *L'action publique dans tous ses états. Différenciation et standardisation*, Paris, Ed. l'Harmattan, 356 p.

permis d'affirmer la nécessité heuristique de « ne pas penser la différenciation et la standardisation comme deux mouvements opposés, exclusifs l'un de l'autre »[492] mais de s'intéresser à « ce qui change », c'est à dire « de dévoiler les imbrications »[493] des deux mouvements dans une lecture dialectique. Il s'agit dès lors, par comparaison d'actions publiques territorialisées, de mettre en évidence tantôt des particularismes locaux tantôt des similarités de fonctionnement dans la gestion politique du bien commun que les relations mouvantes entre les collectivités locales et les instances supérieures (l'État, l'Europe), la mise en compétition des villes ou l'introduction de nouveaux outils (appels à projet, dispositifs participatifs) favorisent ou non. Il s'agit alors de s'intéresser à « l'équilibre entre les deux mouvements »[494].

Ainsi, et pour ce qui nous concerne, n'est-il pas envisageable de mobiliser l'axe différenciation/standardisation sur un plan diachronique et sur un même territoire pour réfléchir aux persistances et aux écarts des modalités de mises en œuvre d'actions publiques entre deux équipes municipales ?[495] C'est du moins ce que nous voulons essayer en l'appliquant à cette logique équipementière qui fonctionne comme constante des politiques culturelles sur le territoire lillois.
Trois éléments permettent de lire la « solution équipement » comme le produit d'une politique locale standardisée, une recette classique des politiques culturelles lilloises amorcée à la fin des années 1970. Comme sous l'ère Mauroy, les équipements de Martine Aubry participent d'une stratégie politique de visibilisation de l'action du maire. Pérennes dans le temps, ils offrent la possibilité d'une imputation mayorale durable affranchie de références aux souvenirs d'un événement révolu (Lille 2004, les manifestations de Lille 3000). En ce sens, « le mode de production des équipements collectifs est d'un autre ordre que les usages qui en résultent »[496]. Quelles que soient les activités qui s'y déploient, les équipements s'érigent sur le territoire comme autant de marque distinctive – les totems – de celui ou celle qui en a permis l'émergence et la viabilité. Les maisons folies deviennent à ce titre un élément de communication politique[497]. Elles sont aussi des

492 *Ibid.*, p. 16.

493 *Ibid.*, p. 305.

494 *Ibid.*, p. 16.

495 On s'autorise ce déplacement du concept à la suite de Vincent Dubois qui opère le même type d'emprunt. Dans un travail sur la genèse de l'institutionnalisation de l'action publique, il mobilise certaines questions posées par Luc Boltanski sur la formation socioprofessionnelle des cadres et les transfère sur son terrain. Il écrit ainsi par analogie que « Tout comme les catégories sociales, les formes stabilisées dans lesquelles l'intervention des pouvoirs publics s'exerce et est donnée à voir ne sont-elles pas historiquement construites et situées ? ». Ou encore « Tout comme les catégories sociales, les catégories des politiques publiques ne font-elles pas l'objet de définitions concurrentes […] de l'espace social et des problèmes sociaux ? ». In : Dubois, V., 2001, *Action publique et processus d'institutionnalisation. Sociologie des politiques culturelles et linguistiques et du traitement bureaucratique de la misère*, Mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches, Université Paris 1, Panthéon Sorbonne, p. 16.

496 Fourquet, F., Murard, L., 1976, *Les équipements du pouvoir*, *Op. Cit.,* p. 128.

497 Les maisons folies sont mobilisées dans les bilans de mi-mandat et de mandat du maire.

lieux d'incarnation par excellence de la production de lien social, autre élément fort de la politique de Martine Aubry, présent dès l'organisation de Lille 2004. La filiation avec Pierre Mauroy se joue à ce premier niveau. Les équipements sont pour le maire des preuves physiques et durables de son action.

Les politiques équipementières renvoient à un second niveau à cette thèse d'une continuité entre les deux maires. Pour l'un comme pour l'autre, l'histoire fait apparaître un haut niveau de contrôle sur les affaires culturelles lilloises. Comme l'écrit Rémi Lefebvre, sous Pierre Mauroy, « la culture apparaît comme un domaine réservé au maire »[498]. Ainsi, à la question posée sur la liberté d'action au sein des délégations municipales, Jacqueline Buffin, adjointe à la culture de la ville de Lille jusqu'en 2001, répond que *« c'est peut-être un peu moins vrai pour la culture mais [Pierre Mauroy] nous laisse tout de même relativement libres »*[499]. L'investissement direct du maire dans les affaires culturelles se déploie sur différents tableaux (relations interpersonnelles étroites avec les directeurs d'équipements, mobilisation de réseaux d'influence nationale[500]) mais c'est bien le pilotage immédiat des équipements (en régie directe) qui en reste la marque la plus prégnante. On l'a déjà évoqué, la régie directe permet aux municipalités la gestion immédiate des finances d'équipements, du recrutement de personnel, des axes d'orientations et leur octroie un droit de regard sur l'ensemble des activités qui s'y déroulent. En somme, la régie directe permet aux mairies de statuer sur tout. Ce mode de gestion n'est pas propre à Lille. Il prédomine en France et concerne 45% des structures culturelles[501]. Les équipements sont dès lors à considérer comme les organes externes d'une machine municipale dont la mairie serait la tête pensante et le cœur agissant. Cette tradition du contrôle mise en usage par Pierre Mauroy est reprise telle quelle par son héritière. Martine Aubry s'est ainsi appropriée l'événement « Lille 2004 » en écartant progressivement tous les élus du dossier et fait le vide autour d'elle[502]. Ses équipements (les maisons folies et plus tard le Grand Sud et le Flow) relèvent également d'un contrôle direct de la municipalité. Pour témoin, Catherine Cullen, adjointe à la culture entre 2001 et 2014 livre son incapacité à bouger les lignes sur la gestion des équipements. A la question de savoir si la possibilité d'une gestion en DSP ou en EPCC a été discutée, elle répond par l'affirmative : *« Complètement. On n'a pas réussi. Ça a commencé avec les maisons*

---

498 Lefebvre, R., 2018, « Pierre Mauroy et la culture : entre politique de rayonnement et fabrication d'un nouvel électorat local », *Op. Cit.*, p. 63.

499 *Ibid.*, p. 64.

500 La réouverture du Palais des Beaux-Arts en juin 1997 se fait en présence du président Jacques Chirac.

501 *Atlas 2013 de la gestion des services publics locaux dans les grandes villes de France, première édition*, IGD, p. 34. Source : http://www.fondation-igd.orf consulté le 15/10/2019.

502 Propos d'un maire socialiste d'une commune importante de la métropole, recueilli par Rémi Lefebvre. In : Lefebvre, R., 2004, « La difficile notabilisation de Martine Aubry à Lille. Entre prescriptions de rôles et contraintes d'identité », *Op. Cit.*

folies. On aurait pu parce que l'Aéronef et le [théâtre du] Prato sont des associations. […] donc c'est pas une règle absolue. Les maisons folies, c'était volontaire parce que c'était pas une association qui prenait un lieu et qui faisait son truc. Les maisons folies, il y avait une vraie vision […]. Il fallait que ça soit ouvert sur le quartier, il fallait aller chercher les forces vives du quartier […]. C'était cette mixité que nous, on avait envie de suivre pour être sûrs que ça n'allait pas être capté par des assos qui n'en avaient rien à foutre de ce qu'on leur disait et qui faisait leur truc, leur programmation machin. Vraiment, après cinq ans, moi, j'ai commencé à dire "Ça suffit, ça va, on peut leur faire confiance" […]. Maintenant, faut arrêter de… c'est une contrainte administrative qui est effrayante et faut lâcher la… faut trouver… EPCC… on a discuté de tout, on a essayé de tout faire, ça n'a jamais marché. En tout cas, pas tant que j'étais là »[503]. Et d'ajouter un peu plus tard dans l'entretien qu'elle n'a *« jamais réussi à convaincre politiquement [Martine Aubry] qu'il fallait rendre les maisons folies beaucoup plus autonomes »*.

En parallèle, l'écrasante présence des équipements culturels municipaux laisse peu de place aux alternatives privées ou associatives. Les salles de spectacle, d'exposition ou de diffusion, quand elles ne sont pas en régie directe sont souvent étroitement liées à la mairie de par le modèle économique qui les caractérise. L'Aéronef et le théâtre du Prato, cités en exemple par l'élue, fonctionnent largement sur des subsides publics et sont soumis aux cahiers des charges de leurs différents financeurs. Pour le premier d'entre eux - la ville de Lille -, l'Aéronef doit « travailler au développement culturel du territoire, au rayonnement de la ville et […] au soutien à la scène locale »[504]. Ce qui offre une fois de plus l'opportunité à la maire de s'impliquer dans les affaires desdites structures. En 2005 par exemple, Martine Aubry « s'est engagée sur la pérennité de la salle après audit des choix de programmation »[505], ce qui alimente les craintes du directeur de l'association « d'être pris au jeu des promesses », c'est à dire suspendu à une promesse politique de soutien financier dont l'issue engage la viabilité de la structure. Cette immixtion est justifiée par le premier adjoint en mairie, Pierre de Saintignon, qui déclarait *« qu'avant de remettre de l'argent, il est normal que nous demandions à y voir clair »*[506].

Des années plus tard, suite à l'ouverture d'un énième totem culturel inauguré en octobre 2013 – « le Grand Sud »[507] – un nouvel épisode d'ingérence municipale dans les affaires culturelles locales

---

503 Entretien avec Catherine Cullen, élue à la culture entre 2001 et 2014, réalisé le 16/11/2016.

504 Source : https://www.albumrock.net/dossier-interview---l-aeronef--salle-de-concerts--279.html consulté le 02/02/2020.

505 Source : https://next.liberation.fr/culture/2005/03/16/apres-un-an-de-fete-lille-a-la-gueule-de-bois_513008 consulté le 02/02/2020.

506 https://www.20minutes.fr/lille/41723-20041214-lille-l-aeronef-navigue-en-plein-brouillard consulté le 02/02/2020.

507 Voir Encadré n°3.

met en proie l'Aéronef à l'hégémonie décisionnaire du maire, présent par délégation dans le conseil d'administration de l'association. Ouvert depuis moins d'un an, l'espace du Grand Sud pêche par sa relative inactivité étant donné « qu'on ait construit un lieu avant de se pencher seulement sur le projet censé le faire vivre »[508]. Pour pallier le manque de dynamisme du nouvel équipement, une étude de faisabilité pour un éventuel transfert de l'équipe et des activités de l'Aéronef au Grand Sud est menée. Si l'idée de mobiliser une équipe professionnelle comme « bouée de secours par rapport au Grand Sud »[509] n'a pas abouti au déménagement de l'association, il n'en demeure pas moins qu'elle renseigne sur la capacité de l'équipe municipale à imaginer des scénarios de sauvetage de ses propres structures par mobilisation contrainte et forcée d'acteurs culturels tenus hors de son parc équipementier. Ces différents éléments renforcent ainsi le constat que les équipements culturels participent de l'expression du pouvoir local et de la place incontournable du maire en matière de culture, domaine dans lequel un continuum se dessine depuis les années 1970. Dans le domaine des affaires culturelles, il apparaît clairement que « la mairie agit comme un puissant vecteur de collectivisation des pratiques en contrôlant les formes de la vie collective »[510] et qu'elle « exerce un contrôle d'ensemble, canalise les énergies, impose ses logiques d'actions et concentre les ressources politiques et matérielles »[511]. La filiation est une fois plus attestée dans ce témoignage de Thierry Baert obtenu par Vincent Guillon : *« La culture est devenue tellement importante ici que ce n'est plus les adjoints à la culture qui en sont les vrais porteurs dans les villes. Les vrais adjoints à la culture ce sont les maires ! […] Jacquie Buffin, par rapport à Pierre Mauroy, ce n'est pas le rapport que Catherine Cullen a avec Martine Aubry ».*[512]

A cheval entre différenciation et standardisation, un dernier élément nous amène à penser la logique équipementière comme solution routinisée d'action publique en matière de culture : la persistance d'un jeu du catalogue. Sous Pierre Mauroy comme sous Martine Aubry, les équipements participent d'élargir la capacité de prise en charge de pratiques artistiques et culturelles toujours plus variées. Pierre Mauroy s'est occupé de fournir le centre-ville en équipements de prestige, Martine Aubry poursuit le maillage du territoire en équipements au niveau des quartiers populaires. Dès lors, « le

---

508 https://www.lavoixdunord.fr/art/region/lille-prie-d-etudier-un-atterrissage-au-grand-sud ia19b0n2253982 consulté le 02/02/2020.

509 *Ibid.*

510 Lefebvre, R, 2004/2, « Le socialisme français soluble dans l'institution municipale ? Forme partisane et emprise institutionnelle : Roubaix (1892 – 1983) », *Revue française de Science Politique*, Vol. 54, pp. 237-260.

511 *Ibid.*

512 Entretien avec Thierry Baert, directeur du pôle coopération métropolitaine, coopération européenne, grands équipements et culture à l'Agence de développement et d'urbanisme de Lille métropole, réalisé par Vincent Guillon le 28 juin 2007. In : Guillon, 2011, *Mondes de coopération et gouvernance culturelle dans les villes. Une comparaison des recompositions de l'action publique culturelle à Lille, Lyon, St-Etienne et Montréal*, *Op. Cit.*, p. 220.

caractère inflationniste du soutien à l'offre culturelle »[513] se retrouve au sein même des maisons folies. Moins pensées à l'aune d'une direction artistique prédéfinie que par un projet politique de fabrication de lien social, ces maisons sont des espaces fourre-tout dans lesquelles la succession de prestations disparates est impressionnante : de la boxe, du slam, des spectacles de danses contemporaines ou de hiphop, des expositions de graffiti, des pièces de théâtre, des ateliers de maquillage pour enfants, des concerts de rap, de chanson française ou de musique Chaâbi… La liste semble infinie[514]. *In fine,* la livraison d'un équipement dédié aux pratiques des hiphops doit être lue comme le prolongement d'un goût municipal pour les structures culturelles qui s'applique désormais à une et une seule culture (supposément) populaire.

Mais la gestion des équipements sous Martine Aubry n'est pas une simple copie du travail accompli par son prédécesseur. Le différentiel de gestion des équipements qu'on observe prend la forme d'un déplacement et d'un renforcement du contrôle. On vient de le montrer, la politique équipementière de Martine Aubry consacre une ouverture du champ culturel et un changement de paradigme incarné par les maisons folies. La cuisine berbère, le rap ou la salsa peuvent désormais être accompagnés culturellement dans les structures municipales. Les gains politiques en restent inchangés : les équipements rendent visible l'action publique.

Le renforcement du contrôle, au-delà d'une gestion en régie, se lit à travers la nomination systématique d'acteurs culturels repérés pendant « Lille 2004 ». Olivier Sergent pour la maison folie de Wazemmes, Laurent Poutrel (directeur technique pour « Lille Horizon 2004 ») au Grand Sud, Marc Ménis (ancien conseiller artistique pour « Lille Horizon 2004 » et « Lille 3000 ») à St-Sauveur. Le placement de ces acteurs permet ainsi de distiller dans les équipements municipaux les manières de faire acquises pendant l'événement. Comme le raconte un ancien salarié : *« Y a pas eu une structure culturelle où y a pas eu du Lille 2004 dans ses rangs quoi […] On a contribué à diffuser un peu les manières de fonctionner qui présidaient à Lille 2004 en fait »*[515].

Enfin, le prolongement d'une recette équipementière doit se lire dans un contexte différent. Les vertus salvatrices prêtées à la culture pour la régénération des territoires sont progressivement incorporées par le personnel politique. Dès lors, ces croyances nouvelles dans un contexte du « tout culturel » ne peuvent-elles pas favoriser, elles aussi, l'ouverture sans limite des pratiques à prendre en charge ? On en revient donc à notre question de départ. Si la culture est génératrice de gains

---

513 Poirrier, P., 1997, « L'histoire politique culturelle des villes », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°53, pp. 129-146.

514 Un recensement a été effectué par nos soins en mars 2015 à partir des plaquettes de communication de la Maison Folie de Wazemmes.

515 Entretien avec un ancien salarié anonymisé de Lille 2004, réalisé par Damien Dusseaux le 25/11/2014.

(politiques, touristiques, urbains, économiques), ne peut-on pas penser que l'ouverture aux cultures populaires élargit le spectre de possibles retombées positives pour le territoire ?

A l'issue de cette démonstration, il apparaît que la logique équipementière est donc plus le produit d'une opération routinisée d'action publique qu'une innovation. Il nous reste maintenant à montrer que cette recette s'est prolongée dans le temps bien après l'année 2004.

Encadré n° 3 : Le Grand Sud ou le prolongement d'une politique équipementière

Le Grand Sud est un équipement culturel inauguré en octobre 2013, soit un an avant l'ouverture du Flow. Construit pour un coût de 12,9 millions d'euros dans le cadre d'une opération de rénovation urbaine soutenue par l'ANRU[516], il vise à doter le quartier le plus populaire de Lille en nouveaux logements et équipements d'excellence[517]. Il offre 3 800 mètres carrés d'espaces modulables en fonction des événements qui s'y déroulent. La ville en a assuré deux tiers des financements dans une logique de redynamisation du quartier de Lille Sud. Son fonctionnement apparaît comme le prolongement des ambitions politiques amorcées par les maisons folies dix ans plus tôt.

Premièrement, il participe d'une conquête culturelle des quartiers populaires dont Lille Sud n'avait pas été pris en compte dans la préparation de « Lille 2004 ». Le Grand Sud est présenté par le service communication de la Ville comme « un projet d'excellence », véritable « étendard de la rénovation urbaine » censé apporter une « dynamique durable au sein du quartier » [518]. En ce sens, il doit susciter la curiosité des métropolitains et inciter leur venue dans un quartier historiquement estampillé des attributs urbains les moins honorables (violence, délinquance, drogue, insalubrité, pauvreté, précarité, etc…).

Deuxièmement, il est marqué du sceau de la démocratie culturelle dont la vocation polyvalente doit permettre « d'accueillir aussi bien des mariages que des concerts »[519],

[516] Situé au-delà du périphérique, le quartier de Lille sud est l'un des quartiers de la ville soumis au programme de l'Agence Nationale de Rénovation Urbaine depuis 2006.

[517] Parallèlement au Grand Sud, le quartier accueille une nouvelle piscine et un complexe tennistique. In : *Plaquette de présentation : 2014-2017. Trois ans d'actions au service des lillois. Bilan de Mi-mandat.* Source : http://www.lille.fr consulté le 21/10/2019.

[518] Source : http://www.lille.fr/Le-Grand-Sud/Presentation/Un-projet-d-excellence-pour-le-quartier consulté le 21/10/2019.

[519] Discours d'inauguration de Martine Aubry prononcé le 19/10/2013.

soit une palette d'activité relevant du « tout culturel » impulsée par l'introduction d'une définition anthropologique de la culture.
Troisièmement, il alimente le jeu du catalogue culturel en ce sens que la vitalité du lieu n'est pas orientée par une ligne artistique claire et reste largement dépendante des propositions des acteurs culturels locaux. Pour témoin, la présence d'une rubrique « organisez votre événement » sur le site de la ville s'adressant aux associations, aux entreprises et aux particuliers renforce le constat d'un équipement sans identité propre. La diversité des événements accueillis en atteste.
Enfin, à l'instar des maisons folies, il fonctionne en régie directe. Il est dirigé par un ancien salarié de Lille 2004, Laurent Poutrel.

Au-delà des maisons folies, la pérennisation de l'offre d'équipements

Au-delà des seules maisons folies, un dernier élément confirme la pérennisation et la centralité de la recette équipementière (et le bon fonctionnement des établissements municipaux) dans la restructuration des politiques culturelles lilloises, accélérée avec « Lille 2004 ». La clôture de l'événement n'entraîne pas celle de la logique équipementière. Deux nouvelles structures aux ambitions diamétralement opposées voient le jour et précèdent l'inauguration de la future « maison du hiphop ».

Située à l'orée du centre-ville, l'ancienne gare ferroviaire St-Sauveur est transformée en 2008 en un vaste complexe culturel (aménagement du parterre, réfection du hall d'accueil et d'entrepôts annexes) pour un coût de six millions d'euros. Fait surprenant au regard du fonctionnement généralisé (en régie directe) des structures municipales, la gestion de « St-So » est confiée à l'opérateur « Lille 3000 » devenu hégémonique en matière de culture à Lille. Cette surprenante latitude accordée à Marc Ménis, ancien de « Lille 2004 »[520], s'accompagne également d'un soutien financier de poids de la ville de Lille. Pour la seule année 2010, l'association est sujette à une double augmentation des subsides publics pour atteindre un montant de total de 3,4 millions d'euros[521], ce qui lui permet une capacité d'action (organisations d'expositions, achats de spectacles et d'œuvres, forte capacité rémunératoire) sans commune mesure avec les équipements dédiées aux cultures populaires dont le budget de fonctionnement est quatre fois moindre.

[520] Marc Ménis a été conseiller artistique aux « Fêtes » pour « Lille 2004 » et pour les trois premières éditions de « Lille 3000 ». Il a été coordinateur général de la gare Saint Sauveur entre avril 2009 et janvier 2014.

[521] La subvention annuelle au bénéfice de l'association passe de 1,5 millions à 1,9 millions d'euros auxquels s'ajoutent des crédits municipaux à hauteur de 1,5 millions d'euros pour la gestion de la gare St-Sauveur. Voir : Dusseaux, D., 2014/2015, *De « Lille 2004 » à « Lille 3000 ». Tournant métropolitain et recomposition des politiques culturelles locales*, *Op. Cit.,* p. 139.

La Gare Saint-Sauveur se démarque donc doublement du fonctionnement des maisons folies. Équipement phare d'une reconversion culturelle de la politique de Martine Aubry, l'externalisation assumée[522] de la gestion de « St-So » est le signe tangible d'un traitement différencié des dynamiques culturelles soutenues. L'équipement est ainsi exempt de l'implication directe et systématique de la mairie dans sa gestion interne[523] et, de fait, moins contraint par le cahier des charges ou les grandes orientations culturelles municipales. Si « Lille 2004 » a constitué pour Martine Aubry l'élément phare d'un premier mandat pour se démarquer de son prédécesseur[524], la transformation de la gare St Sauveur en lieu culturel représentatif de sa politique culturelle constitue l'action la plus visible de son second mandat.

Inauguré fin 2013 avec un concert du rappeur Oxmo Puccino, le projet du Grand Sud est sensiblement différent[525]. « Pensé pour être un équipement capable d'offrir aux riverains et aux lillois une programmation de qualité »[526], il participe comme les maisons folies d'une stratégie de reconquête des quartiers en tant qu'emblème d'une mixité culturelle politiquement soutenue. Précisons qu'à Lille, les catégories populaires votent de moins en moins alors que le PS les mobilise beaucoup. Elles constituent un enjeu électoral et symbolique saillant. Là encore, une distinction entre amateurisme populaire et légitimité artistique transparaît en filigrane dans la communication de la Ville qui présente son dernier équipement comme un lieu devant permettre de « conjuguer rayonnement artistique avec culture populaire et convivialité »[527]. Enfin, il apparaît à travers la programmation des événements que la carte du catalogue se rejoue au sein de la structure. Rollers Derby, échasses urbaines, concerts de rap, salon de tatouage, représentations de spectacles des centres sociaux du quartier… Les agrégats sans cohérence des équipements des quartiers populaires sont décidément maintenus.

Au terme de cette section, on souhaitait montrer tant la persistance que le déplacement d'une solution routinisée d'action publique locale : la mise en équipement des esthétiques. On a montré que cette recette survit et s'accommode des changements profonds qui affectent les politiques culturelles municipales. Espaces de mise en pratique du paradigme de démocratisation culturelle,

---

522 Moniez, L., 13/01/2013, « Lille 3000 ne s'accapare pas Saint-Sauveur », *Nord Éclair*.

523 Bien évidemment, « Lille 3000 » doit répondre à certaines exigences de la mairie. Notamment, l'insertion des associations culturelles locales dans la *vita activa* du lieu.

524 Lefebvre, R., 2004/1, « La difficile notabilisation de Martine Aubry à Lille. Entre prescriptions de rôles et contraintes d'identité », *Op. Cit.*

525 Voir encadré n°3.

526 Source : https://www.lavoixdunord.fr/art/region/oxmo-puccino-inaugurera-le-grand-sud-a-lilleia19b0n1583255 consulté le 02/02/2020.

527 Source : https://www.lille.fr/Le-Grand-Sud/Presentation consulté le 02/02/2020.

la recette équipementière s'est ajustée à celle de la démocratie culturelle. Appliquée initialement aux esthétiques prestigieuses, elle s'est déplacée vers les cultures émergentes et populaires dans leur ensemble sans changer de formule. La distinction majeure se joue alors à deux niveaux.

Géographiquement, les esthétiques nobles restent l'apanage du centre-ville. Pas de chant lyrique dans les quartiers populaires. Dans les équipements de ces quartiers, les pratiques culturelles accueillies relèvent plus d'une définition anthropologique de la culture que de courants artistiques légitimés. Aucune toile d'un Jérôme Bosch n'a jamais été présentée dans ces équipements.

En termes de contenu ensuite. Les structures des quartiers périphériques ne sont pas pensées à l'aune d'une pratique culturelle particulière à soutenir. Il apparaît au contraire qu'elles accueillent l'ensemble des pratiques peu visibles en centre-ville.

L'implantation de ces nouveaux équipements – structures pérennes de la démocratie culturelle – devait permettre de pallier les échecs de la démocratisation et amener les gens les plus éloignés des structures classiques dans ces nouveaux lieux de la république. Or, si le bilan officiel, « relativement atypique par l'absence d'extériorité et le faible recoupement des méthodes utilisées »[528] s'enorgueillit d'une présence populaire sans précédent, un ancien salarié de « Lille 2004 », chargé en fin d'événement d'une étude sur les publics réels des maisons folies, déclare que « *l'enquête a révélé que les publics des Maisons Folie étaient des gens qui avaient au minimum bac +3, bac +4 ; qui avaient une pratique culturelle, alors ça pouvait être l'opéra, le cinéma, le théâtre, des expositions, etc... Qu'ils étaient quand même, même à Roubaix, en majorité un public blanc, quand même. En tout cas, intégrés. Et pas du tout les minorités auxquelles ils sont appelés à s'intéresser* »[529]. On peut alors se demander si la multiplication d'équipements dans les quartiers populaires n'a pas été pensée pour combler le déficit de représentativité des publics dans les équipements classiques du centre-ville.

Ainsi, si la démocratie culturelle « impose de rompre avec des conceptions routinisées des politiques culturelles, d'assumer les coûts matériels et symboliques de la sortie du "chemin de la dépendance" de la démocratisation »[530], il apparaît que les équipements lillois de la démocratie culturelle pérennisent plus qu'ils ne s'écartent dudit chemin.

Enfin, sans en faire une spécificité locale, on a souhaité montrer ici que la logique équipementière accuse à Lille un déplacement du prestigieux particulier aux populaires pluriels. Un troisième pas sera franchi avec le projet de « maison du hiphop » : la mise en équipement exclusive d'une culture (perçue politiquement comme) populaire, le hiphop.

---

528 Michelot, F., 2005, *Le bilan de Lille 2004. Techniques et enjeux d'une évaluation de politique publique culturelle*, mémoire de Master 1 en Science Politique sous la direction de Rémi Lefebvre, Université de Lille, p. 60.

529 Dusseaux, D., *De « Lille 2004 » à « Lille 3000 ». Tournant métropolitain et recomposition des politiques culturelles locales, Op. Cit.*, p. 104.

530 Negrier, E., Teillet, P., 2014, « Le tournant instrumental des politiques culturelles », *Pôle Sud*, n°41, pp. 83-100.

La dernière section s'attache à détailler le second mouvement de fond qui rend possible l'avènement du projet Flow : l'évolution des politiques des hiphops qui, ancrées dans le secteur de l'animation socio-culturelle, sont invitées à rejoindre le service Culture au milieu des années 2000.

3) Du social au culturel : la trajectoire ambiguë du service « Cultures Urbaines » et d'une politique locale des hiphops

Le projet d'équipement est le résultat d'un processus de prise en charge politique des hiphops qui s'intensifie au début des années 2000, période à laquelle les pratiques de danse, de musique et de peinture entrent en mairie. Il est le prolongement du service Cultures Urbaines au sein duquel est apparue une politique municipale des hiphops, « c'est à dire la différenciation au sein de l'organisme municipal d'une fonction de coordination et d'animation de la politique [des hiphops] de la commune »[531]. C'est à travers ce même service - dont on détaille ici les modalités d'apparition, son évolution et sa formalisation - que la professionnalisation partielle d'un secteur hiphop s'est structurée et que certains acteurs sont devenus les représentants officiels et les intermédiaires privilégiés des pouvoirs publics. La formalisation des cultures urbaines, dont nous verrons que la restriction de son contenu aux seules pratiques des hiphops est le résultat de différentes opérations, fonctionne à plus d'un titre comme prélude à l'équipement. Il faut comprendre ici que le projet Flow apparaît comme la dernière phase d'un cycle en trois temps. D'abord achoppés aux logiques sociales qui l'ont traversé à la fin des années 1980, les hiphops sont entrés en mairie en 2001 par la petite porte, celle du service jeunesse. Ce projet a, dans un deuxième temps, été géré par le service Culture dans une logique symbolique de reconnaissance du caractère culturel de ses contenus et de ses porteurs. Ce transfert de gestion n'est pourtant pas le signe plein et entier d'un accès au statut d'objet culturel légitime. Nous verrons que, si banalisation de l'objet il y a, elle reste largement inachevée, tant les modalités de prises en charge au titre d'objet culturel à part entière sont teintées de particularismes. On retrouvera au cœur de la *vita activa* de l'équipement ces particularismes qui ne font pas des hiphops des objets culturels comme les autres.

On s'intéresse donc ici à la trajectoire d'une action publique locale des hiphops considérée comme processus de professionnalisation et d'institutionnalisation d'un secteur dont la mise en équipement en 2014 constitue le dernier chapitre. L'analyse de cette mobilité dévoile différents mécanismes qui se retrouveront dans la conduite du projet d'équipement[532] : les représentations politiques des

531 Urfalino, P., 2004 [1996], *L'invention de la politique culturelle, Op. Cit.*, p. 312.

532 Voir chapitre 3.

acteurs des hiphops, l'usage politique de leurs pratiques, la fabrique de représentants institutionnels, la transformation des contenus, la formalisation inachevée d'une reconnaissance par le culturel, des relations interpersonnelles fortes inexistantes par ailleurs.
La thèse principale défendue est la suivante : le passage d'une prise en charge sociale des hiphops à un traitement plus culturel donne à voir autant qu'il fabrique un usage particulier des contenus, de leurs représentants et de leurs publics.

A – Des associations au service jeunesse : la création des « cultures urbaines »

On a montré dans le premier chapitre que la prise en charge politique des pratiques des hiphops avant 2000 n'existe que peu sur le territoire lillois. Les villes de Roubaix, Villeneuve d'Ascq ou Tourcoing sont plus volontaires et précurseurs en la matière. Dans la ville-centre, le rap est joué dans les bars (le Thémis, le Cameléon), les centres sociaux ou au compte-goutte dans certaines salles de diffusion (Aéronef, Splendid). Des cours de danses sont délivrés à Lille sud par le jeune chorégraphe Farid Ounchiouene et les danseurs performent dans l'amphithéâtre à ciel ouvert de la place de la République qui fonctionne un temps comme lieu de rendez-vous des *breakers* métropolitains. Pour ce qui concerne la peinture, les graffeurs font l'objet d'une politique d'endiguement du phénomène amorcé par Pierre Mauroy en 1998. Mais aucun élément pour objectiver l'embryon d'une politique locale des hiphops.
L'accompagnement des acteurs des hiphops relève à ce moment du tissu associatif (ARA, RIF) ou des structures à destination des jeunesses (MJC, centres sociaux). Les animateurs sociaux des années 1980 et 1990 « se sont emparés du hiphop sous l'impulsion de la politique de la ville »[533] mais aussi « parce qu'il permet aux travailleurs sociaux de remplir leur missions »[534]. Le rap, la danse ou le graffiti, sont devenus des outils pédagogiques mobilisés à des fins d'insertion professionnelle et sociale, de réhabilitation de l'estime de soi, d'engagement citoyen ou plus trivialement de logiques occupationnelles et offrent à ces animateurs du social des contenus culturels pour lesquels leurs publics cultivent un goût franc et formulent des demandes.
A tous les échelons du local (commune, département, région), des subsides publics sont disponibles pour les quartiers dits prioritaires et distribués sous forme de subventions aux structures (associations et équipements socio-culturels)[535] qui réalisent ce travail social de prise en charge des

533 Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop. Action publique et cultures urbaines*, *Op. Cit.*, p. 37.
534 *Ibid.*, p. 40.
535 Notamment via le Fond d'Action Sociale, le programme Ville-Vie-Vacances ou le dispositif Développement Social des Quartiers.

jeunesses à problèmes[536]. Les pratiques des hiphops apparaissent comme une ressource presque inespérée, au moment où l'engouement pour les contenus classiques de l'éducation populaire (rock, bande dessinée) se ternit. Ainsi, avant 2000, l'accompagnement des jeunes des hiphops est un espace occupé exclusivement par des structures à forte connotation socio-culturelle. Ici, point de particularismes locaux. Partout en France, le soutien public aux pratiques des hiphops s'est d'abord opéré au niveau local dans le secteur de l'animation sociale via des dispositifs d'action culturelle financés par le volet culturel de la toute jeune politique de la ville. Les hiphops ont été saisis « comme problème et comme solution »[537], et ont tout autant été investis dans des logiques de soutien que celles, moins avouables, d'outil de contrôle d'une frange potentiellement dangereuse des jeunesses populaires. Pendant près de quinze ans, ces pratiques ont donc été investies comme « supports de renouvellement de l'action auprès de la "jeunesse" des quartiers défavorisées engageant un regard institutionnel sur l'histoire [du] hiphop »[538]. A cette époque, le soutien de la mairie de Lille se donne à voir par sa participation financière à des festivals dont l'investissement politique est plus à lire dans une logique sociale d'animation des quartiers populaires que comme élément du tournant évènementiel des politiques culturelles locales destinés à « changer l'image de la ville »[539]. La ville de Lille participe ainsi au dispositif régional « Nos Quartiers d'Été » créé en 1990 pour soutenir « les manifestations portées par les associations et visant à créer du lien au cœur des quartiers populaires »[540]. Organisé chaque été dans « les quartiers sensibles de la région » et « sur les territoires de la Politique de la Ville »[541], l'opération permet aux rappeurs, danseurs et graffeurs de se donner en représentation.

De cette période enfin, la constitution en associations de certains acteurs des hiphops ne relève ni d'un engagement au nom d'une scène à promouvoir ou à défendre, ni d'une logique de professionnalisation du secteur. Les *crews* munis d'une structure associative le sont dans une visée fonctionnelle, animés par la possibilité de percevoir légalement des rémunérations pour services rendus. Shug, pionnier local, explique à ce titre que le passage du collectif informel « The Radikal Concept » à la structure légale « Toutes Races Confondues » s'est imposé à lui quand ils ont commencé à faire des concerts dans des cadres plus institutionnels que leurs premières prestations dans les bars locaux et autres MJC. La mise en association des TRC est directement corrélée à leur

---

536 Jeudy, HP., 1999, *les usages sociaux de l'art*, Paris, Ed. Circé, 192 p.

537 Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Op. Cit.*, p. 13.

538 Faure S., Garcia MC., 2008, « Hip-Hop et politique de la ville », *Agora débats/jeunesses*, n° 49, pp. 78-89.

539 Diamantaki, G., 2010, *Les festivals : moteurs de la valorisation du patrimoine et de l'attractivité touristique d'un territoire : le festival de la Photographie « les rencontres d'Arles et la ville d'Arles »,* Mémoire professionnel, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne.

540 Source : https://www.hautsdefrance.fr/nos-quartiers-dete-2019/ consulté le 03/02/2020.

541 Archives municipales. Ville de Lille, Développement Social Urbain, Quartier de Moulins, Nos Quartiers d'été 2003.

participation à des dispositifs comme *« le festivals "Nos Quartiers d'Été", […] des concerts à Hénin Beaumont sur des fêtes locales, un concert à Grande Synthe, un concert à la prison de Loos »*[542].

A Lille, l'apparition d'un intérêt politique direct - c'est à dire non périphérisé – pour les affaires des hiphops s'affirme en 2001 à travers la création d'une ligne budgétaire sous l'appellation « cultures urbaines ». Cette ligne, devenue cellule puis catégorie d'intervention culturelle spécifique fonctionne, dans une perspective génétique, comme préambule à l'équipementation des pratiques des hiphops. Avant d'être re-périphérisées[543] dans un espace clos, les pratiques de danse, de musique et de peinture ont été pendant treize années accueillies en mairie centrale. Dès lors, comment expliquer cette entrée en mairie centrale, la création d'une cellule « Cultures Urbaines » et cette nouvelle attention pour les acteurs des hiphops ?
Ici, trois éléments majeurs viennent forcer cette entrée : une inflation d'associations propre aux hiphops qui renouvellent en partie le tissu culturel local, l'interpellation d'institutions par certains acteurs pour la formulation de griefs et une forme de volontarisme municipal incarné par certains agents municipaux.

Saisir les institutions pour en devenir les interlocuteurs privilégiés

Rappelons-le, l'entrée dans le nouveau siècle fait entrer de manière générale les pratiques des hiphops lillois dans une nouvelle ère qualifiée de « temps des associations » dans le premier chapitre. Danseurs, rappeurs et graffeurs ont grandi, ont participé à l'élaboration d'actions socio-culturelles ou évènementielles au sein d'associations qui les précèdent (RIF, ARA) et appris à leur contact les rouages du fonctionnement associatif. Certaines d'entre elles cultivent alors l'ambition de se substituer à ces associations généralistes, premières représentantes des pouvoirs publics en matière de hiphop, afin d'en devenir à leur tour les intermédiaires privilégiés. Dès lors, ces nouveaux acteurs culturels identifiables et identifiés comme représentants de nouvelles esthétiques renouvellent en partie l'offre culturelle du catalogue municipal. Les musiques électroniques, la *dub* et le reggae comptent, avec les pratiques des hiphops, parmi ces nouvelles scènes présentes sur le territoire sur lesquelles doit désormais s'appuyer la démocratie culturelle locale.
De cette inflation d'associations, « Call 911 » joue un rôle central dans l'émergence d'une politique locale des hiphops. Créée au départ pour offrir aux rappeurs locaux une alternative aux industries du disque auxquelles ils n'ont pas accès, l'association investit rapidement le terrain politique à

542 Entretien avec Shug, pionnier des hiphops lillois, réalisé le 22/10/2015.

543 L'ouverture du Flow a amené la progressive mais partielle disparition du service « Cultures Urbaines ». Seul l'octroi de subvention est resté une prérogative du service Culture.

travers « une saisine des institutions »[544] au nom d'un hiphop local qu'elle entend représenter. En février 2001, les fondateurs de Call 911 (Mourad Senouci et Anouar Ben Lhachemi) soutenus par la frange des rappeurs la plus familière du tissu associatif d'alors (Axiom, Kadour, Saïd, Pépite, Malik Moujouil) organisent une rencontre-débat intitulée : « Hiphop : État des lieux » au Zem Théâtre de Lille. Cette réunion confronte des représentants institutionnels (politiques, associatifs et culturels) à ces rappeurs locaux qui émettent une série de revendications. Cette saisine fonctionne comme prélude à l'objectivation d'une action publique locale des hiphops. Il s'agit alors pour ces activistes de mettre en avant la problématique de « non-représentativité du hiphop dans […] le secteur de la culture institutionnalisée »[545] perceptible selon eux dans trois espaces que sont les salles de diffusion, les structures de professionnalisation des artistes et la mairie centrale. Il sortira de cette réunion une plus grande représentativité du rap dans les salles de concerts à travers la nomination de Malik « Papsoon » au poste de directeur artistique de l'Aéronef pour la programmation du rap, l'aide et l'ouverture des compétences de l'association RIF pour l'organisation du festival « Hiphop Dayz », l'événement vitrine de Call 911, une première aide financière de la mairie[546] à l'association et, c'est ce qui nous intéresse particulièrement ici, l'émergence d'une politique locale des hiphops qui ne dit pas son nom à travers la création d'une cellule « Cultures Urbaines ».

La figure de « l'entrepreneur de cause » apparaît dès lors pertinente pour qualifier ces quelques acteurs des hiphops locaux qui ont su saisir une « fenêtre d'opportunité » propice à l'énonciation de griefs et à l'apparition - la mise sur agenda - d'une action publique locale qui leur est destinée. Élaboré par Howard S. Becker en 1963 sous l'expression « d'entrepreneur de morale » dans une célèbre étude[547], l'entrepreneur de cause peut être défini comme « un acteur qui convertit une situation en problème grâce à son implication dans le débat et aux capitaux détenus qui lui permettent d'accéder plus facilement que d'autres, aux espaces de publicités ou de décision »[548] dans un moment favorable qui le lui permet.

« Conscients de leur éloignement des lieux de la décision »[549] politique, les acteurs Call 911 ont donc provoqué une rencontre, confronté certains représentants institutionnels et organisé un débat sur

---

544 Desplanques, S., 2009/2010, *Occuper l'espace. Enquête sur les relations entre des « militants hiphop » et le service cultures urbaines de Lille,* Mémoire de recherche en Science Politique, Université de Lille 2, p. 24.

545 Entretien avec Kenneth Quiger, directeur de l'association RIF, réalisé par Sébastien Alexandre en 2009.

546 En 2001, l'association reçoit 3049 euros de la mairie de Lille. Source : http://www.talentsdescites.com/laureats/view/31/call-911-association consulté le 10/02/2020.

547 Becker, HS., 1985 [1963], *Outsiders*, Ed. Métaillé, 250 p.

548 Neveu, E., 2015, *Sociologie politique des problèmes publics*, Ed. Armand Colin, Collection « U », p. 16.

549 Vaslin, J., 2017, *Esthétique Propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017*, thèse de doctorat en science politique, Université Lyon 2, p. 369.

un registre conflictuel – « *les propos tenus étaient très revendicatifs*[550], *« une interpellation pas musclée mais offensive*[551] *»* – afin de « faire reconnaître par les élus l'importance des valeurs et objectifs qu'ils défendent »[552]. La dimension temporelle est ici essentielle pour comprendre le succès de l'entreprise. Pour bien comprendre ce point, rappelons comment le concept de « fenêtre d'opportunité » a été élaboré dans les analyses de construction d'action publique. L'expression est consacrée par John Kingdon en 1984 dans la lignée des travaux constructivistes de l'action publique[553]. Il s'agit alors de centrer l'analyse sur « l'étude sur des rapports de forces entre différents groupes *avant* la décision »[554]. Pour ce, Kingdon met en évidence trois types de flux (*problem stream, policy stream, political stream)* nécessaires à la mise sur agenda d'une situation devenue problématique et que c'est leur convergence « dans un moment d'ouverture sur l'agenda pour des acteurs qui en sont généralement écartés »[555] qui permet la formulation de solutions. Quels sont-ils et en quoi sont-ils adéquats pour l'analyse de cette réunion au Zem théâtre ? Le premier – le courant des problèmes – consiste à publiciser une situation qui apparaît problématique aux yeux d'un groupe spécifique afin d'en « fixer l'attention des autorités publiques »[556].

Le courant des politiques publiques englobe « l'ensemble des solutions d'actions disponibles susceptibles d'être prises en charge »[557]. Enfin, le courant politique désigne « la fenêtre de tir que constitue un événement politique susceptible de permettre le changement »[558]. Dans la perspective de Kingdon, c'est l'alignement de ces flux qui permet l'avènement d'une nouvelle action publique et c'est bien ce que semble condenser cette réunion au Zem théâtre.

Il y a tout d'abord l'interpellation de membres de la société civile qui font valoir leur engagement citoyen « bien au-delà du vote ou de la participation à la sélection des leaders politiques »[559]. C'est ce qu'évoque l'un des membres de Call 911 quand il explique : *« On a posé nos billes […] on est rentré dans le système vu que faut être dans le système pour faire quelque chose »*[560]. Ou le rappeur Axiom, également

---

550 Entretien avec Kenneth Quiger, directeur de l'association RIF, réalisé par Sébastien Alexandre en 2009.

551 Entretien avec Olivier Cardock, coordinateur de l'association RIF, réalisé par Sébastien Alexandre en 2009.

552 Vaslin, J., 2017, *Op, Cit,* p. 389.

553 On pense ici aux travaux suivants : Cobb RW., Elder CD., 1971, « The Politics of Agenda-Building : An Alternative Perspective for Modern Democratic Theory », *The Journal of Politics*, Vol. 33, n°4, pp. 892-915. Voir également Cobb RW., Elder CD., 1983, *Participation in American Politics. The Dynamics of Agenda-Building*, Baltimore-Londres, John Hopkins University Press.

554 Vaslin, J.,2017, *Op, Cit,* p. 389.

555 Hassenteufel, P., 2008, *Sociologie politique : l'action publique,* Ed. Armand Colin, Coll. « U », 320 p.

556 *Ibid.*

557 *Ibid.*

558 Vaslin, J., 2017, *Esthétique Propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017, Op. Cit.,* p. 60.

559 Cobb RW., Elder CD., 1971, « The Politics of Agenda-Building : An Alternative Perspective for Modern Democratic Theory », *Op, Cit.*

560 Entretien avec Anouar Ben Lhachemi, fondateur de l'association Call 911, réalisé par Sébastien Alexandre en 2009

présent à cette réunion, devenu par la suite le référent personnel de la maire en matière de hiphops, qui explique que *« nous, y avait cette culture du lobbying »*[561], c'est-à-dire la volonté de porter des intérêts du groupe au niveau du pouvoir décisionnaire.

La réunion donne ensuite lieu à la formulation concrète des solutions précédemment mentionnées. Plus de visibilité pour le rap dans les salles de diffusion, la nomination d'un représentant de la scène locale au poste de directeur artistique de l'Aéronef et la création d'une politique embryonnaire des hiphops sous la catégorie molle des cultures urbaines (nous reviendrons dans le détail sur ce dernier point dans le paragraphe suivant).

Enfin, les acteurs de Call 911 ont provoqué cette interpellation dans une temporalité politique bien précise : les élections municipales de 2001. Organisée un mois avant le premier tour, la dimension électoraliste de cette saisine ne leur a pas échappé. Là encore, Anouar Ben Lhachemi se souvient : *« On en a profité aussi sur le côté politique… On a eu la chance que c'était une période d'élections… Donc tu vois, la mairie était friande de nouveaux projets, de nouvelles voix électorales. Nous, on savait qu'il fallait intervenir à ce moment-là, qu'on n'aurait pas pu le faire après. Ça se trouve, on aurait demandé en 2002, ça aurait été plus dur à avoir nos aides »*[562].

Quelque mois après cette saisine, Martine Aubry est élue première magistrate et les hiphops entrent en mairie sous l'appellation « cultures urbaines ». Anouar Ben Lhachemi, toujours, se souvient que « *c'est peu de temps après* [cette réunion] *que les cultures urbaines se sont faites »*[563].

Présent à cette réunion d'interpellation, son principal instigateur Roger Maucourt apporte cependant d'autres éléments d'explication. Selon lui, la création d'une ligne budgétaire dédiée aux cultures urbaines doit aussi se lire comme l'émanation d'une volonté mayorale. Il se souvient ainsi avoir « *créé le service [des cultures urbaines] car en fait c'était une volonté du maire de… de… d'approcher… de se dire qu'après le rock, il reste quand même des nouvelles formes culturelles qui sont un peu marginalisées* » et d'ajouter un peu plus loin : « *Je suppose que les quartiers, y avait quand même des jeunes qui utilisaient la culture autour du rap et de la danse hiphop […] Elle a voulu pousser ça* »[564].

La citation est d'importance. Tout d'abord, elle entre en résonance avec le constat d'une place de plus en plus centrale de la maire dans les affaires culturelles locales. Même à un niveau *infra - les* cultures juvéniles émergentes - la nouvelle maire dit son mot. Ici, un autre élément nécessite d'être mentionné. A plusieurs reprises, il nous a été confié que Martine Aubry cultiverait un goût pour les esthétiques du graffiti. Malik Moujouil, en charge du service cultures urbaines entre 2007 et 2014,

---

561 Entretien avec Icham Kochman *alias* « Axiom », rappeur, réalisé par Melissa Leroy le 27/09/2012.

562 Entretien avec Anouar Ben Lhachemi, fondateur de l'association Call 911, réalisé par Sébastien Alexandre en 2009.

563 *Ibid.*

564 Entretien réalisé avec Roger Maucourt, chargé de mission jeunesses, réalisé par Sébastien Alexandre en 2009.

évoque sans la dater une réunion avec des graffeurs locaux dans laquelle la nouvelle maire aurait exprimé le souhait « *de ne pas continuer à faire le gendarme et le voleur* » et *« de mettre vingt murs dans la ville à disposition des graffeurs* »[565]. Ce que Roger Maucourt tend à confirmer quand il explique que « *le maire avait une petite vision avec les graffeurs qu'elle aime bien* »[566].

L'implication directe du maire dans la fabrique d'une attention politique spécifique aux hiphops peut aussi se lire dans une logique de démarcation vis-à-vis de son prédécesseur et d'un terrain culturel nouveau à investir. On a montré que la démocratie culturelle sous Pierre Mauroy s'est incarnée dans le soutien apporté à l'Aéronef, lieu de diffusion et de rencontre des amateurs de rock[567]. Or, on lit que « Martine Aubry n'a jamais manifesté une affection débordante pour un équipement né bien avant son arrivée à Lille. Sa discrétion [à l'Aéronef] avenue Willy-Brandt est symptomatique (elle n'y aurait quasiment pas été vue ces dernières années pour un concert) »[568]. On peut ainsi supposer que l'investissement personnel de la première magistrate dans des formes culturelles émergentes illégitimes du temps de son prédécesseur a participé de son ancrage et de sa légitimité en se saisissant d'objets culturels nouveaux. Les pratiques des hiphops et leurs représentants constituent alors une aubaine politique pour la fabrication d'une image séduisante auprès d'un nouvel électorat potentiel.

Enfin, et c'est peut-être là le plus important, la citation de Roger Maucourt renvoie aux quartiers populaires dont les pratiques des hiphops seraient l'expression partagée des jeunes qui les habitent. Dès lors, la politique d'ouverture culturelle aux quartiers mise en place par Martine Aubry s'appuie presque mécaniquement sur la croyance en un engouement des jeunesses populaires pour la danse, le graffiti et le rap. Dit autrement, les pratiques des hiphops fonctionnent comme une incontournable donnée de la conquête culturelle (et politique) des quartiers populaires. La nomination d'Olivier Sergent à la tête de la maison folies de Wazemmes, chargé des cultures urbaines pendant « Lille 2004 » en est un indice fort. Le « *pompier de service des cultures urbaines* »[569], il s'auto-définit ainsi, explique l'obtention de son poste à la faveur d'un profil « cultures populaires » qu'il s'est construit autant qu'il a été construit par elles. A ce titre, les cultures urbaines et les hiphops deviennent la tête de proue des cultures populaires investies par la maire de Lille.

---

565 Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maître de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 15/02/2018.

566 Entretien réalisé avec Roger Maucourt, chargé de mission jeunesses, réalisé par Sébastien Alexandre en 2009.

567 Pour rappel, si la programmation de l'Aéronef n'est pas exclusivement centrée sur le rock, ses différents courants sont largement surreprésentés au regard des autres esthétiques musicales (raï, rap, électro).

568 Source : https://www.lavoixdunord.fr/art/region/lille-prie-d-etudier-un-atterrissage-au-grand-sud-ia19b0n2253982 consulté le 10/02/2020.

569 Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.

En 2001 donc, les hiphops entrent en mairie. La réponse politique apportée au manque de reconnaissance et de soutien aux pratiquants aboutit à leur ancrage dans le service « Jeunesse et Animation » (JA) aux côtés d'autres catégories d'interventions (« centres sociaux et associations territoriales », « associations diverses » etc.)[570] à travers un fléchage budgétaire et une première enveloppe d'environ 320 000 euros. A cette occasion, Roger Maucourt engage un repérage des acteurs susceptibles d'être concernés par cette catégorie en devenir d'intervention publique. Il réalise « *un état des lieux de ce qu'y a été fait, donc forcément au niveau des assos mais pas que des assos. Y avait des groupes d'acteurs [comme les] graffeurs qui n'existaient pas en asso mais qui existaient en tant que tels »*[571] et l'amène à une interrogation : "*Mais c'est quoi au fond les cultures urbaines par rapport à la culture ?" »*[572].

Les cultures urbaines ou l'exercice définitoire d'une catégorie fourre-tout d'intervention publique.

Les hiphops entrent en mairie par la catégorie des cultures urbaines dont ils sont considérés comme l'élément majeur[573], motivé par l'interpellation des certains rappeurs, un investissement politique discret du maire et le volontarisme d'un militant associatif devenu technicien de la jeunesse (voir encadré n°4).

Mais l'expression et son emploi mérite réflexion en ce sens qu'il apparaît comme un terme galvaudé n'appartenant pas à celles et ceux qu'ils désignent et dont l'emploi ne se rencontre que sur le terrain discursif politico-administratif. Il est en fait « l'expression "officielle" utilisée par les responsables associatifs et institutionnels pour désigner la culture hiphop »[574]. Aucun pratiquant ne s'est jamais approprié le terme pour se décrire comme un digne représentant. Leur identité artistique est systématiquement mise en avant par déclinaison nominale des disciplines dans lesquelles ils évoluent. Ils sont *poppers* ou tagueurs. Elles sont rappeuses ou beat-boxeuses. Aucun ne nous a jamais affirmé représenter les cultures urbaines. Idem chez Virginie Milliot dont l'enquête dévoile l'emploi du terme par des médiateurs sociaux dès le début de la décennie 1990[575]. Même chose encore pour la déclinaison pratique « danses urbaines ». Les auteures d'un rapport sur les danses du hiphop pour le ministère de la Culture et de la Communication font le constat « d'une expression peu ou pas utilisée par les danseurs » et d'ajouter qu'elle « est même peu utilisée par les représentants

570 Entretien avec Roger Maucourt, chargé de mission jeunesses, réalisé le 10/10/2017.

571 Entretien avec Roger Maucourt, chargé de mission jeunesses, réalisé par Sébastien Alexandre en 2009.

572 *Ibid.*

573 Dubois, V., 2001, « Hip-Hop », *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse, pp. 314-316.

574 Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop. Action publique et cultures urbaines*, *Op. Cit.*, p. 40.

575 Milliot, V., 1997, *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement Hip Hop lyonnais,* thèse de doctorat, nouveau régime de Sociologie et Sciences Humaines, Université Lyon 2, p. 472.

des institutions eux-mêmes en dehors des occasions officielles »[576]. Ces auteures datent l'apparition du terme « en région Rhône-Alpes vers 1992 […] à l'occasion des premières initiatives de soutien à la danse hip-hop par le Fonds d'Action Sociale, la Direction régionale à l'action culturelle et la Maison de la Danse »[577]. Sur notre terrain d'enquête, Claire Lengrand, présidente de l'ARA jusqu'en 2016, va dans ce sens en affirmant que *« bien avant 1996, on parlait de cultures urbaines »*[578].

L'occurrence n'est donc pas récente au moment de son apparition en mairie de Lille. Si une première acception large, emprunté aux sociologues de Chicago, les définit comme « un ensemble de modes de vie qui se produisent en milieu urbain et de considérer la culture au sens de rapports sociaux de producteurs de systèmes collectifs d'interprétation »[579], son emploi en France depuis les années 1990 en a sensiblement resserré le contenu pour clore sur elles-mêmes des expressions culturelles populaires et juvéniles. Dès lors, l'usage du terme a donné lieu à « une ambiguïté de sens » renforcée par « son utilisation dans la politique de la ville » qui a associé « son contenu à "jeunesses des banlieues" et résolutions de "leurs problèmes" »[580]. Ce qui amènera certains sociologues au constat que « les cultures urbaines (rock, rap, danse hiphop, graff, skate, bmx) apparaissent comme des innovations indissociables du paysage de la banlieue »[581].

A Lille, l'ancrage des cultures urbaines dans le service JA semble se situer à mi-chemin entre ces deux usages, large et restrictif. La catégorie « cultures urbaines » ne fonctionne pas au départ comme euphémisme politique pour désigner, voire se substituer au terme indigène « hiphop ». Elle est plutôt diluée dans une prise en charge globale de pratiques culturelles émergentes présentes sur le territoire à l'aune d'une identification de la vie associative locale et d'une lecture subjective qu'en ont certains techniciens en mairie. Le travail annuel du service JA ainsi que sa participation au dispositif régional « Nos Quartiers d'été » amène ledit service à une connaissance de l'existant en matière de pratiques culturelles associatives locales. Du temps de leur jeunesse donc, les cultures urbaines sont plurielles. La définition qu'en donne Roger Maucourt apparaît au premier abord plus fidèle à une conception large du terme. Il nous livre, tout en assumant l'absence d'un exercice définitoire précis, la lecture qu'il en a : « *Des pratiques un peu "*underground*" », « L'urbain, l'urbanité, ça veut dire pour ma part des pratiques qui ne sont pas institutionnelles »*[582]. De fait de leur ancrage premier

576 Kaufmann, I., McCarren, F., Shapiro, R., 2002, *La danse hiphop : apprentissage, transmission, socialisation,* rapport pour la mission du patrimoine ethnologique. Ministère de la culture et de la communication. Laboratoire, architecture, usage, altérité (Laua), p. 16.

577 *Ibid.*

578 Entretien avec Claire Lengrand, présidente de l'association l'ARA, réalisé le 19/10/2015.

579 Calogirou, C., 2005, « Réflexions autour des Cultures urbaines », *Journal des anthropologues*, n°102-103, pp. 263-282.

580 *Ibid.*

581 Raibaud, Y., 2008, « Cultures urbaines : des lieux qui fabriquent l'identité masculine », *Colloque ADES : Les périphéries urbaines entre normes et innovations. Les villes du sud de l'Europe. Bordeaux, du 11-13 juin 2008*, Bordeaux, France.

582 Entretien avec Roger Maucourt, chargé de mission jeunesses, réalisé le 10/10/2017.

à la jeunesse, elles enveloppent un ensemble sans cohérence de pratiques disparates. En 2002, la première participation des cultures urbaines au festival « Nos Quartiers d'Été » témoigne de cette pluralité d'esthétiques concernées et étaye le constat d'une « catégorie floue »[583]. Le seul dénominateur commun semble résider dans leur identification par Roger Maucourt comme pratiques culturelles *« préexistantes »* qu'il n'a fait que *« consolider et agencer »*[584] dans un service à part entière. Sont ainsi soutenues, avec des montants variables et des financements transversaux diverses, des associations de promotion de l'accordéon, de défense de l'écriture et de la littérature populaire, de production d'événements autour des musiques du monde, de mises en valeur des musiques électroniques, de promotion éthérée des acteurs culturels de la région et quelques productions d'événements festifs autour des hiphops[585].

De l'autre côté, l'apparition des cultures urbaines - et des hiphops - dans le service JA confortent leur assignation au travail social tant leur place dans la hiérarchie culturelle municipale se situe en bas d'échelle. C'est qu'elles n'émergent pas ni ne sont conduites par le service culture dont le transfert apparaîtra quatre ans plus tard en 2005. Elles sont confiées au départ aux agents municipaux qui ont *« mis en place la politique de la ville à Lille »*[586] qui ont ensuite *« pris le volet "prévention de la délinquance" »*[587]. C'est donc animé par une démarche sociale que Roger Maucourt a structuré le secteur des pratiques peu institutionnalisées à l'aune des missions qui étaient les siennes. Il explique ainsi que *« notoirement, je trouvais que les cultures urbaines ça avait une approche intéressante parce que ça permettait de remettre une dose de citoyenneté »*[588].

Encadré n°4 : Roger Maucourt, un militant du social devenu technicien municipal.

Né en 1957 dans le bassin minier de Hénin-Carvin, Roger Maucourt a occupé une place centrale dans les politiques lilloises de la jeunesse pendant presque trente années. C'est en partie lui qui a permis l'émergence d'une politique des hiphops à Lille avant leur déménagement au service Culture. A la retraite depuis 2019, son parcours renseigne autant qu'il illustre les cadres municipaux de prise en charge des hiphops.

583 Dubois, V., 2001, *Action publique et processus d'institutionnalisation. Sociologie des politiques culturelles et linguistique et du traitement bureaucratique de la misère, Op. Cit.*, p. 32.

584 Entretien avec Roger Maucourt, chargé de mission jeunesses, réalisé le 10/10/2017.

585 Archives municipales, Ville de Lille, Développement Social Urbain, Quartier de Moulins.

586 Entretien avec Roger Maucourt, chargé de mission jeunesses, réalisé par Sébastien Alexandre en 2009.

587 *Ibid.*

588 *Ibid.*

« Marqué par les profs du courant maoïste », « sensible à l'agit-prop », il migre vers la grande Ville après l'obtention de son bac au milieu des années 1970 et s'engage dans les luttes locales de son temps (journaliste bénévole dans le journal de contre-information des années 1970 « Le Clampin Libéré », investi dans la lutte pour les logements à l'Alma-gare de Roubaix dans laquelle il participe aux premières cuisines autogérées).

Au début des années 1980, après un détour par l'équithérapie et un cursus universitaire en psychologie, il s'engage dans l'association « Les Moulins »[589], l'un des cinq clubs lillois de prévention spécialisée qu'il qualifie de *« fausse association para-administrative »,* la présidence étant tenue par un élu local. Bien que « *financé par la ville* », c'est alors un « *service entièrement externalisé* » qui s'occupe de la prévention de la délinquance et de l'animation dans les quartiers populaires. En 1991, ces clubs fusionnent ou sont dissous, ce qui amène l'intégration de leurs effectifs dans différents services municipaux. Roger Maucourt rejoint alors le *« bercail municipal »* via une vieille connaissance, Norbert Richert. Il devient chargé de projet pour le Conseil Communal de la Délinquance (CCPD) au sein duquel, il développe ses premières actions culturelles dans une visée préventive – *« On était dans un courant de dire que c'est possible de sortir du monde de la prison […] on travaillait à la valorisation de ces paroles-là, […] on invitait le peintre Chamizo ».*

Parallèlement, à partir de 1997, il est chargé avec le CCPD de mettre en place les Contrats Locaux de Sécurité mise en place entre les collectivités et l'État dans le cadre de la politique de la ville. Mais fatigué par son activité au sein de la PDV – « *Je commençais à en avoir marre* » – il prend « *un volet de prévention de la délinquance* »[590] au sein du service « Fête, animation, Jeunesse et intégration ». On est en 1998, Martine Aubry est pressentie pour devenir maire et son volontarisme en matière de *« politique culturelle vivante »* offre l'opportunité à Roger Maucourt d'investir la culture *« pour redonner une dimension participative, humaine, sociale […] en s'intéressant à ce que font les gens »* au traitement des problématiques juvéniles (délinquance, toxicomanie, chômage, insertion professionnelle). C'est dans ce cadre qu'il devient l'interlocuteur privilégié du tissu associatif culturel local émergent.

[589] En 1991, la fusion des « Moulins » et de l'ARPEP (Association de Recherche pour la Promotion de l'Éducation Populaire) donne naissance à « Itinéraires », une association de prévention de la délinquance sur l'ensemble du territoire lillois. Elle œuvre sur différents terrains que sont le décrochage scolaire, l'insertion professionnelle, la prévention de la délinquance. Le travail d'Itinéraire est réalisé en partenariat avec une pluralité d'acteurs concernés (éducateurs, policiers, centres sociaux, instituteurs, les entreprises de transport en commun).

[590] Entretien avec Roger Maucourt, chargé de mission jeunesses, réalisé par Sébastien Alexandre en 2009.

La suite a été ou sera racontée dans le cœur du texte. Il participe à la réunion du Zem Théâtre en 2001, structure sous l'appellation « Cultures Urbaines » les terreaux culturels faiblement institutionnalisés et participe du transfert des cultures urbaines à la Culture.

La professionnalisation d'un secteur d'intervention publique

A partir de 2001, les acteurs des hiphops ont une personnalité apprécié en mairie – *«* [Roger Maucourt] *c'est un des premiers, il a beaucoup poussé le truc […] C'était un de nos référents principaux quand même à la mairie […] Y a rien à redire là-dessus »*[591] - et une enveloppe budgétaire dans laquelle ils peuvent puiser pour leurs actions (organisation de concerts, réalisations d'ateliers d'écriture ou d'initiations au graffiti, de cours de danses, de rencontres avec des professionnels de secteurs…). A travers les « cultures urbaines » c'est aussi une identification plus précise des acteurs des hiphops sur le territoire qui se développe et mène à une spécialisation des soutiens municipaux. Roger Maucourt, toujours, explique avoir détecté *« trois tendances »* qui s'entrecroisent pour travailler avec les rappeurs identifiés : *« Un mouvement un peu hard dans les quartiers […] un petit réseau de gens qui gagnent à être connus, ceux-là ils étaient semi-pro et ils sont devenus pro […] et une troisième tendance un peu arriviste »*[592], précisant toutefois que cette dernière catégorie n'est pas propre au rap mais *« se retrouve dans le courant artistique quel qu'il soit, aussi bien chez les graffeurs que dans la scène électro ».* Se met donc en place, par gain de connaissance des profils de destinataires d'une action publique en cours de construction, une opération de catégorisation qui amène à des traitements différenciés. La première catégorie - un *peu gangsta rap* - est, pour les jeunes « cultures urbaines », la plus problématique. Roger Maucourt laisse entendre que le soutien financier à ces acteurs nécessitait une vigilance aiguë - *« dès qu'on parlait d'argent, il fallait qu'on regarde un peu »* – et que l'organisation d'évènements engageait des frais de sécurité parfois supérieur au montant alloué à l'action culturelle. Pour « *les semi pros et les arrivistes »,* la mise en dialogue est plus fluide et leur a permis d'être accompagnés. Les acteurs identifiés comme tels sont ceux-là mêmes qui évoluent depuis le milieu des années 1990 dans le tissu associatif local et qui ont interpellé les institutions au Zem Théâtre. Mourad Senouci, Dias, Kadour, Axiom, Malik Moujouil. Tous ont su, à titre individuel et dans directions propres, faire de la culture hiphop un métier. Certains sont devenus artistes reconnus, d'autres ont développé des entreprises périphériques. D'autres encore ont rejoint l'administration municipale. Nous y reviendrons.

591 Entretien avec Anouar Ben Lhachemi, fondateur de l'association Call 911, réalisé par Sébastien Alexandre en 2009.
592 Entretien avec Roger Maucourt, chargé de mission jeunesses, réalisé par Sébastien Alexandre en 2009.

B – Transfert de service, restriction de contenu et mise en dépendance : les cultures urbaines au prisme du service culture

Les cultures urbaines et les pratiques des hiphops rejoignent le service Culture en 2005. Ce qui n'était au départ qu'une ligne budgétaire inscrite dans le service « Jeunesse et Animation » s'est progressivement constituée en domaine d'intervention pour devenir un sous-secteur à part entière de l'administration culturelle lilloise. Dès leur transfert, elles fonctionnent comme cellule à partir de laquelle le projet de mise en équipement va se construire. Hors-sol dans un premier temps, elles sont rattachées au secteur des « Arts du spectacle et de la musique » en 2010, l'un des quatre départements qui donne corps au service Culture. Narrée politiquement comme le signe d'une reconnaissance culturelle des pratiques des hiphops, leur prise en charge par la culture reste teintée de particularismes dont la persistance participe de déposséder les acteurs des hiphops du projet d'équipement. Leur implication restera limitée à des postures consultatives.

De cet atterrissage au service Culture, plusieurs éléments retiennent notre attention. D'abord, le transfert des cultures urbaines a amené un amaigrissement de leur contenu pour ne devenir quasi-exclusivement qu'un soutien aux seules pratiques des hiphops. C'est ensuite la conduite de ce sous-secteur d'intervention qui nous interpelle car les modalités de gestion apparaissent symptomatiques des représentations politiques accolées aux pratiques des hiphops et à leurs porteurs. C'est enfin la professionnalisation du secteur qu'il faut questionner. Engagée par le service jeunesse, la prise en charge publique des hiphops par le service Culture n'a pas abouti à une structuration rigoureuse du champ ce qui, en bout de chaîne, amène au maintien d'une subordination politique des acteurs. Au fond, c'est la confrontation de deux logiques organisationnelles - celles de l'administration municipale et des hiphop locaux - que révèle la gestion culturelle du service Cultures Urbaines.

Conditions et aléas du transfert des cultures urbaines

Les cultures urbaines et les pratiques des hiphops entrent dans le giron culturel en 2005 à la faveur de différents éléments qui s'entrecroisent. L'application du principe de démocratie culturelle amène tout d'abord à un intérêt grandissant du service Culture pour les formes culturelles supportées par la jeunesse locale. Ensuite, c'est une rencontre quelque peu mythifiée sur un quai de gare entre un rappeur local devenu entrepreneur de cause et la maire de Lille qui accélère ce transfert. Une rencontre impromptue narrée collectivement, tant du côté des scènes des hiphops qu'au niveau des agents municipaux, comme le point zéro, l'origine du projet d'équipement. Combinés, ces deux éléments aboutissent à l'implantation des pratiques des hiphops au service Culture.

Entre 2001 et 2005, le service jeunesse œuvre à l'identification des acteurs des cultures urbaines et des hiphops, soutient des activités, des projets et des évènements, et professionnalise en partie le secteur. En parallèle, les associations des hiphops ont remplacé leurs prédécesseurs. Avec une ligne budgétaire et un référent en mairie, rappeurs, danseurs et graffeurs sont sujets à une mise en administration de leurs pratiques qui résulte de la volonté des techniciens de la jeunesse de structurer, c'est-à-dire fixer dans un cadre administratif, des pratiques jusque-là faiblement institutionnalisées. On a vu *supra* que le premier mandat de la maire correspond à un renforcement et à une accélération d'une prise en charge plus démocratique des objets culturels à promouvoir, impulsée dix ans plus tôt à travers le soutien à l'Aéronef. Avant l'implantation des maisons folies, l'application locale du principe de démocratie culturelle se concrétise à travers la progressive participation financière du service Culture à des dispositifs festifs impulsés par le service jeunesse. En 2003, dans le cadre du festival « Nos Quartiers d'Été » créé par la région, le service jeunesse, Roger Maucourt en tête de proue, met en place un dispositif similaire – « Divague à Lille » – qui fonctionne alors comme déclinaison municipale du festival régional pensé pour animer « les territoires de la politique de la ville » en période estivale. « Divague à Lille » fait référence aux dix quartiers qui composent la ville. Par succession hebdomadaire d'animations se déplaçant de quartier en quartier tout au long de l'été, le but recherché est « d'inciter les habitants à aller dans les autres quartiers »[593] que ceux dans lesquels ils résident. Ce festival, « consolidé en 2004 pour être ensuite pérennisé »[594], cessera trois ans plus tard, *« car c'était trop difficile pour une équipe comme la mairie d'organiser dix mini-festivals »*[595]. « Divague à Lille » reste cependant important car il est le dispositif municipal de consécration d'une plus grande visibilité des cultures urbaines. Pour la première fois s'observe une participation financière de la Culture à des pratiques ignorées jadis. Il est aussi l'occasion pour le service de repérer *« les forces vives culturelles des quartiers »*[596] et de mettre en avant certains acteurs. L'élue à la culture se souvient qu'il *« y avait beaucoup de cultures urbaines et ça, ça a fait émerger pas mal de groupes [et] de projets »*[597].

Le compte-rendu d'une réunion du 25 février 2003 révèle cependant qu'aucun représentant du service Culture ne participe à l'élaboration d'un festival avant tout pensé dans une logique sociale d'animation des quartiers. Une lecture rapide des participants à cette réunion ne laisse que peu de place au doute quant à l'investissement politique de l'événement. Y sont présents des associations et des mairies de quartier, le secrétariat « Développement Social des Quartiers » de Wazemmes, les

593 Archives Municipales, compte rendu de réunion « Nos Quartiers d'Été », 25/02/2003.
594 *Ibid.*
595 Entretien avec Catherine Cullen, élue à la Culture entre 2001 et 2014, réalisé le 16/11/2016.
596 *Ibid.*
597 *Ibid.*

clubs de prévention de la délinquance et le service « Jeunesse et Animation ». Le soutien de la Culture est donc avant tout financier. On relève un investissement proprement culturel à hauteur de 19,4 % du total des dotations apportées par la ville de Lille. La Culture finance le micro-festival « Wazemmes l'Accordéon » (50 000 €), des résidences autour de l'écriture populaire (5 000 €), de la danse contemporaine (38 000 €), de la musique de chambre (17 000 €) et de la culture électronique (10 000 €) mais pas les associations des hiphops impliquées dans le projet – Call 911 et Papsoon Waz – dont les subventions municipales sont octroyées par le service « Jeunesse et Animation » ou proviennent de l'enveloppe dédiée aux cultures urbaines. La première ouverture démocratique du service Culture ne concerne donc pas les pratiques des hiphops dont on précise qu'elles sont exemptes - dans le cadre de « Divague à Lille » du moins - des financements stigmatisés de la « politique de la ville » ou de la délégation « Intégration ». A cette occasion, le contenu des cultures urbaines excède encore largement les seules pratiques des hiphops ; *« les arts de la rue, les arts du cirque, les cultures du monde »*[598] se côtoient dans une même catégorie au sein de laquelle les hiphops ne font pas encore l'objet d'une attention particulière du service Culture.

C'est un an plus tard à l'occasion de « Lille 2004 » que s'observe un rapprochement entre les acteurs des hiphops et de la Culture. On l'a déjà évoqué, l'événement est l'occasion d'un repérage de certains acteurs culturels par une équipe municipale devenue incontournable dans l'organisation de l'événement. Deux personnalités des hiphops dans le nord retiennent alors l'attention et occuperont des postes centraux pour le projet d'équipement.

De ces différents événements qui révèlent la progressive introduction d'un relativisme culturel – la démocratie culturelle – dans les modes de gestion des affaires culturelles, une collaboration entre les services « Animation et Jeunesse » et « Culture » se met en place. Catherine Cullen évoque *« une connaissance mutuelle qui s'est faite entre les acteurs des cultures urbaines et la mairie, enfin, entre les services Culture et Jeunesse »*[599]. Mais l'initiative du transfert est d'abord impulsée par le service JA. L'élue à la Culture se souvient s'être laissée convaincre assez facilement par le directeur dudit service, Norbert Richert, de faire passer les cultures urbaines dans son propre service et que *« c'est [lui] qui a dit : "Les expressions culturelles des jeunes devraient être à la culture" »*[600]. A ce titre, il faut comprendre qu'ancrées à la Jeunesse, les velléités de reconnaissance culturelle des acteurs des hiphops sont d'abord portées à ces interlocuteurs-là en mairie. Roger Maucourt se souvient que le rappeur *« Axiom a joué un rôle de leadership, particulièrement avec [Lille] 2004 »*[601] pour questionner l'absence de représentativité des

598 Entretien avec Roger Maucourt, chargé de mission jeunesses, réalisé le 10/10/2017.

599 Entretien avec Catherine Cullen, élue à la Culture entre 2001 et 2014, réalisé 16/11/2016.

600 *Ibid.*

601 Entretien avec Roger Maucourt, chargé de mission jeunesses, réalisé le 10/10/2017.

pratiques des hiphops dans la politique culturelle lilloise. Ici, celui qui n'était jusqu'alors qu'un entrepreneur de cause parmi d'autres, ceux-là même qui ont interpellé les pouvoirs publics en 2001, prend progressivement une place centrale dans cette bataille pour la reconnaissance culturelle des pratiques à la faveur d'une rencontre impromptue avec la maire.

En 2005, alors que son titre « Lettre au Président » jouit d'une popularité rare au regard des problématiques du rap local, il rencontre par hasard Martine Aubry sur un quai de gare. Selon ses propres dires, *« elle a un casque, des écouteurs… Elle me fait écouter le son et c'était "Lettre au président". Elle dit : "J'adore, c'est génial" »*[602] et lui propose un rendez-vous de travail après avoir confessé avoir *« un problème sur ce secteur-là »*, soit les pratiques des hiphops. Sceptique au départ, Axiom est surpris du volontarisme d'une forte *« personnalité »* qui avait *« une vision* », ou du moins *« était partante »*[603] pour une action forte en direction des hiphops. Le rendez-vous à lieu quelques semaines plus tard et c'est l'occasion pour le rappeur d'énoncer et de dénoncer en présence de la première magistrate l'ancrage historique du soutien politique la culture hiphop dans un service qui l'a lesté de charges sociales, éducatives et préventives desquelles le volet artistique est souvent placé au second plan. S'engage alors une discussion animée qu'Axiom relate en ces termes :

« Axiom : Je lui dis, déjà, on va commencer par le départ : "Culture ? Elle est où la culture ? […] Nous on fait pas de culture ! Nous on fait de la prévention délinquance".
Martine Aubry : Mais non, non, non, c'est de la culture !
Axiom : Ben si c'est de la culture, faut le mettre à la culture ! Et t'enlève "urbaines". Pourquoi tu veux qualifier d'urbain ? Moi je fais de la culture, je fais de la musique, je fais… euh… de l'émotion, de la rage, tout ce que tu veux, mais je fais de la culture !
Martine Aubry : C'est vrai. […] « Ok, j'en prends note. »[604].

Toujours selon le rappeur, quelques jours après cette réunion, le transfert au service Culture des cultures urbaines était acté. On ne possède ici aucun document pour certifier la temporalité exacte des opérations ou la substance de cette réunion informelle. Il faut donc se méfier ici d'une réécriture *ex-post* de l'histoire dans laquelle Hicham Kochman s'octroie la part du lion et se place en chef de fil d'une lutte pour la reconnaissance culturelle des pratiques des hiphops. Pour autant, tous les acteurs rencontrés attestent de cette entrevue inopinée dans laquelle il aurait également *« soufflé à*

602 Entretien avec Hicham Kochman *alias* Axiom réalisé par Melissa Leroy le 27/09/2012.
603 *Ibid.*
604 *Ibid.*

l'oreille de Martine Aubry »[605] la nécessité d'un équipement pour les hiphops[606]. Malik Moujouil, comme beaucoup d'autres, explique que *« c'est Axiom qui a dit à un moment donné que Norbert Richert ne pouvait plus avoir les cultures urbaines, que ça devait être reconnu comme culture à part entière »*[607]. Ou encore les propos d'Olivier Sergent qui confirme : *« Un jour [Martine Aubry] croise Axiom, ils discutent, il lui dit que c'est une honte qu'il n'y ai rien pour les jeunes [du quartier] de Moulins […] et après elle décide d'enclencher ça [la maison du hiphop]. Ça s'est fait dans sa tête »*[608].

Quoiqu'il en soit, les cultures urbaines rejoignent le service Culture en 2005 mais les modalités de transfert ne se réalisent pas sans heurt. Les agents du service JA qui ont pris en charge les cultures urbaines les ont investies à l'aune des missions qui était les leurs (prévention de la délinquance, valorisation des cultures populaires, prise en charge des activités à destination des jeunesses…), ce qui a eu pour conséquence, là encore, un surinvestissement extra-artistique du soutien aux pratiques des hiphops, premier objet des revendications émises pour la reconnaissance culturelle des pratiques.

Ils ont donc perçu le passage des cultures urbaines à la Culture comme une imputation faite au travail accompli depuis leur création, c'est-à-dire une reformulation de la prise en charge des acteurs concernés. Roger Maucourt affirme en ce sens que *« les [agents de la] culture n'allaient pas gérer, c'est sûr, une programmation festivalière d'été, par exemple. Nous, grâce à ça, ça permettait d'alimenter les réseaux, de payer un peu les gens, de garantir un accès à l'intermittence »*[609]. Ensuite, le court-circuitage de leur service par la rencontre entre le rappeur et la maire a nourri chez eux une rancune dont la conséquence a été un transfert « *sans aucune méthodologie »*. Animés par le sentiment d'avoir *« été utilisés »* pour l'animation des quartiers via une soutien aux associations qui n'avaient pas droit de cité culturel, les agents municipaux de la Jeunesse n'ont pas apporté l'expertise acquise en matière de cultures urbaines à leurs collègues, les techniciens de la culture. Le transfert ici questionné ne concerne donc que le montant alloué aux dites cultures – *« franchement, on a transféré d'une ligne à une autre et point barre »*[610] - sans pousser plus loin la collaboration entre les deux services. Le passage à la Culture n'a été accompagné d'aucune note explicative sur le travail accompli (identification des acteurs associatifs, problématiques de secteur, contenus des cultures urbaines). La définition volontairement large esquissée du temps de leur jeunesse – tout ce qui était un peu à la marge de la culture

605 Entretien avec Ismaël Métis, rappeur, réalisé le 02/11/2015.

606 Voir chapitre 3.

607 Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maître de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.

608 Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.

609 Entretien avec Roger Maucourt, chargé de mission jeunesses, réalisé le 10/10/2017.

610 *Ibid.*

institutionnalisée – n'a pas été prise en compte, ce qui a eu pour conséquence un amaigrissement du panel des esthétiques concernées et un resserrage autour des seules pratiques des hiphops dont l'euphémisme institutionnelle, à Lille comme ailleurs, les mute en cultures urbaines. Comme l'explique Roger Maucourt, encore une fois, *« le courant électro a tout de suite été éjecté »*. Cette restriction de contenu se rejouera dans la mise en équipement des hiphops, rapidement nommé Centre Euro-Régional des Culture Urbaines, avec la non prise en compte des scènes *dub* et reggae dans les premières réunions de consultation avec ses destinataires supposés[611].

Toujours est-il qu'à partir de 2005, la revendication des acteurs des hiphops à être des acteurs culturels comme les autres se concrétise par leur ancrage nouveau à la Culture. Pour témoin, ces propos de l'élue à la culture : *« Je crois qu'on était les premiers en France [à intégrer les cultures urbaines au service culture]. Un des premiers [maires] à décider qu'une des manières de reconnaître les cultures urbaines, c'était de les mettre dans culture. Ce qui a eu un effet quand même. A la fois sur les acteurs, ça leur donnait une reconnaissance, mais aussi sur la mairie »*[612].

Au-delà du symbole, la prise en charge culturelle des hiphops reste teintée de particularismes. L'enracinement institutionnel de la culture hiphop dans une lecture sociale ne disparaît pas avec la reconnaissance culturelle de leur contenu. Au contraire, leur déplacement du social au culturel reste partiel, a amené une gestion atypique d'une ligne budgétaire devenue sous-secteur d'intervention et n'a pas abouti en bout de chaîne à l'autonomisation des acteurs des hiphops. La gestion culturelle des cultures urbaines amène donc une hypothèse : avec leur passage à la culture, les pratiques des hiphops seraient devenues l'objet d'une subordination politique plus systématique et plus intense, révélatrice d'un déficit de confiance accordée aux acteurs, ce qui amène *in fine* leur faible participation au projet d'équipement.

C – Une gestion culturelle atypique des affaires des hiphops

L'installation des cultures urbaines dans le service Culture doit se lire comme un processus non achevé de reconnaissance de pratiques culturelles jusqu'alors peu légitimes. Cet atterrissage a eu pour conséquence un resserrage de la catégorie autour des seules pratiques des hiphops, la nomination au poste de chargé de mission des cultures urbaines d'un acteur multipositionné dans le champ des hiphops locaux, la persistance d'une lecture sociale des pratiques et la dépossession du projet d'équipement de ses destinataires présumés.

611 Voir chapitre 3.

612 Entretien avec Catherine Cullen, élue à la Culture entre 2001 et 2014, réalisé 16/11/2016.

Le recrutement particulier d'un acteur local dans l'organigramme municipal

Né en 1974, Malik Moujouil alias Big Malik est un rappeur local (Jazz Phase, Coup de Pression, Pression I) et anime des *battles* de danse depuis le début des années 1990. Il a été membre du comité d'administration de Call 911 pendant plusieurs années et président de l'association « Up Rock » spécialisée dans le développement des danses du hiphop sur le territoire. En 2000, il remporte les sélections régionales du printemps de Bourges avec le groupe roubaisien Jazz Phase qu'il a rejoint en qualité de rappeur un an plus tôt. Enfin, il était présent à la réunion du Zem Théâtre en 2001. Il est donc un acteur multipositionné dans un champ des hiphops locaux qu'il maîtrise depuis son émergence dans le nord de la France. Il possède par ailleurs un carnet d'adresse fourni au plan national. Pendant « Lille 2004 », il est assistant de production au Barnum des Postes en charge des Cultures Urbaines. C'est à ce moment qu'il est repéré par le personnel politique pour *« sa capacité à réunir, à être des deux côtés »*[613] d'une ligne de fracture entre les artistes des hiphops et l'univers politique local.

C'est lui qui est retenu au poste de « chargé de mission des cultures urbaines » à partir de 2007. Mais sa nomination s'est faite *« hors de tout cadre habituel »*[614]. En parallèle de sa détection par l'élue, il doit son poste à son ami Axiom, devenu *« le conseiller occulte et visible »*[615] de la maire depuis leur rencontre deux ans plus tôt. Tous les témoignages convergent en ce sens. Le premier intéressé se souvient que : *« Y'a Axiom […] qui parle à l'oreille de Martine Aubry et qui va dire que je suis la bonne personne pour commencer à travailler sur le hiphop [et] sur le futur Flow »*[616]. Même chose du côté de Thomas Ceugnart, directeur « des Arts du Spectacle et de la Musique » depuis 2010 et futur supérieur hiérarchique de Malik Moujouil, qui confirme que *« c'est [Axiom] qui a placé Malik [aux cultures urbaines] »*[617]. Et d'ajouter un peu plus tard que, si création poste il y a eu, *« elle est bidonnée »*.

S'observe donc ici une première spécificité dans la gestion culturelle des affaires des hiphops : la mise en place d'un lien direct entre un acteur des hiphops en passe de devenir agent de la fonction publique et la première adjointe à la culture (ou le directeur général adjoint). C'est-à-dire qu'aucun des échelons intermédiaires qui composent l'organigramme municipal (directeurs de service, adjoint au directeur) n'intercède dans les affaires des hiphops, affaires confiées à un acteur de terrain placé directement sous la houlette du personnel décisionnaire (élue ou DGA), ceux-là

---

613 Entretien avec Catherine Cullen, élue à la Culture entre 2001 et 2014, réalisé le 16/11/2016.

614 Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des arts du spectacle et de la musique depuis 2010, réalisé le 06/11/2017.

615 *Ibid.*

616 Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maître de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.

617 Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des arts du spectacle et de la musique depuis 2010, réalisé le 06/11/2017.

mêmes qui valident ou non les attributions de subventions délivrées aux acteurs. Entre 2007 et 2010, les cultures urbaines ne sont donc rattachées à aucun des départements qui composent l'énorme machine qu'est devenu le service Culture[618]. Elles échappent à toute formalisation et apparaissent en apesanteur dans un service pourtant solidement structuré depuis l'arrivée de Martine Aubry.

De fait, pendant trois ans, Malik Moujouil jouit d'une latitude hors du commun en matière d'attribution de subvention et on touche ici un point délicat. S'il n'a aucun pouvoir décisionnaire immédiat sur l'attribution des subventions – il s'en défend en expliquant : *« J'arrêtais aucune décision. J'étais pas directeur. Attention »*[619] – il est pourtant celui qui instruit les dossiers. Dans la réalité des faits, il est celui qui oriente les choix de l'élue car *« c'est lui qui sélectionne les dossiers, décide de les soumettre à l'élue ou au DG, ou au contraire de ne pas les faire rentrer dans les circuits de subventions »*[620]. Concrètement, c'est donc lui qui convainc ou non de la pertinence d'accompagner tel ou tel acteur. S'il n'a pas voix au chapitre pour arrêter une décision, il possède en revanche une forte capacité d'influence auprès de l'élue ou du DGA qui se reposent largement sur son expertise. L'accompagnement, voire la tutelle mise en place, est alors *« quasi inexistant[e] parce que le DG [ou l'élue] a tellement de chose à faire qu'il s'occupe pas du truc »*[621]. D'un côté donc, il traite en direct avec des opérateurs associatifs qu'il connaît de longue date et de l'autre, délivre ses conseils à l'élue avant chaque délibération en conseil municipal, élue dont la charge de travail ne permet pas au quotidien un regard profond et engagé sur l'ensemble des dossiers instruits.

Sortir du social par le culturel : la persistances des stigmates accolés aux hiphops

La conduite culturelle des hiphops apparaît hors-sol et amène une deuxième spécificité : la persistance de perceptions politiques construites de longues dates à l'endroit des pratiques. A Lille comme partout en France, l'imaginaire accolé aux pratiques des hiphops s'est construit dans une triangulaire médiatico-politico-scientifique qui a eu pour effet leur assignation aux jeunesses des quartiers populaires et la mise au second plan de leur contenu artistique. Karim Hammou a bien

---

618 Le service Culture est composé de différents segments dans lesquels est inclus l'ensemble des contenus pris en charge. La lecture publique, le Patrimoine, les Arts Visuels, les Musiques Actuelles et le Spectacle Vivant composent alors les catégories administratives de la culture lilloise. Chaque segment fonctionne dans une relative autonomie, soit une équipe de travail dans une organisation classique (directeur, adjoints, chargés de missions), un budget de fonctionnement, des équipements à piloter, des acteurs à soutenir, des subventions à allouer… Chaque esthétique fait alors l'objet d'un fléchage budgétaire et chaque montant leur attribue une place dans une hiérarchie des légitimités culturelles.

619 Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maître de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.

620 Discussion informelle avec un travailleur du service Culture.

621 Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des arts du spectacle et de la musique depuis 2010, réalisé le 06/11/2017.

montré comment, dès les années 1990-1991, les principaux médias français ont traité le rap depuis une position d'extériorité et l'ont fixé dans un « *"ailleurs"* tour à tour inquiétant, moral ou amusant »[622]. Politiquement, c'est aujourd'hui un lieu commun, l'ancrage originel des hiphops et de ses porteurs dans des dispositifs à visées politiques de résolutions de problèmes sociaux a fortement participé à la construction de profils spécifiques. Enfin, la littérature scientifique a également participé de fixer les pratiques des hiphops dans un au-delà artistique. Elles sont alors devenues les symptômes, les causes ou les conséquences des nouveaux maux urbains dont il faudrait dévoiler les codes, comprendre les messages et interpréter les colères. Ainsi, pendant une quinzaine d'années (1990-2005), les chercheurs qui ont érigé les pratiques des hiphops des objets scientifiques les ont investis d'enjeux sociaux et politiques, se sont adonnés à une opération de catégorisation, participant de fait à la construction d'une équation progressivement banalisée : le hiphop serait d'abord l'expression des jeunesses des quartiers populaires. Le hiphop s'est donc vu affublé d'un signifiant social partagé et ancré dans un territoire – la banlieue – devenu « une réalité juridique et administrative, un objet des sciences sociales […] qui hérite du spectre des classes dangereuses comme du désenchantement des grands ensembles »[623].

Si on ajoute à ces considérations l'expérience politique locale d'interactions problématiques du temps de leur rattachement au service jeunesse, il semble difficile d'imaginer que ces représentations cognitives partagées auraient subitement, voire magiquement, disparues avec leur entrée dans le service Culture.

Une deuxième piste nous incite à étayer l'hypothèse que ce traitement réservé aux hiphops est révélateur d'une perception politique héritée de cette construction. On a montré qu'arrivée à la tête de la Ville, Martine Aubry s'est lancée dans une politique de conquête culturelle des quartiers populaires. Les maisons folies sont alors devenues les « totems » de son premier mandat et le lieu d'application d'une démocratie culturelle revendiquée. Or, de cette conquête, seules les pratiques des hiphops ont fait l'objet d'un tel investissement (nomination d'un fin connaisseur des danses hiphop à la maison folie de Wazemmes, relation directe entre la maire et un rappeur local, transfert des hiphops à la culture, embauche d'un rappeur à la tête des cultures urbaines). On le répète, les musiques du Maghreb ou la *dub* n'ont jamais bénéficié d'une telle attention. Point de représentants en mairie centrale pour ces publics. Ne peut-on pas, à ce niveau, penser que les pratiques des hiphops constituent politiquement, si ce n'est la matière première pour l'application locale d'une

---

622 Hammou, K., 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle du rap français,* thèse de sociologie, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Formation doctorale Sciences Sociales, Marseille, p. 77.

623 *Ibid.*, p. 85.

démocratie culturelle, du moins la part la plus investie des pratiques culturelles nouvellement intégrées au service Culture via la catégorie des cultures urbaines ?

Dès lors, les interactions privilégiées d'un chargé de mission des cultures urbaines avec l'élue doivent être comprises dans une double lecture. D'un côté, les pratiques sont sujettes à un traitement privilégié qui révèle une plus grande attention du pouvoir local. L'élue et le directeur général adjoint prennent directement les hiphops sous leur coupe. Mais dans les faits, la charge de travail qui leur incombe offre à Malik Moujouil une latitude exceptionnelle dans la gestion de son portefeuille au point d'être et de se présenter parfois comme le « directeur des cultures urbaines à Lille » sur certains réseaux sociaux[624]. Quoi qu'il en soit de cette première gestion administrative, l'embauche de Malik Moujouil permet à la mairie de réaliser une opération importante ; elle compte désormais en son sein un acteur qui, sans se substituer aux associations, lui sont désormais subordonnées.

Cette gestion en apesanteur des cultures urbaines se clôt en 2010 avec le rattachement des cultures urbaines au pôle « Arts du Spectacle et de la Musique » (ASM) à la faveur d'un recrutement. Thomas Ceugnart, directeur des affaires culturelles dans la petite ville de Comines jusqu'en 2009, est retenu pour prendre en main la direction du pôle ASM et se souvient, dès son arrivée, de la place particulière accordée aux cultures urbaines : *« [Malik Moujouil] a été rattaché quand je suis arrivé. On lui a demandé s'il voulait bien être rattaché. C'est vrai ! On lui a demandé s'il voulait être rattaché au directeur du spectacle »*[625].

S'ouvre alors une deuxième période dans la gestion administrative des cultures urbaines et des hiphops : leur retour dans un sérail culturel et administratif plus formel. Sonia Rainaud, secrétaire adjointe au pôle ASM, arrivée elle aussi en 2010, se souvient que son directeur avait *« pour ambition de réformer le service, de le théoriser et de le rendre plus rigoureux »*[626]. Celui qui traitait en direct avec l'élue en matière de hiphops voit donc son privilège disparaître via le placement de son poste sous la houlette d'un directeur qu'il côtoie désormais au quotidien. Aux relations épisodiques avec le pouvoir décisionnaire, se substituent des contacts plus étroits avec un supérieur hiérarchique qui s'interpose désormais entre lui et l'élue (ou le DGA), ce qui a pour conséquence une perte d'autonomie, son installation en bas de l'organigramme municipal et une injonction au rigorisme dans la conduite des affaires des hiphops. Ce retour au formalisme administratif, concrétisé par la

---

624 Source : http://copainsdavant.linternaute.com/p/malik-moujouil-5454417 consulté le 20/20/2020.

625 Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des arts du spectacle et de la musique depuis 2010, réalisé le 06/11/2017.

626 Entretien avec Sonia Rainaud, secrétaire au département des arts du spectacle et de la musique entre 2009 et 2018, réalisé le 04/02/2020.

cohabitation entre un professionnel du développement culturel et un acteur de terrain, n'a pourtant pas abouti à la normalisation complète des pratiques des hiphops.

Les hiphops à la rencontre de l'administration municipale…

Malik Moujouil n'est pas un technicien mais un acteur de terrain érigé au rang de chargé de mission des cultures urbaines. Titulaire d'un DUT en carrière sociale obtenu à Tourcoing en 1993, il apprend son métier sur le tas dans un segment, la culture, pour lequel *« il n'y pas de formation, [où] les gens apprennent sur le tas […], c'est pas un hôpital ou une école. C'est pour ça que c'est bien de prendre des gens qui connaissent le terrain »*[627]. De ce fait, celui que certain surnomme le *« patron du hiphop en mairie »*[628]apprend pas à pas un métier qui nécessite un haut degré de savoir-faire et de connaissances qui relève de la catégorie B de la fonction territoriale, dont la définition générique précise qu'elle « regroupe les fonctions d'application et de rédaction (comparable aux professions intermédiaires), [que] le recrutement se situe au niveau du baccalauréat à bac +2 [et que] les fonctionnaires de catégorie B peuvent encadrer des équipes, des ateliers, des services. Ils constituent un encadrement intermédiaire »[629]. A ce titre, le profil de poste émis pour son remplacement en 2015 révèle un haut niveau de compétences requises. « Maitrise des procédures administratives et financières des collectivités locales », « maîtrise des outils bureaucratiques », « maîtrise des techniques rédactionnelles », « connaissance de l'environnement juridique des associations et du champ culturel », « connaissance de l'environnement administratif et juridique des collectivités »[630].

Or, la relation particulière qui l'a placé sous l'égide directe de l'élue l'a laissé « *en roue libre »*[631] et la relative autonomie dans laquelle il travaille ne favorise pas son apprentissage de la matière administrative. Concrètement, pendant trois ans, il est seul pour orienter les choix de l'élue en matière de cultures urbaines. L'arrivée de Thomas Ceugnart à qui il ne prête que peu de légitimité au regard de son parcours culturel et professionnel– *« Il m'a pété des steaks plein de fois parce que je suis ni de [Lille] 2004 ni du sérail hiphop »*[632] - le contraint à se professionnaliser, c'est-à-dire à accompagner les acteurs des hiphops dans les règles strictes inhérentes au fonctionnement de la collectivité. De

---

627 Entretien avec Catherine Cullen, élue à la Culture entre 2001 et 2014, réalisé le 16/11/2106.

628 Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des arts du spectacle et de la musique depuis 2010, réalisé le 06/11/2017.

629 Source : https://concours-fonction-publique.publidia.fr/concours/lexique/concours-categorie-B/19 consulté le 20/20/2020.

630 Ces informations proviennent d'un document interne intitulé « Profil de poste : Coordinateur administratif et financier ».

631 Entretien avec Sonia Rainaud, secrétaire au département des arts du spectacle et de la musique entre 2009 et 2018, réalisé le 04/02/2020.

632 Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des arts du spectacle et de la musique depuis 2010, réalisé le 06/11/2017.

fait, Malik Moujouil poursuit l'apprentissage de son nouveau métier mais est présenté communément comme peu efficace au poste qu'il occupe. Il aurait, nous rapporte-t-on, *« pas de bagou pour la matière administrative »*[633] et *« ne serait pas bon dans la gestion de subvention, les tableaux, la comptabilité »*[634]. C'est à dire que l'incompétence qu'on lui prête en tant que *« agent de la fonction publique "hiphop" »*[635] n'est pas en mesure de servir les intérêts des scènes locales qu'il est censé représenter et participe de fait de construire leur illégitimité à porter de manière autonome des projets d'envergure (comme le Flow). Du côté des acteurs comme de celui des agents municipaux, il est donc présenté comme peu à même d'accompagner les acteurs sur les sentiers de leur professionnalisation ou de mettre en œuvre des actions fortes qui restent le monopole des associations (en ce sens, il poursuit au sein des cultures urbaines le jeu du catalogue par financement de certains projets). Mabrouk Zouareg, chef de projet politique de la ville sur le quartier de Wazemmes entre 2005 et 2009, explique : *« Malik Moujouil, Je pense qu'il est pas à la hauteur […] Il a pas été formé, il a même pas été formé à faire de la gestion, à faire de l'accompagnement en termes de projet »*[636]. Le rappeur Axiom va dans le même sens quand il confesse : *« Je ne trouve pas qu'il y ait de dynamique particulière depuis que Malik est là et ça me fait chier. C'est un de mes meilleurs potes tu vois. Mais je suis obligé d'être concret. Il ne se passe rien. Voilà »*[637].

Comprenons-nous bien. En 2001, la frange la plus institutionnalisée du rap local s'est mobilisée via l'interpellation d'institutions culturelles et politiques pour plus de représentativité du rap dans les équipements culturels lillois. L'enjeu était de pénétrer les instances locales de pouvoir et de décision. La nomination de Malik « Papsoon » dans l'organigramme de l'Aéronef et celle qui nous intéresse ici – Malik Moujouil aux cultures urbaines – ont été les premières solutions retenues pour pallier le déficit de représentativité. Or, le travail mené par Malik Moujouil pour le développement des hiphops locaux n'est pas perçu scéniquement - du point de vue des *scènes* - comme significativement bénéfique pour la structuration d'un secteur culturel comme les autres. C'est à dire que son maintien à un poste pour lequel il présente des lacunes de gestion participe, du point de vue du personnel administratif, d'alimenter la croyance selon laquelle les acteurs des hiphops ne sont pas suffisamment structurés pour la professionnalisation de leur secteur et légitime dans le même mouvement la captation et la conduite exclusivement mayorale d'un projet d'équipement qui apparaît comme solution alternative à l'introduction significative de danses, de musiques et de

633 *Ibid.*

634 Entretien avec Sonia Rainaud, secrétaire au département des arts du spectacle et de la musique entre 2009 et 2018, réalisé le 04/02/2020.

635 Il s'auto-définit ainsi dans un entretien réalisé le 09/11/2016.

636 Entretien avec Mabrouk Zouareg, chef de projet politique de la ville sur le quartier de Wazemmes de 2005 à 2009, réalisé par Melissa Leroy en 2012.

637 Entretien avec Hicham Kochman, *alias* Axiom, réalisé par Melissa Leroy en 2012.

peintures dans les institutions existantes. C'est ce que laisse entendre le directeur du pôle ASM en évoquant la piste suivante : *« Et j'ai le sentiment que ça arrangeait bien finalement [d'avoir quelqu'un de peu compétent aux cultures urbaines]. Imagine qu'on ait mis un cador. C'est ça la question que je te pose. Quelqu'un qui, d'un coup, réussit à aider les gars [des hiphops]. Mon analyse c'est qu'y a quand même un gros besoin de structuration. Qu'on ait mis un très bon [acteur] en termes d'accompagnement de projet, de méthodes […] Qu'est ce qui se serait passé sur le Flow ? Soyons logique […] On aurait eu quelqu'un qui aurait peut-être mis les décideurs, la décideuse face à une contradiction. Qui est de dire [que] les gens n'étaient pas forcément en demande de cet équipement au départ. Si je me souviens bien. Certains disaient : "Mais pourquoi on peut pas être plus programmé dans la scène des Musiques Actuelles, l'Aéronef. Pourquoi on n'est pas programmé au Théâtre du Nord, à l'Opéra". Non, mais t'imagines qu'il y ait quelqu'un qui arrive et qui dise : "Le vrai sujet, Madame le maire, c'est ça". C'est plus facile d'avoir quelqu'un qui finalement servirait de fusible »*[638].

… ou l'administration culturelle à la rencontre des hiphops ?

La métaphore du « fusible » retient ici notre attention. Car si l'amateurisme du chargé de mission aux cultures urbaines est collectivement et politiquement accepté dans *« une forme de condescendance qui dirait : "Ouais, mais c'est un rappeur quoi, c'est normal qu'il fasse pas bien l'administration »*[639], ce dernier est également employé pour des tâches plus officieuses et moins avouables. Comme il l'explique : *« On va pas se mentir, j'ai plus joué l'arabe de service que l'expert en cultures urbaines. Parce que c'était sur des questions inhérentes à des problèmes de quartier. Donc oui, sur le papier on était dans la culture mais en même temps on savait que la culture hiphop c'était un truc de négros et de bougnoules. Pour parler vulgairement »*[640]. Même chose du côté de la secrétaire adjointe qui rappelle *« qu'en mairie, le hiphop a toujours relevé d'une forme de paternalisme condescendant relevant des quartiers populaires et des populations immigrées »*[641]. Car en effet, l'entrée des hiphops au service Culture a aussi été l'occasion de rencontres entre deux publics qui ne se côtoyaient pas jadis. Les acteurs les plus vindicatifs des hiphops locaux et des représentants institutionnels (élue, technicien, secrétaire). L'élue se souvient que l'entrée des acteurs des hiphops dans son giron a amené des situations pour le moins inhabituelles *« parce que les acteurs des cultures urbaines, vous les connaissez…voilà. Y a eu des moments assez rock'n'roll où les tables étaient retournées, les poings volaient, les chaises balancées. Ça c'est vrai »*[642]. Au cœur de ces échanges houleux, c'est à Malik Moujouil

638 Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des arts du spectacle et de la musique depuis 2010, réalisé le 06/11/2017.

639 *Ibid.*

640 Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maître de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.

641 Entretien avec Sonia Rainaud, secrétaire au département des arts du spectacle et de la musique entre 2009 et 2018, réalisé le 04/02/2020.

642 Entretien avec Catherine Cullen, élue à la Culture entre 2001 et 2014, réalisé le 16/11/2016.

qu'est confiée la tâche de dénouer les incompréhensions entre ses employeurs et certains acteurs associatifs – *« quand y avait des problèmes avec Lille Sud, c'est lui qui allait calmer les tensions »*[643] – ce qui a eu pour conséquences de le placer en porte-à-faux, de lui coûter certaines amitiés et de se retrouver *« avec une cible dans le dos [et] une réputation de vendu »*[644].

On manque ici d'épaisseur pour donner plus de matière à l'incongruité mentionnée car nous n'avons pu récolter que peu de documents relatifs (conventions, attributions de subventions, projets soutenus…) à la gestion culturelle des cultures urbaines (voir encadré n°5).

Encadré n°5 : De la difficulté d'accès aux informations, épisode 1.

Tout au long de l'enquête, l'accès à certaines données et aux témoignages de certains acteurs administratifs a été un travail pénible. J'étais loin d'imaginer qu'en travaillant sur la « culture » - je ne travaille pas sur des questions de sécurité, de santé publique ou d'urbanisme – j'allais être confronté à de telles difficultés. Cet encadré a pour unique vocation d'éclairer les conditions d'enquête.

Concernant l'accès aux données, la transparence politique clamée n'est que peu effective dans les faits. Au niveau du service des cultures urbaines, il m'a été impossible d'obtenir les documents relatifs à son fonctionnement. Rien n'a été transféré au service des archives depuis l'arrivée des cultures urbaines au département Culture en 2005. Lors d'un entretien avec le directeur du service « Arts du spectacle et de la Musique » (ASM) en novembre 2017, celui-ci me confirme goguenard que l'ensemble de ces documents sont dans une armoire située en face de son bureau. Naïf, j'imagine que *« le présent et le futur sont plus important [pour lui] que le passé ».* Étonnamment, il répond par la négative et reporte la responsabilité de ce non-transfert sur son ancien subordonné en charge des cultures urbaines puis ajoute que *« ce qu'il y a dans les archives peut être compromettant pour lui comme pour la collectivité. Peut-être même pour moi parce que j'ai laissé passer »,* confirmant ainsi la gestion *« chaotique »* du service. Et d'ajouter un plus tard que « *le plus simple, c'est de me dire ce que tu recherches »*[645]. Ainsi, alors qu'au principe fondamental de la recherche il y a cette idée que documents et archives doivent permettre au chercheur

643 Entretien avec Sonia Rainaud, secrétaire au département des arts du spectacle et de la musique entre 2009 et 2018, réalisé le 04/02/2020.

644 Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maître de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.

645 Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des arts du spectacle et de la musique depuis 2010, réalisé le 06/11/2017.

de nourrir certaines pistes de réflexions, de confirmer ou d'infirmer des intuitions, de donner corps et matière à des témoignages parfois en apesanteur et d'ouvrir des voies d'investigation parfois insoupçonnées, le directeur des ASM inverse la dynamique de recherche en m'invitant à connaître à l'avance ce que je désir découvrir. On verra dans les chapitres suivants que d'autres acteurs nous ont joué le tour de cette mécanique inversée.

Mais les témoignages récoltés, à l'exception de celui du principal intéressé, tendent tous vers un haut degré d'informalité dans la gestion culturelle des pratiques des hiphops. Le directeur des ASM confirme *« qu'il y avait une dérive »,* que *« certaines délibérations, certaines subventions attribuées ont été, je pèse mes mots, des subventions de complaisances »*[646]. Un autre enquêté, anonymisé à sa demande, ayant travaillé sur le plateau Culture déclare *« qu'on [savait] très bien qu'il faisait des sortes de faux en écriture, des bricolages, des trucs dangereux pour tout le monde »*[647].

Au-delà du bricolage de Malik Moujouil, c'est l'ensemble du personnel de service qui s'accorde à faire des cultures urbaines un secteur d'intervention à part entière et pour lequel un haut degré de souplesse est permis. Il est un secret de polichinelle déjà mentionné dans le premier chapitre qu'on souhaiterait ici préciser car il illustre avec pertinence cette labilité permise dans le traitement des affaires des hiphops. A Lille Sud, l'un des quartiers les plus populaires de Lille, un rappeur a su tourner à son avantage, en jouant des stigmates qu'on lui prête, ces considérations politiques des pratiques des hiphops. Roger Maucourt le range dans la catégorie *gangsta rap,* cette frange-là plus problématique du rap local, et c'est notamment à lui que fait référence l'élue quand elle évoque des chaises volantes dans la rencontre avec certains acteurs. Pépite – c'est son nom de scène – gère un studio d'enregistrement – le *BDM studio*[648] – dont les modalités troubles d'acquisitions ont été décrites dans le premier chapitre[649]. L'association Dall (Développement Artistique Local Lillois), structure sous laquelle le rappeur officie, existe depuis 2006. Elle est exclusivement financée par la ville de Lille dans des conditions on ne peut plus opaques. Depuis le rattachement des cultures urbaines à la Culture, le Dall bénéficie d'une enveloppe de 28 000 euros[650] reconduite chaque année via une convention de façade. Notre enquêté anonyme, familier du plateau culture, vient préciser les modalités d'octroi de cette subvention :

---

646 *Ibid.*

647 Entretien informel avec un enquêté anonyme, réalisé en 2020.

648 L'acronyme vaut pour Boulevard de Metz, l'une des artères principales du quartier.

649 Voir chapitre 1, section 3 – A.

650 Nous avons eu accès, via un réseau officieux, aux documents municipaux d'attributions de subventions relevant des cultures urbaines. En ce qui concerne le Dall, nous possédons pour la période 2011 – 2013 des documents attestant la reconduction de cette subvention.

« Le truc de dingue, c'est qu'il ne les demande même pas. Et comment ça se passe ? L'argent, on le laisse dans un coin pour qu'au 31 décembre, quand Pépite se réveille, on lui donne l'argent sans même qu'il fasse un dossier. […] On met de côté pour lui parce qu'on sait qu'il va venir.
Mais le transfert c'est quand même pas une mallette de cash ?
Non, non. On remplit le dossier nous-même. T'es quand même pas de ceux qui croient qu'en mairie tout le monde respecte les règles ? C'est pas ça. Y a aucune vérification ».[651]

Cette situation pour le moins rocambolesque s'explique par le fait qu'en mairie centrale, le manque d'ancrage dans le quartier de Lille sud amène le personnel politique à prêter au dit rappeur une capacité de nuisance hors norme. Pour témoin ces propos de Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020 qui explique ne pas avoir été autorisée à mettre un terme à cette situation : *« Ce qui s'est passé, c'est que d'environ 30 000 euros, moi j'ai décidé de réduire la sub à 13 000. A la base je voulais complètement la stopper mais on m'a dit que c'était pas possible […] Je ne connais pas sa capacité de nuisance mais ce qui est sûr, c'est que si il fout le bordel, et c'est qu'on me dit en mairie, ça nous coûtera bien plus que 13 000 euros et ça, je veux bien le croire »*[652]. La contrepartie demandée au rappeur est relativement faible puisque *« le contrat passé avec lui, c'est qu'il organise deux concerts par an »*[653]. Et à l'élue d'ajouter dans un note officielle une mention teintée d'ironie et jamais rencontrée auparavant : « Je profite de ce courrier pour vous remercier des actions que vous menez ainsi en faveur des lilloises et lillois »[654].
Si l'anecdote représente l'acmé d'une prise en charge non conforme et reste, selon le peu d'informations en notre possession, minoritaire dans la gestion culturelle des affaires des hiphops lillois, elle trahit à son tour la difficulté pour le service Culture de faire des hiphops des objets culturels comme les autres. C'est à dire que la culturalisation des hiphops ne se réalise qu'au prix d'une inadéquation maintenue entre l'organisation municipale et certains acteurs associatifs.
Mais si le chargé de mission des cultures urbaines prêche par incompétence, il dénonce en retour ce manque d'ajustement : *« On n'arrête pas de dire que pour avoir une aide, les acteurs s'adaptent à la fonction publique, mais la fonction publique c'est jamais adaptée aux acteurs […] Comment on fait pour être un minimum flexible pour pouvoir avancer pour faire un pas dans leur direction »*[655]. Et c'est peut-être également cette

651 Entretien informel avec un enquêté anonyme, réalisé en 2020.
652 Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2015 et 2020, réalisé le 21/07/ 2016.
653 *Ibid.*
654 Archives municipales, Ville de Lille, Culture, Direction des Arts du Spectacle et de la Musique, Notification de subvention à l'attention de l'association Dall. 30/06/2014.
655 Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maître de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.

flexibilité recherchée qui l'a amené à délaisser la matière administrative pour parfois *« promettre sur simple parole l'octroi d'une subvention à telle ou telle association »*[656].

Conclusion

Ce chapitre avait pour objectif de montrer que le projet lillois d'équipement pour les hiphops n'a pu être rendu possible et pensable qu'à la faveur d'un intérêt politique croissant pour les affaires culturelles qui amène les pratiques de danses, de musiques et de peintures à devenir objets d'intervention publique au début des années 2000.

Amorcée dans les années 1970 dans l'objectif affiché de régénérer le territoire et d'affirmer le statut de capitale régionale de la ville de Lille, la politique culturelle lilloise a subi une série d'inflexions qui a permis l'émergence d'une politique des hiphops et favorisé de retenir l'option « équipement » comme objectivation de cette politique.

C'est d'abord l'adhésion au paradigme de démocratie culturelle qui permet un intérêt croissant et une implication directe de la mairie dans les affaires des hiphops locaux. Les échecs de la démocratisation culturelle et l'apparition de formes culturelles émergentes ont peu à peu amené le pouvoir local à élargir son champ d'intervention à des pratiques artistiques jusque-là délaissées. Le soutien politique affiché à la promotion du rock dans les années 1990 a ouvert la voie à une prise en charge politique des hiphops dix ans plus tard.

Au sein de cette politique, c'est ensuite la logique équipementière qui, sans être spécifique à Lille, fonctionne sur le territoire comme solution routinisée d'action publique en matière de culture. Centraux dans la conduite de l'action culturelle locale, les équipements en sont la substance qui lui donnent corps. On a montré que l'usage systématisé d'une logique équipementière s'est déplacé des esthétiques nobles du centre-ville aux pratiques populaires des quartiers périphériques. En ce sens, les maisons folies, le Grand Sud et plus tard le Flow ont été imaginés comme lieux d'objectivation d'un projet politique assumé : la conquête culturelle des quartiers populaires qui revêt aussi un enjeu électoral. Ce déplacement acte dans le même temps l'adhésion politique et la progressive prise en compte du principe de démocratie culturelle ; ces nouveaux équipements en sont la manifestation la plus concrète.

Parallèlement, c'est la persistance d'un jeu de catalogue dans les affaires culturelles qui engage un traitement politique des pratiques des hiphops. Nouveaux entrants dans le champ culturel local, graffeurs, rappeurs et danseurs ont forcé l'inscription de leurs pratiques dans le catalogue et ont,

656 Entretien informel avec un enquêté anonyme, réalisé en 2020.

de fait, participé de son renouvellement. L'option équipement est aussi retenue sur proposition d'un rappeur devenu conseiller de la maire en la matière.

Enfin, c'est l'apparition et l'évolution d'une politique des hiphops qui permet de comprendre l'émergence du Flow. Inscrites et prises en charge dans une logique sociale d'animation des jeunesses populaires, les pratiques des hiphops ont rejoint le service Culture au milieu des années 2000 sous le vocable mou des « cultures urbaines ». La reconnaissance affichée du potentiel culturel de leur contenu n'a pas permis l'avènement et la formalisation d'un segment culturel *comme les autres*. Héritières d'investissements politiques et sociaux extra-artistiques, les pratiques des hiphops et leurs représentants restent assignés à des espaces - les quartiers populaires - et des publics - les jeunes - et leur aspiration à devenir acteurs culturels à part entière reste un processus inachevé. Parallèlement, la gestion municipale des cultures urbaines accuse un haut niveau d'informalité qui dessert le processus de banalisation de l'objet hiphop. En l'état, cette banalisation reste incomplète, tant les particularismes de sa prise en charge sont teintés d'illégitimité. *In fine*, ce traitement de faveur accordé aux hiphops amènera, c'est ce que nous verrons dans le prochain chapitre, à la construction d'un projet d'équipement duquel ses destinataires présumés sont largement évincés.

Chapitre 3

Processus décisionnel et viabilisation du CECU : les aléas politiques et sociaux d'un projet non désiré d'action publique

« Tu te rends compte quand même qu'on parle du hiphop, on parle quand même du premier mouvement rebelle du 21ème siècle et qu'il est géré par une mairie »[657].

Le 2 avril 2007, le projet d'équipement est officialisé dans une délibération du conseil municipal : il est « décidé de la création d'une maison du hiphop »[658], première expression mobilisée pour désigner le futur équipement. S'ouvre alors une longue période d'élaboration du projet qui aboutit à la livraison du bâtiment puis à son ouverture en octobre 2014.

On a dévoilé dans les deux premiers chapitres les éléments contextuels passés qui permettent d'envisager l'érection d'un équipement dédié aux hiphops. Le projet est rendu pensable et possible au point de rencontre de deux mouvements que sont le développement de scènes localisées de danse, de musique et de peinture et la formalisation d'une politique culturelle lilloise qui accueille les pratiques en son sein. L'installation d'une politique locale des hiphops dans le giron culturel ouvre la voie à la « maison du hiphop » que la tradition équipementière favorise. Routinisée, l'action de la mairie en direction des hiphops n'en est pas moins novatrice : pour la première fois en France[659], une collectivité fait le choix d'ériger un équipement public destiné exclusivement à l'accueil d'une culture (considérée comme) populaire. En ce sens, le Flow représente une rupture radicale dans le paysage équipementier national. D'abord pensés dans une logique de promotion des esthétiques nobles, les équipements ont ensuite concerné les cultures populaires dans leur ensemble (les maisons folies). Avec le Flow, un troisième pas est franchi : pour la première fois une culture (considérée comme) populaire fait l'objet d'une mise en équipement exclusive. Dès lors s'intéresser au processus décisionnel et au montage du projet est indispensable pour au moins trois raisons.

D'abord parce que la décision et le montage du projet Flow, depuis une perspective séquentielle, viennent cristalliser l'aval et l'amont d'une politique locale des hiphops bientôt équipementés. D'un côté, s'y condensent en les fixant les éléments qui l'ont précédé (éclatement des scènes locales, mainmise municipale sur les chantiers culturels, ouverture démocratique du champ culturel,

[657] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.

[658] Archives municipales de Lille, extrait du registre des délibérations du conseil municipal. Séance du 29/06/2009, n°09/541.

[659] Les édiles locaux s'enorgueillirons d'une première mondiale.

banalisation inachevée[660] du processus de culturalisation des hiphops). De l'autre, ils anticipent en quelque sorte le fonctionnement et les problématiques à venir de l'équipement (faible implication des acteurs des hiphops, absence de ces mêmes acteurs aux postes clés, perpétuation d'une assignation de leur travail dans le champ socio-culturel, faible engouement pour le projet, fixation et bornage des possibilités de carrière, champ restreint des possibles…). Prêter une attention fine au montage du projet permet donc d'anticiper les conditions de son impact sur le devenir de l'équipement. On prendra des précautions pour ne pas tomber dans les écueils d'une interprétation ex-post du fonctionnement de l'équipement mais il ne paraît pas impossible que les projections investies dans un chantier comme le Flow aient des effets sur son fonctionnement quotidien. En somme, on fait l'hypothèse que *ce qu'il prévoit d'être* conditionne en partie *ce qu'il sera.* Autrement dit, le travail de préfiguration de l'équipement, les scénarios de fonctionnement, les missions et objectifs imaginés pendant cette phase sont autant de processus qui ne sont pas sans incidences sur l'activité quotidienne à venir de l'équipement.

À ce titre, la décision et le montage du projet d'équipement cristallisent un passé – degré de développement des pratiques, état des relations entre pouvoirs publics et acteurs des hiphops avant l'équipement – autant qu'il participe à en dessiner un futur : projections sur les perturbations engendrées par la structure à venir, transformations des relations entre protagonistes, nouvelles modalités d'accompagnement public, etc...

Ensuite, analyser la phase de construction de l'équipement *à l'état de projet* permet de poursuivre l'analyse d'une action publique municipale à destination des hiphops et s'inscrit dans le projet de cette thèse : l'observation génétique, longitudinale et transversale du premier équipement public à destination des hiphops. Car rappelons-le, le Flow n'a pas d'équivalent sur le plan national. Lille est la première et quasiment l'unique ville[661] à avoir opté pour ce type d'investissement. En France, les grandes collectivités orientent plutôt leur soutien aux acteurs institutionnalisés des hiphops via un soutien fort aux tissus associatifs locaux. Comme le constatera quelques années plus tard Malik Moujouil : *« Je trouve ça dommage que la seule vraie alternative du hiphop [à Lille], ce soit une mairie »*[662]. Dès lors, l'originalité du projet nous invite à multiplier les angles de recherche et l'analyser sous l'angle de la sociologie de l'action publique s'avère ici indispensable.

---

[660] Voir chapitre 2, section 3. Pour rappel, la « banalisation inachevée » des hiphops renvoie à l'idée que son inscription dans le département Culture et la reconnaissance culturelle de leurs contenus n'engagent pas *de facto* un traitement standardisé des pratiques. Leur entrée à la Culture ne se substitue pas à leur installation originelle dans la politique de la ville ou dans les politiques de jeunesse. Le volet social auquel sont arrimées les pratiques reste prégnant et agit comme condition d'un soutien financier.

[661] La ville de Paris a inauguré sa propre « maison du hiphop » - « la Place » – moins d'un an après Lille.

[662] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 15/02/2018.

Enfin, le processus décisionnel et le montage du projet fonctionnent comme d'excellents révélateurs des ambitions municipales en matière d'administration des objets culturels, des rouages administratifs que traversent ces mêmes objets, du traitement des publics destinataires et, en bout de chaine, de la force d'imposition des volontés et des ambitions culturelles municipales. A titre d'exemple, nous y reviendrons, on montre que l'option « équipement » n'était que peu souhaitée par ses destinataires présumés. Car au-delà d'une capacité d'adaptation des rouages administratifs à un secteur d'intervention nouveau[663], la conduite du projet Flow témoigne d'une propension à contraindre les acteurs à épouser les règles d'un jeu politico-administratif duquel ils sont maintenus dans une position d'extériorité. A l'instar de ce qui s'est joué dans le cadre de « Lille 2004 », des maisons folies et plus tard du Grand Sud et de St-Sauveur, la conduite du projet Flow est tout autant une logique d'affichage politique et électoral qu'un projet culturel de soutien aux hiphops.
Moment de cristallisation, séquence d'action publique et révélateur de (nouvelles) formes de gouvernementalité, la mise en œuvre du projet, c'est à dire « l'accomplissement d'un objectif fixé dans le cadre de la décision publique »[664] est donc essentielle dans une thèse qui prétend faire de la mise en équipement un analyseur pertinent d'une action publique locale des hiphops depuis son émergence.

Si les hiphops en France ont déjà fait l'objet d'expériences équipementières[665], le Flow s'en détache à différents niveaux. Impulsé sur décision mayorale, le montage du projet, prélude à la livraison et au fonctionnement de l'équipement, a été conduit sans participation active de ses destinataires présumés et en décalage vis-à-vis de leurs attentes. L'enquête dévoile que la solution « équipement » n'émane pas d'une volonté partagée par les différents acteurs des hiphops locaux qui ont rarement fait front commun pour l'énonciation de griefs à même de servir des causes collectives. Au premier abord, la solution « équipement » appliquée aux hiphops apparaît en ce sens comme l'application d'un traitement ordinaire des esthétiques érigées au rang d'objets culturels *comme les autres*. Il semble pourtant que la banalité de l'action retenue – la mise en équipement – masque en réalité la pérennisation d'un traitement de (dé)faveur accordée aux peintres, aux musiciens et au danseurs. Ce troisième chapitre s'emploie donc à l'analyse de deux processus qui en balisent le contenu.

---

[663] On reviendra dans le cœur du texte sur l'implication de l'usage du terme « secteur » dans le cadre des politiques culturelles locales.
[664] Hassenteufel, P., 2008, *Sociologie politique : l'action publique,* Ed. Armand Colin, Coll. U, 320 p.
[665] Dans différents travaux, Loïc Lafargue de Grangeneuve s'intéresse aux équipements des hiphops mais les espaces qu'il analyse sont sensiblement différents du nôtre. On pense ici à son analyse du « Café-Musique l'Affranchi » spécialisé dans le rap et situé au nord de Marseille dans la vallée de l'Huveaune. Mais l'Affranchi se distingue du Flow en de nombreux points. Leur taille, leur mode de gestion, leur emplacement, les investissements politiques, les budgets consacrés, les ambitions et les attentes investies sont radicalement différents. Idem pour la « maison du hiphop » parisienne ouverte en 1999 à l'initiative de la mairie de Paris mais dont la gestion est confiée à l'association « Paris Est Mouv ». Son fonctionnement ne relève pas d'une régie municipale directe.

La première section s'attache à comprendre les ressorts d'une décision sans égale. Il s'agit alors de se demander comment une telle décision a été prise, par quels acteurs et à partir de quelles informations. Autrement dit, on engage ici l'anatomie de ce qui apparait dans notre cas comme une « légende décisionnelle » dont les enjeux d'imputation, cette « mise en rapport, plus ou moins arbitraire, d'une personne et d'une situation »[666], sont d'importance. Disons-le tout de suite : le rôle de la maire est ici central dans l'option retenue.

La deuxième section est consacrée à l'étude de la construction du projet. On s'efforcera de rester fidèle à la chronologie des évènements d'un montage erratique. Car bien évidemment, les sept années nécessaires à l'aboutissement du projet ne sont pas d'égale intensité. Après annonce, le projet d'équipement n'a pas été conduit de manière continue. Se dégagent alors des périodes creuses et des périodes plus riches pour l'avancement d'un projet qui amène à l'inauguration précipitée et à l'absence d'un projet viable et fonctionnel pour l'équipement. Là-encore, ce que l'on nomme dès à présent la première phase de viabilisation du projet d'équipement est capitale pour la compréhension du fonctionnement à venir de l'équipement. Elle révèle des intentions, des manières de faire, des cognitions et des hiérarchies qui pèsent lourdement dans l'orientation du projet et sa réalisation concrète.

1) Un équipement pour les hiphops : les ressorts d'une décision

Tous les acteurs rencontrés se rejoignent sur un point : la décision de construire un équipement pour les hiphops trouve son origine dans le hasard d'une rencontre impromptue entre un rappeur local et la première magistrate. La maire de Lille croise le rappeur Axiom sur un quai de gare en 2005. De cette rencontre fortuite, une réunion informelle est organisée entre les deux protagonistes, réunion au sortir de laquelle l'option « équipement » sera retenue. On ne prend pas ce récit interprétatif pour argent comptant. Cette rencontre apparait malgré tout décisive tant les acteurs rencontrés se font volontiers les relais de ce qu'on pourrait appeler une légende décisionnelle.

Dès lors, une question se pose : Comment expliquer que la voix d'un seul acteur ait pu faire l'objet d'une telle attention de la première magistrate et, en conséquence, avoir un tel impact sur la conduite des politiques des hiphops ? Si, dans le récit collectivement partagé, cette rencontre fonctionne comme point de départ de l'aventure équipementière, il nous faut rendre compte sociologiquement de cet instant-clé pour l'avenir des hiphops locaux. En d'autres termes, comment expliquer que l'expertise d'un acteur unique ait pu avoir tant de valeur ?

[666] Le Bart, C., 1989, « L'imputation : un outil pour l'analyse des mentalités révolutionnaires », *Revue historique*, n° 572, PUF, pp. 351-365.

On entre ici dans l'étude d'un processus décisionnel, compris dans une première définition large comme « phase de l'action publique au cours de laquelle des orientations sont définies et des moyens déterminés pour réaliser les objectifs fixés »[667] et « considéré [pendant longtemps] comme le moment principal de l'action dans la mesure où elle mobilise les acteurs placés au sommet de l'État »[668]. Conceptualisée dans le cadre de modèles séquentiels construits pour améliorer le fonctionnement des institutions politiques, la décision constitue la phase de cristallisation de mise sur agenda d'un problème et précède la mise en œuvre des choix retenus pour (tenter de) le résoudre. Stabilisée par Anderson après diverses conceptualisations, la grille d'analyse de référence dans l'usage du modèle séquentiel se présente comme suit[669] :

Séquence n° 1	Mise sur agenda d'une politique publique
Séquence n° 2	Processus d'élaboration de solutions
Séquence n° 3	Nouveau processus de sélection portant sur les propositions d'actions formulées
Séquence n° 4	Mise en œuvre du programme d'action légitimé
Séquence n° 5	Évaluation

Ce modèle, comme ceux qui l'ont précédé, « ne constitue pas à proprement parler un concept ou une théorie formalisée de l'action publique mais plutôt une méthode d'analyse des politiques publiques »[670]. Le découpage séquentiel ainsi énoncé sert de point d'appui analytique pour décrire et comprendre une réalité beaucoup plus complexe dans laquelle les différentes séquences s'entrecroisent. Sans revenir sur l'évolution des travaux de référence, précisons que c'est dans le cadre de la rationalité limitée que l'explication des décisions est aujourd'hui la plus féconde. Il est désormais acquis que le décideur « en situation de choix, n'est pas en mesure de maximiser son utilité »[671]. Qu'une décision soit arrêtée, elle l'est toujours à l'aune d'un savoir fragmenté et incomplet, tributaire des choix passés et contrainte par les routines organisationnelles et institutionnelles qui restreignent le panel d'options envisageables[672]. Dans la lignée des travaux d'Herbert Simon, le politiste Charles Lindblom vient enrichir ce nouveau regard porté sur les prises

[667] Nay, O., (dir.), 2011, *Lexique de Science Politique, Vie et Institutions politiques,* 2ème éd. Dalloz, p. 125.
[668] *Ibid.* Dans notre cas, on remplace « État » par « collectivité ».
[669] Hassenteufel, P., 2008, *Sociologie politique : l'action publique*, *Op. Cit.*
[670] Jacquot, S., 2014, « Approche séquentielle (stages approach) ». In : Boussaguet, L., *Dictionnaire des politiques publiques. 4e édition précédée d'un nouvel avant-propos*, Paris, Presses de Sciences Po, « Références », pp. 82-90.
[671] Hassenteufel, P., 2008, *Op. Cit.*
[672] *Ibid.*

de décisions. Considéré comme « l'initiateur de la notion d'incrémentalisme »[673], il ajoute au moins deux éléments. Il substitue à la figure du décideur unique, celle d'une multiplicité d'acteurs engagés dans le processus décisionnel, ce qui a conduit à les analyser « en termes d'ajustements mutuels [et] de compromis négociés »[674]. Il postule ensuite la mise en avant d'une préférence pour le *statu quo* plutôt que pour ses alternatives, du fait « des aléas de l'informations sur les conséquences des autres options et leur absence de perspective et de vision d'ensemble »[675]. En situation d'incertitude, les acteurs agissent avec de « la suie dans les idées »[676]. Leurs prises de décisions consistent alors « en un ensemble d'adaptations qui se construisent petit à petit sur le fondement de ce qui existe déjà […] et par enchainement d'essais-erreurs »[677].

Enfin, c'est le trio de chercheurs March, Cohen et Olsen qui vient à son tour muscler l'analyse des processus décisionnels à travers un nouveau modèle – le *garbage can* – duquel nous retiendrons ici deux idées fortes. En premier lieu, ils affinent le concept de multiplicité des acteurs dans les processus décisionnels en précisant qu'ils sont fluctuants et labiles, c'est-à-dire qu'ils « varient fortement au cours du temps et ne sont présents que ponctuellement »[678]. En second lieu, ils affirment qu'il n'y a pas d'ordre dans un processus de décision et que les décisions ne sont que le produit de rencontres fortuites entre quatre types de flux relativement indépendants : des solutions, des problèmes, des participants et des opportunités de choix. Ainsi considéré, il apparait « que le lien entre problème et solution est inversé puisque ce sont le plus souvent les solutions qui permettent de formuler les problèmes »[679].

Appliqué à notre cas d'étude, le concept de rationalité limitée et ses prolongements s'avèrent féconds pour comprendre le processus décisionnel de mise en équipement des hiphops qu'on analyse sur trois niveaux.

Premièrement, le choix d'un équipement n'émane pas d'une proposition collective portée par le segment concerné de la société civile que représentent les acteurs des hiphops. On affirme ici que la solution « équipement » est retenue à rebours d'une des revendications principales émises quelques années plus tôt par le public concerné : plus de représentativité des pratiques artistiques des hiphops dans les institutions existantes. C'est donc arrimée à la fabrique politique d'une

---

673 Kübler, D., Maillard, J., 2016, « Chapitre 2. La prise de décision : logiques et acteurs ». In : Kübler, D., Maillard, J., (dir.), *Analyser les politiques publiques,* Ed. Presses universitaires de Grenoble, « Politique en + », pp. 49-77.
674 Hassenteufel, P., 2008, *Sociologue politique : l'action publique, Op. Cit.*
675 *Ibid.*
676 On s'autorise cette traduction de l'expression de Lindblom « *Muddling Through* » pour rendre compte des limites au sein desquelles les décideurs politiques évoluent. Voir : Lindblom, C., 1959, « The Science of Muddling Through », *Public Administration Review*, Vol. 19, n°2, pp 79-88.
677 Maillard, J., Kübkler, D., 2016, « Chapitre 2. La prise de décision : logiques et acteurs », *Op. Cit.*
678 *Ibid.*
679 *Ibid.*

demande sociale que la solution « équipement » est avalisée.

Deuxièmement, le processus décisionnel qui mène à l'équipement doit se comprendre comme le fruit d'un héritage institutionnel. De longue date, les structures bâtimentaires occupent une place centrale dans la politique culturelle lilloise et cet héritage n'est pas sans effets sur l'orientation de la décision. D'abord sur le plan technique, la mairie possède un savoir-faire à la fois ancien (les équipements nobles) et récent (les équipements dédiés aux cultures populaires) qui inscrit le projet Flow dans une dépendance « au chemin emprunté » en ce sens que « le poids des choix passés et celui des institutions politiques [pèse] sur le décisions présentes »[680]. Cet héritage institutionnel agit ensuite sur les schèmes de représentations politiques que la formule équipement concentre et objective. Car bien évidemment le passif équipementier n'est pas sans effets sur les croyances. Avec précaution, on mobilisera alors le concept de « référentiel d'action publique » pour intégrer l'influence des idées et des convictions qui, à leur tour, participe du processus décisionnel.

Troisièmement, la décision est le fruit d'opportunités et d'intérêts politiques qui dépassent le cadre strict de la reconnaissance des pratiques. D'un côté, des éléments de contextes (possibilité de financement européens, succès politique de « Lille 2004 », leadership politique de Martine Aubry) sont favorables à l'érection coûteuse d'un nouveau bâtiment culturel. De l'autre, le choix d'un nouvel équipement est mu par des enjeux extra-sectoriels et extra-artistiques. On considèrera donc les équipements culturels municipaux comme des instruments d'action publique, ce qui permet de déplacer l'analyse « sur les dispositifs de gouvernement plutôt que sur ses finalités »[681]. Comprenons-nous bien. Depuis presque dix ans, certains acteurs associatifs œuvrent (difficilement) à l'autonomie croissante du champ des hiphops locaux[682] et le maillage territorial en termes d'offres est relativement dense. Des studios d'enregistrement, des cours de danses, des ateliers en tout genre, un festival, des productions d'œuvres, des émissions de radios, des échoppes spécialisées alimentent les scènes différenciées des hiphops locaux desquelles la mairie est un acteur important mais peu visible. La solution équipementière apparaît à ce point comme un renforcement du contrôle municipal sur un secteur faiblement structuré, une opportunité politique de visibiliser de manière spectaculaire la place centrale de la mairie et d'affirmer dans le même temps le caractère indispensable de sa participation au développement des pratiques.

L'argumentaire est donc le suivant. Il s'agit de montrer que la décision d'une mise en équipement

---

[680] Palier, B., 2019, « Path Dependence ». In : Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet, P., *Dictionnaire des politiques publiques. 5e édition entièrement revue et corrigée.* Ed. Presses de Sciences Po, « Références », pp. 446-453.

[681] Lascoumes, P., Le Galès, P., 2004, *Gouverner par les instruments.* Paris, Presse de Science Po.

[682] Le remplacement des associations généralistes par des associations spécialisées tenues par les acteurs des hiphops locaux ainsi que la volonté d'offrir des alternatives viables aux circuits des industries culturelles et l'ouverture d'échoppes spécialisées par des acteurs vont dans le sens d'une autonomie du champ.

des hiphops est avant tout mayorale et qu'elle est la conséquence d'une rencontre avec un acteur. Elle s'insère dans des processus qui lui précèdent, est rendue possible à la faveur d'héritages institutionnels et sert des objectifs politiques extra-sectoriels. Rappelons que Martine Aubry exerce une emprise personnelle forte dans les affaires culturelles locales qui apparaissent comme son domaine réservé. A Lille, les adjoints à la culture n'ont pas le dernier mot en matière de décision. Les situations de dépossession ne relèvent pas de l'exception et confirment la persistance d'un monopole décisionnaire mayoral.

A – La fabrique d'une demande collective : des hiphops dans les structures existantes au choix d'un équipement exclusif

On l'a évoqué, il faut maintenant en administrer la preuve : l'équipement n'émane pas d'une volonté collective des acteurs locaux des hiphops. Leurs attentes, quand elles sont clairement formulées, sont ailleurs. Il s'agit pour eux d'être mieux et plus représentés dans les institutions locales existantes et d'être considérés en tant qu'acteurs culturels *comme les autres*[683]. Pour preuves, la nomination de Malik Papsoon à l'Aéronef, la création d'une cellule « cultures urbaines » en mairie, son transfert au service Culture et la nomination d'un rappeur à sa tête constituent les principales solutions apportées par la mairie. En ce sens, la saisine organisée en 2001 par la frange la plus institutionnalisée du rap local a bien abouti à une plus grande attention des édiles locaux aux pratiques des hiphops et à la mise en place d'actions publiques concrètes. Mais aucun document ni aucune parole d'acteur n'explicitent à quelque moment que ce soit une volonté collective pour une structure exclusive dédiée aux pratiques des hiphops que certains acteurs perçoivent rapidement comme *« une forme de ghettoïsation »* qui aboutirait à *« encore moins [de hiphops] dans les autres lieux »*[684]. Le choix de la solution « équipement » apparaît à ce niveau comme un désajustement entre les attentes des acteurs culturels et la réponse apportée en mairie. Alors qu'ils souhaitaient un soutien municipal pour pénétrer les institutions culturelles locales[685], la mairie opte pour un équipement spécifique qui contribue à les maintenir en dehors des structures culturelles existantes mais qui a le bénéfice politique d'avaliser et de marquer matériellement la prise en compte de ces publics.
Seul le rappeur Axiom – celui-là même qui rencontre la maire par un heureux hasard – précise qu'un *« projet [d'équipement] a été déposé »*[686] directement dans les mains de la maire et ajoute qu'il a été

[683] Voir chapitre 2, section 3 – B.
[684] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[685] Voir chapitre 2, section 3 – A.
[686] Entretien avec Hicham Kochman réalisé par Mélissa Leroy le 27/09/2012 dans le cadre d'un mémoire en science politique intitulé « CECUFD, l'équation insoluble ? » à l'Université de Lille, année 2012/2013. Mélissa Leroy a travaillé sur la futur maison du hiphop lilloise deux années avant nous. Elle nous à généreusement confié l'ensemble de ses

à son initiative. Martine Aubry aurait alors accueilli favorablement l'idée d'équipement dont l'enthousiasme est rapporté en ces termes : « *Ben écoute c'est génial, c'est global comme approche, je veux bien qu'on en parle* »[687].

Dès lors, il faut se demander comment la parole d'un unique acteur a pu convaincre la première magistrate d'engager une action aussi conséquente et novatrice pour les hiphops locaux. Comment, au fond, et à partir de quelles ressources a-t-il participé à orienter la décision de la première magistrate vers la forme « équipement » pour objectiver une action sans commune mesure pour les hiphops locaux ? Pour ce, on s'engage à dévoiler les mécanismes par lesquels l'option « équipement » a été construite politiquement comme solution adéquate aux revendications d'acteurs culturels. Autrement dit, c'est à la fabrique politique d'une demande sociale, socle de légitimation de l'action publique, qu'on s'attèle désormais et c'est sous la forme d'un syllogisme qu'on souhaite entamer la réflexion. Pour rappel, un syllogisme est « un raisonnement déductif formé de trois propositions, deux prémisses (la majeure et la mineure) et une conclusion, tel que la conclusion est déduite du rapprochement de la majeure et de la mineure »[688]. Le nôtre se présente comme suit :

Proposition n° 1	Martine Aubry rencontre un rappeur local qui lui *« souffle à l'oreille »* l'idée d'équipement.	Récit anecdotique
Proposition n° 2	Fort de cette rencontre, Axiom devient le représentant privilégié de la maire pour les scènes locales des hiphops.	Construction politique d'une demande sociale.
Proposition n° 3	L'équipement est considéré comme relevant d'une demande collective	Biais politique de surreprésentation d'un acteur.

La première proposition relève de l'anecdote. Rappelons-la. En 2005, Martine Aubry et Hicham Kochman *alias* Axiom se rencontrent sur un quai de gare. La première magistrate interpelle alors le rappeur dont elle écoute le premier titre à succès – « Ma lettre au Président » – un texte qui emprunte sa trame à celui de Boris Vian – le Déserteur – et revisité trente ans plus tard par Renaud Séchan ou d'autres. Cette rencontre hasardeuse est l'occasion pour le rappeur d'énoncer auprès de

données dont les entretiens mobilisés dans le cadre de ce chapitre. Tous les entretiens de Mélissa Leroy que l'on mobilise ici proviennent de son enquête de terrain.

[687] *Ibid.*

[688] Source : https://www.cnrtl.fr/definition/syllogisme consulté le 20/03/2020.

la première magistrate le manque de considération de la mairie pour les affaires locales des hiphops, soutenues principalement à la lumière des vertus sociales qu'ils apportent dans la gestion des quartiers populaires. Séduite par la vindicte du rappeur, Martine Aubry le convie à une réunion de travail informelle dans laquelle le rappeur évoque l'idée qu'un équipement serait la preuve incontestable d'une prise en compte politique pertinente des acteurs concernés. À l'occasion de cette entrevue, elle aurait alors décidé d'en retenir l'option.

Vraie, fausse ou douteuse, peu nous importe ici d'évaluer la réalité du fait rapporté. Comme le précise Jean-Baptiste Renard, « il est moins important de savoir si une anecdote est vraie que de comprendre pourquoi elle est racontée »[689]. Sur notre terrain, les acteurs concernés (culturels, politiques, associatifs) sont unanimes : les propos échangés lors de cette réunion informelle sont à l'origine de l'aventure équipementière pour les hiphops locaux. L'anecdote participe de construire une image des hommes et des femmes politiques et ce serait une erreur que de la considérer comme insignifiante. En effet, la circulation d'une narration sur cette rencontre impromptue sert doublement la maire. Elle visibilise d'abord son accessibilité auprès de ses administrés et donne ainsi une image d'elle-même proche d'électeurs potentiels dans un contexte politique où « les distances sociales s'instaurent [de plus en plus] entre les classes populaires et les partis de gauche »[690]. A ce niveau, « la posture d'écoute et de service » dont elle fait preuve « est indissociable de la mise en scène de l'élu comme étant à l'origine des bienfaits [à venir] dont sont réputés jouir les habitant-électeurs »[691].

L'anecdote partagée contribue ensuite à valider sur le terrain des hiphops locaux le volontarisme qui lui est prêté en matière de culture. Comme le souligne Rémi Lefebvre, « la trajectoire individuelle des acteurs, investis dans les processus […] de décision, est peu pris en compte et elle est rarement considérée comme variable explicative »[692]. Dès lors, et c'est ce que confirme Axiom quand il explique avoir rencontré *« un maire qui avait une volonté de maboule »*[693], les qualités dispositionnelles de Martine Aubry pour les objets culturels ne doivent pas être sous-estimées dans les choix qu'elle opère en matière de culture. Ainsi, « n'importe quel élu ne se saisit pas de n'importe quel dispositif d'action et pas de n'importe quelle manière »[694] et les inclinations personnelles de la

[689] Renard, JB., 2011/4, « De l'intérêt des anecdotes », *Revue Sociétés*, n°114, pp 33-40.
[690] Rey, H., 2004, *La gauche et les classes populaires,* Paris, Ed. La Découverte, 216 p.
[691] Le Bart, C., 1992, *La rhétorique du maire entrepreneur,* Paris, Ed. Pédone, 192 p.
[692] Lefebvre, R., 2004, « Rôles, identité et habitus dans l'action publique. Martine Aubry et Lille 2004, capitale européenne de la culture », Journées d'études, Quelle sociologie pour "sociologie de l'action publique ? », École nationale des Ponts et Chaussées, Lyon, 13 et 14 mai.
[693] Entretien avec Hicham Kochman réalisé par Mélissa Leroy le 27/09/2012 dans le cadre d'un mémoire en science politique intitulé « CECUFD, l'équation insoluble ? » à l'Université de Lille, année 2012/2013.
[694] Lefebvre, R., 2004, *Op. Cit.*

maire en matière de culture[695] ont sans doute contribué à orienter ses choix politiques. C'est du moins ce que tend à confirmer le rappeur quand il explique sa rencontre : *« Depuis que je bouge dans les villes, je rencontre des personnalités, des maires. Et c'est toujours une question de personnalité. Si t'as pas les [bonnes] personnes, ça sert à rien. [A Lille] c'est une chance [d'avoir Martine Aubry]. Voilà »*[696]. Ici ce sont donc les dispositions culturelles de Martine Aubry que l'anecdote met en lumière. Ou une autre manière de dire que « ce que *sont* les acteurs n'est pas indifférent à ce qu'ils *font* »[697]. Bien que ses goûts personnels en matière de culture se trouvent plutôt du côté des arts savants et légitimes (l'Opéra et l'art contemporain sont les goûts publicisés de l'édile), la maire n'est pas imperméable aux cultures émergentes.

Comme pour son prédécesseur dix ans plus tôt, c'est par le biais de sa descendance que Martine Aubry se découvre (et développe) une sensibilité à l'endroit de ce qui ne s'appelle pas encore le *Street Art*. Pour témoin, Malik Moujouil se souvient d'une discussion avec sa première magistrate : *« Elle m'a expliqué qu'elle avait découvert le graff et le street art parce que sa fille avait fait ses études à New-York, elle lui avait ramené des catalogues de musées. Et lui a expliqué que là-bas les artistes de rue étaient exposés et elle a voulu s'inspirer un peu de ça. De très loin »*[698]. On pourrait aussi interpréter cet engouement sous l'angle de ce que Bernard Lahire nomme « » qui « vient alors renforcer l'interprétation légitimiste en ce qu'elle met en avant le pouvoir symbolique qu'ont les dominants de transmuer (culturellement) en objet légitime ce qui n'était qu'objet insignifiant ou vulgaire »[699].

La deuxième proposition – Axiom devient le représentant officiel de Marine Aubry – mérite plus d'attention. Ici, la figure d'Hicham Kochman est investie politiquement à deux niveaux. Il se présente d'abord à la maire comme le représentant légitime des scènes locales des hiphops. Or, une série d'éléments nous invite à prendre des précautions quant à sa capacité représentative. Autrement dit, est-il et de qui est-il le « porte-parole »[700] ? Gardant en tête que le terme renvoie tout autant à « différentes figures anciennes » qu'à une « diversité de formes contemporaines »[701], on ne retient ici qu'une définition volontairement large : « l'enjeu du porte-parolat [est] toujours de faire

---

[695] L'ensemble des acteurs (techniciens, élus, directeurs associatifs) se rejoignent sur ce point. Martine Aubry cultive un gout personnel pour les objets de l'art savant.

[696] Entretien avec Hicham Kochman réalisé par Mélissa Leroy le 27/09/2012 dans le cadre d'un mémoire en science politique intitulé « CECUFD, l'équation insoluble ? » à l'Université de Lille, année 2012/2013.

[697] Lefebvre, R., 2004, « Rôles, identité et habitus dans l'action publique. Martine Aubry et Lille 2004, capitale européenne de la culture », *Op. Cit.*

[698] Entretien avec Malik Moujouil, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 15/02/2018.

[699] Lahire, B., 2006, *La culture des individus. Dissonances et culturelles et distinction de soi,* Paris, Ed. La Découverte, p. 251.

[700] On garde ici en tête que les figures de représentant et de porte-paorle ne se recouvrent pas entièrement, la première n'étant qu'une déclinaison parmi d'autres de la seconde. Pour une discussion sur l'articulation des deux termes, voir : Hayat, S., Kaciaf, N., Passard, C., (dir.), 2022, *Le porte-parole. Fondements et métamorphoses d'un rôle politique*, Ed. Septentrion, pp. 10-13 et 344-348.

[701] *Ibid.*, p. 13.

exister , dans un espace social, un groupe, une population, une institution, une cause et/ou des idées »[702]. On fait ici l'hypothèse que la solution « équipement » est sujette à une forte personnalisation de revendications supposément collectives à travers le discours d'un acteur unique.

Premièrement, si son potentiel de représentativité se vérifie au niveau de certains rappeurs locaux[703], son appréciation est plus délicate au niveau des pratiques de danse et de peinture. Né en 1975, il fait partie de cette génération pionnière pour la découverte des pratiques des hiphops qu'il reçoit d'un même bloc. Comme il l'explique lui-même : « *J'ai commencé par la danse. Être hiphop, c'était pratiquer plusieurs disciplines [et] tu n'étais pas hiphop si tu ne signais pas les vingt lois [de la Zulu Nation] »*[704].

Or, comme on l'a montré dans le premier chapitre, l'autonomisation et l'éloignement des pratiques ont donné lieu à des scènes locales différenciées dont l'un des effets les plus saillants est la dislocation du ciment fédérateur des premières heures. Ce processus a pour conséquence l'apparition d'un différentiel de structuration des pratiques, de problématiques de professionnalisation ou encore de représentation politique. Schématiquement, disons qu'à Lille en 2007, l'institutionnalisation des danseurs est actée, que les rappeurs, construits médiatiquement, scientifiquement et politiquement comme portes paroles d'un groupe vers un autre[705], s'essayent à une stabilisation administrative de leurs actions et que l'activité des graffeurs, du fait de l'illégitimité de leurs interventions dans l'espace public, est encore largement considérée comme « pollution visuelle » ou « souillure »[706], ce qui ne favorise ni l'appétence ni l'engagement des peintres pour des formes associatives identifiables.

Ainsi, quand Axiom explique avoir *« fédéré tous les groupes de danses sans qu'on les voie […] tous les groupes de rap [qui seraient désormais] prêts à travailler ensemble [ainsi] que tous les graffeurs »*, il surestime quelque peu sa capacité mobilisatrice au nom d'une unité déchue des pratiques. Des différents entretiens réalisés avec les peintres, musiciens et danseurs locaux, seuls quelques rappeurs l'érigent en chef de fil. Il apparait plus probable, comme l'explique le directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, que *« ce bâtiment, il existe parce que c'est une volonté du maire, c'est Aubry, mais aussi [parce que] ça été une demande de certains acteurs issus du mouvement hip-hop, portée par Axiom, c'est-à-dire des rappeurs*

---

[702] Bué, N., 2002, « Comment parler du porte-parolat ». In : Hayat, S., Kaciaf, N., Passard, C., (dir.), 2022, *Le porte-parole. Fondements et métamorphoses d'un rôle politique*, *Op. Cit.,* p. 348.

[703] Pour rappel, Axiom a participé à la saisine des pouvoirs publics en 2001 aux côtés d'autres rappeurs (Dias, Pépite, Big Malik…) dont il produira certains d'entre eux via son label, *Kafard Prod.* Des années plus tard, en 2009, alors au faîte de son succès, il réunit à l'occasion d'un clip soutenu par la boite de production de Luc Besson (Europa Corp.) douze rappeurs métropolitains d'horizons différents, ce qui tend à confirmer ses habiletés à réunir des acteurs divers autour d'un projet artistique.

[704] Entretien avec Hicham Kochman réalisé par Mélissa Leroy le 27/09/2012 dans le cadre d'un mémoire en science politique intitulé « CECUFD, l'équation insoluble ? » à l'Université de Lille, année 2012/2013.

[705] Hammou, K., 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle du rap français*, *Op. Cit.*, p. 13.

[706] Vaslin, 2017, *Esthétique Propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017, Op. Cit.,* p. 54.

principalement »[707]. A la mise en scène d'une surreprésentation de sa personne s'ajoute donc une homogénéisation des griefs dont on peut d'ailleurs questionner l'existence au-delà de la sphère musicale. Aucun élément ni aucune parole d'acteurs, aucune mobilisation collective n'a jamais permis d'objectiver l'énonciation de doléances proprement graphiques ou chorégraphiques. En ce sens, la parole portée par ledit rappeur participe de pérenniser l'indifférenciation de traitement des pratiques dont fait preuve la mairie. Musiques, danses et peintures relèvent sans distinctions fortes des cultures urbaines. Pour témoin, le soutien au graffiti n'a que rarement et tardivement[708] fait l'objet d'une attention du département « Arts Visuels », l'un des quatre grands secteurs lillois d'intervention culturelle. Ainsi, rien ne nous permet d'affirmer que la problématique de lieu est commune aux musiciens, aux danseurs et aux peintres. Elle apparaît plus comme le fruit d'une analyse personnelle dans un contexte où les acteurs locaux, en compétition pour l'accès aux ressources (les subventions municipales), ne construisent pas de parole commune. Ce qui amène au point suivant : la valorisation d'une expertise personnelle.

Car fort d'une relation privilégiée avec la première magistrate, Hicham Kochman fait valoir une expertise brute. Sa parole ne remonte pas au cabinet du maire via les canaux municipaux traditionnels de circulation d'information. La notion est essentielle. Comme l'ont montré les théoriciens de la rationalité limitée et à leur suite les incrémentalistes ou les défenseurs du modèle de la poubelle *(garbage can)*, l'accès, la qualité et la maitrise de l'information sont cruciaux dans le processus décisionnel. En d'autres termes, « les acteurs politiques sont rationnels dans un contexte d'information imparfaite »[709] et la diversification des sources doit permettre de limiter au maximum les zones d'ombre et les inconnues de l'équation. Or, les canaux d'information de la maire en matière de hiphops locaux sont limités. Comme nous le verrons, la toile de fond de cette relation est aussi animée d'un enjeu autour des publics jeunes et de l'électorat populaire[710].

Sans en avoir confirmation, il n'apparaît pas impensable que son personnel en mairie, et plus particulièrement ceux en charge des jeunesses (et donc des hiphops), autrement dit celles et ceux qui sont en prise directe avec les acteurs, rédigent des notes à son attention[711]. Les seules informations municipales dont nous disposons en termes de nécessité de lieu pour les hiphops ne précèdent pas cette fameuse rencontre entre le rappeur et sa maire. Catherine Cullen, élue à la

---

[707] Entretien avec Thomas Ceugnart réalisé par Mélissa Leroy le 12/11/2012.

[708] C'est en 2017, à l'occasion de la troisième édition de la « Biennale de l'Art Mural » portée par le collectif Renart qu'une première collaboration est engagée entre le département des « Arts visuels » et ladite association.

[709] Balme R., Brouard, S., 2005, « Les conséquences des choix politiques : choix rationnel et action publique », *Revue française de science politique*, Vol. 55, pp. 33-50.

[710] Voir section 1 – 3 du présent chapitre.

[711] Si aucun entretien réalisé avec le personnel municipal ne fait apparaître l'existence de telles notes d'information du service jeunesse à l'intention de la maire, on ne peut affirmer qu'elles n'existent pas. Il est probable que l'absence de questions posées sur ce point –, par exemple, avez-vous fait remonter les griefs des acteurs au plus haut niveau ? – explique l'absence d'informations.

culture entre 2001 et 2014, affirme que l'idée d'un équipement *« c'est venu de nous. Quand je dis nous… Laurent Dréano, moi et d'autres encore. C'était pas du tout prévu au départ […] Et puis on s'est aperçu au fur et à mesure que les maisons folies ont pris leur essor que les acteurs des cultures urbaines n'étaient pas là. Ils disaient qu'ils n'avaient pas la place […] Et on s'est dit que leur donner un espace où ils se sentent à l'aise, [c'était] peut-être pas une mauvaise idée »*[712]. Rappelons également qu'à Lille, le parti socialiste est de moins en moins ancré dans les quartiers populaires, qu'il accuse un déficit d'intermédiaires et que dans ce cas-là, le moindre relai peut jouer un rôle essentiel.

Ils n'avaient pas la place… Les propos de l'élue trahissent une réalité qui sonne comme un échec : les maisons folies, censées accueillir les pratiques culturelles populaires ne laissent que peu de place aux artistes locaux des hiphops. Ils mettent en exergue un point crucial dans la décision du Flow. Les lieux censés accueillir les cultures urbaines ne bénéficient pas aux pratiquants locaux des hiphops. C'est notamment le cas dans le quartier de Moulins où le projet artistique est centré autour de la petite enfance et où l'absence de salle de spectacle et les gouts personnels de son directeur en matière de rap freinent la mise en visibilité des musiciens locaux du genre. A ce niveau, Hicham Kochman se souvient être entré en conflit ouvert avec feu le directeur de la maison folie de Moulins à qui il reproche de sous-représenter les pratiques des hiphops : *« La maison du hiphop, elle naît comment ? Parce que d'abord je vais m'embrouiller d'abord avec euh…Jean-Baptiste, qui était directeur artistique de la maison folie Moulins […] issu de Rock In Fâches. […] Je lui ai dit : "Écoute y'a un groupe là, ils seront à la salle Courmont, le son pue la merde, vous avez des studios, il faut l'héberger quoi". […] Mais au moment où je lui parle, il lève la tête, il a des sandales. Il met ses pieds comme ça, il fait : "Non, moi ça m'intéresse pas, on fait du rap brésilien" »*[713].

Ce qu'Olivier Sergent, futur directeur du Flow, tente d'atténuer en prenant la défense de son ex-collègue en rappelant que si « *Axiom avait dit que [Jean-Baptiste] était un connard qui programmait pas de hiphop, c'était un peu faux* »[714]. Avant de concéder que « *c'est vrai qu'il faisait du hiphop un peu pointu* » mais qu'il « *n'était pas hostile* »[715] à la programmation de concerts de rap. C'est donc en aval de l'expertise du rappeur que s'affirme en mairie, c'est à dire au niveau des techniciens et des adjoints culturels, la nécessité d'un équipement. Soit après l'atterrissage des cultures urbaines dans le service Culture.

On peut donc faire ici l'hypothèse d'une « asymétrie informationnelle »[716] qui joue en faveur du

[712] Entretien avec Catherine Cullen réalisé le 16/11/2016.
[713] Entretien avec Hicham Kochman réalisé par Mélissa Leroy le 27/09/2012 dans le cadre d'un mémoire en science politique intitulé « CECUFD, l'équation insoluble ? » à l'Université de Lille, année 2012/2013.
[714] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[715] *Ibid.*
[716] Balme, R., Brouard, S., 2005, « Les conséquences des choix politiques : choix rationnel et action publique », *Op. Cit.*

rappeur au moment de leur rencontre. Au circuit long d'information qui permet aux administrés d'atteindre la maire se substitue un circuit court et direct entre l'énonciation d'un message et sa réception, c'est à dire entre un acteur culturel local et la première magistrate. Les opérations de (re)traduction dont nous verrons qu'elles existent, sont donc réduites à la séquence « émetteur/message/ récepteur »[717]. Ainsi, si « les enjeux de la communication de l'information [et] la diversité des sources d'information sont […] liés aux enjeux du processus décisionnel »[718], la relation qui s'établit entre nos deux protagonistes offre à Martine Aubry un accès privilégié aux problématiques qu'elle considère commune aux différentes scènes locales des hiphops.

Mais plus important encore, la fabrique d'une relation privilégiée entre un rappeur et sa maire s'explique à un second niveau : l'expertise qu'Axiom fait valoir se soustrait en les dépassant aux problématiques des principales associations. Là où les acteurs des hiphops peinent à se fédérer et à construire une parole commune, Axiom se présente en surplomb des querelles intestines qui desservent selon lui l'ensemble des scènes locales. Comme il l'explique, *« à l'époque les assos, c'est Call 911 et Papsoon Waz […] Étant donné qu'elles étaient leaders, choisies par "prévention délinquance" qui jouaient entre les deux. Y'avait des guéguerres entre les deux »*[719] pour la captation des ressources dans la mesure où les budgets alloués aux dispositifs culturels de la politique de la ville sont faibles et peu extensibles. Et d'ajouter plus loin *« qu'en plus, la base livre une guerre à Call 911 parce qu'ils s'institutionnalisent »,* ce qui signifie que, selon lui toujours, ces associations n'auraient plus le soutien inconditionnel des publics qu'elles sont censées représenter. Elles seraient alors dans l'incapacité de dépasser leurs intérêts propres (recherche de financement, création de postes, maintien des dispositifs…) et de fonctionner comme force collective de proposition.

Il rejoue ici la carte de l'entrepreneur de cause qu'il avait fait valoir lors de la saisine des pouvoirs publics de 2001 dans une approche qui surmonte les problématiques de fonctionnement du tissu associatif local. Selon lui, la compétition à laquelle se livrent ces associations freinent l'émergence d'une parole partagée à même de servir le développement des scènes locales des hiphops et c'est par ce biais qu'il explique son engagement : « *Qui va être partenaire [d'une action ambitieuse pour le hiphop] ? Quoi que tu fasses, t'avais quelqu'un de mauvais dans l'histoire ! Donc à un moment je prends les devants, je le fais seul quoi. Donc pas associatif, pas machin ! Mon nom, c'est mon nom que je mets, mon expertise, voilà, y'a une expérience* »[720].

Peut-on à ce niveau ériger le rappeur au rang de porte-parole d'un groupe que seraient les acteurs

---

[717] Albaret, M., Gamberini MC., Hall, S., 1997, « Codage/Décodage », *Sociologie de la communication*, Vol. 1, pp. 59-71.
[718] Ndjock, FN., 2017/4, « Diversité de sources d'information et processus décisionnel en période de crise », *Communication, technologies et développement.*
[719] Entretien avec Hicham Kochman réalisé par Mélissa Leroy le 27/09/2012 dans le cadre d'un mémoire en science politique intitulé « CECUFD, l'équation insoluble ? » à l'Université de Lille, année 2012/2013.
[720] *Ibid.*

locaux des hiphops ? Au premier abord, il semblerait que non. A l'instar du messager de la tragédie grecque, il apparait ici qu'Hicham Kochman « ne parle qu'en son nom, n'est envoyé par personne et ne représente que lui-même ; par son récit, il donne à voir un spectacle auquel lui seul a assisté »[721]. En ce sens et à l'inverse des porte-paroles qui « monopolisent effectivement l'expression publique du groupe pour en gommer les dissensions internes »[722], Hicham Kochman semble plutôt jouer de ces querelles pour mieux les dépasser et proposer une analyse qui s'en affranchit. Mais d'un autre côté, bien qu'il soit hyperbolique d'en faire le représentant de l'ensemble des énergies créatives des hiphops locaux, il n'en demeure pas moins qu'il est suivi par une partie de la scène musicale des raps locaux tout autant qu'il maitrise le langage institutionnel et retient par-là l'attention de la première magistrate. Il fait partie de ces rares acteurs à « posséder des capitaux variés et des compétences leur permettant d'asseoir leur légitimité dans les deux mondes dont ils sont à l'interface […] en articulant registres discursifs de l'expertise et de la revendication, langage soutenu déterminant l'acceptation par le premier monde et rhétorique de l'emportement, au besoin familière, témoignant auprès de représentés de la sincérité de leur colère »[723]. A ce titre, il endosse bien le costume de porte-parole d'un groupe – les acteurs locaux des hiphops – mais ce groupe dont il prétend porter la voix relève de la fiction. Ou, pour être précis, l'ensemble des acteurs qui le composeraient ne s'y reconnaissent pas ni ne s'en réclament. S'il est ce porte-parole, c'est alors en opposition à la figure du représentant, en ce sens que « la représentation peut être définie comme une « forme d'autorité ou de délégation de pouvoir par laquelle les gens qui ne sont pas présents autorisent le représentant qu'ils ont mandaté à agir et à *parler* en leur nom »[724]. Or, comme l'intéressé le dit lui-même, il ne parle qu'en son nom propre.

Enfin, son expertise se veut générale en ce sens qu'elle ne se limite pas au territoire lillois. Il l'encastre dans des problématiques nationales de reconnaissance institutionnelle et de culturalisation des pratiques des hiphops en pointant du doigt les barrières structurelles à surmonter : « *Si je suis compositeur, euh pianiste, y'a des diplômes pour ça, y'a des filières pour ça. Quand t'es beat maker y'a aucune filière. […] Quand t'es rappeur, tu vas dans les ateliers d'écriture, ton statut d'intervenant dans un site social, c'est intervenant. Y'a pas de, parce que y'a pas de diplôme en face. Tu vois* ». Et c'est bien cette hauteur de vue qui séduit, selon ses dires, madame la maire conquise par *« l'approche globale »*

[721] Villacèque, N., 2022, « Spectacle des puissants et parole du peuple : le messager de la tragédie grecque ». In : Hayat, S., Kaciaf, N., Passard, C., (dir.), *Le porte-parole. Fondements et métamorphoses d'un rôle politique*, Ed. Septentrion, p. 36.
[722] Hayat, S., Kaciaf, N., Passard, C., (dir.), 2022, *Le porte-parole. Fondements et métamorphoses d'un rôle politique*, Ed. Septentrion, p. 28.
[723] Mazière-Vaysse, A., 2022, « Des "paroles précaires " ? Porter la parole dans les mouvements sociaux des jeunes précaires des années 2000 ». In : Hayat, S., Kaciaf, N., Passard, C., (dir.), *Le porte-parole. Fondements et métamorphoses d'un rôle politique*, *Op. Cit.*, p. 289.
[724] Bué, N., 2022, « Comment parler du porte-parolat », *Op. Cit.*, p. 345.

qu'il lui propose. L'expertise du rappeur fonctionne donc pour la maire comme invitation à l'innovation sur un terrain en cours d'investissement : les quartiers populaires. Ce qui nous amène au point suivant.

Nous avons précisé en début de section que la figure d'Hicham Kochman avait été investie politiquement à deux niveaux. C'est qu'au-delà de son érection en tant que représentant des pratiques du hiphops, son engagement militant dans différentes causes[725] l'amène à se présenter à la maire comme porte-parole des quartiers populaires et plus particulièrement des jeunesses qui les habitent.

Nous avons également montré dans le deuxième chapitre que la conquête culturelle des quartiers populaires a été l'un des axes forts du premier mandat de Martine Aubry. Cette attention particulière se comprend à la lumière d'un « divorce [constaté] entre le Parti socialiste et les classes populaires »[726], parti qui accuse un déficit de *représentation* aux trois sens du terme. Ainsi, selon Rémi Lefebvre et Frédéric Sawicki, le creuset grandissant qui éloigne les catégories populaires d'un parti socialiste censé les représenter « ne donne plus forme à ce groupe, […] n'est plus à son image [et] n'est plus à même de porter ni de défendre ses intérêts »[727]. Or, cette rencontre impromptue avec Axiom offre l'opportunité à Martine Aubry de combler, imparfaitement certes, ce triple insuccès dans un moment – cinq ans après l'échec socialiste de 2002 – où le Parti socialiste refonde en profondeur ses stratégies de captation d'électeurs et s'ouvre peu à peu à la figure du « militant distancié » devenu « la représentation légitime de l'engagement au Parti Socialiste »[728]. A ce titre, Hicham Kochman concentre un ensemble de qualités politiques que la maire ne peut qu'investir.

Tout d'abord, il se présente comme un enfant de l'immigration ayant grandi dans le quartier populaire de Moulins, futur lieu d'implantation de l'équipement. L'emprise du socialisme local sur les quartiers les plus populaires de la Ville ne relève plus de l'acquis. Pour témoin, les « porte-à-porte » de la campagne municipale de 2001 ont été principalement « menés dans les quartiers populaires […], la candidate [ayant] cherché à les requalifier en les honorant de sa présence »[729] dans un contexte électoral où « l'abstention atteint des taux record » et a « augmenté de dix points depuis 1995, surtout dans les quartiers populaires »[730]. Ainsi, à l'analyse que lui dresse Axiom – « *A*

[725] Hicham Kochman est engagé dans différents groupes militants comme les collectifs Stop le Contrôle au Faciès ou ACLefeu ou encore membre du *Think Tank* Graines de France.
[726] Lefebvre, R., Sawicki, F., 2007, « Pourquoi le PS ne parle-t-il plus aux catégories populaires ? », *Mouvements*, n° 50, pp 24-32.
[727] *Ibid.*
[728] *Ibid.*
[729] Lefebvre, R., 2004, « La difficile notabilisation de Martine Aubry à Lille. Entre prescriptions de rôles et contraintes d'identité « , *Politix*, Vol. 17, n°65. Trajectoires de la notabilité. *I. Pratiques et stratégies*, pp. 119-146.
[730] *Ibid.*

l'époque de "Lille 2004" y avait rien pour les quartiers » – la maire lui concède avoir *« un problème sur ce secteur-là »*[731].

Originaire d'un quartier populaire, sa rencontre avec Martine Aubry résonne également comme retournement du stigmate sur l'hypothétique fermeture, voire « l'inappétence [supposée] des catégories dominées pour la conscience et l'action collective »[732] et pointe en retour la déshérence des élus dans les quartiers populaires : *« C'est un imaginaire préalable, social, selon lequel les personnes fermées, c'est nous […] Les gens fermés, c'est le système dominant. C'est moi qui suis là, eux, ils sont pas dans nos quartiers »*[733]. Ainsi, là où le socialisme local peine à ériger des figures populaires acquises à sa cause, Hicham Kochman arrive à point nommé – à mi-mandat – et comble un vide politique. Il offre à la première magistrate la possibilité d'un ancrage localisé dans les espaces où le différentiel de profils entre élus et habitants est le plus criant, étant actée « la distance du PS avec les catégories populaires et la désouvriérisation de son recrutement »[734]. De cette rencontre, les apparitions communes de nos deux protagonistes seront plurielles et Hicham Kochman accompagnera pendant plusieurs années Martine Aubry dans ses différentes identités politiques (maire de Lille, président de la communauté de commune, candidate à l'élection présidentielle). On le retrouve entre autres au « printemps des libertés » organisé à Paris le 23 mars 2009 dans lequel il emboite le pas de la première secrétaire du Parti pour animer les jeunesses socialistes venues assister au meeting[735]. Ou encore dans le comité de soutien d'Aubry la présidentiable pendant les primaires de la gauche en 2012[736]. Il est à ce niveau devenu cet incontournable interlocuteur des jeunes des cités auprès de la maire de Lille.

Ensuite, les liens étroits et directs entre la future première secrétaire du Parti socialiste et le rappeur au succès imminent doivent se lire comme la conséquence d'un mouvement de fond qui amène les socialistes « à penser de moins en moins l'ordre social comme un tout et de plus en plus la société comme une agrégation d'individus »[737], ce qui amène *de facto* à une « vision de la société […] indexée sur la relation souvent individualisée qu'ils construisent avec les citoyens »[738] et à la réactivation, voire au maintien, de pratiques politiques clientélaires. Acquis « au *topos* de "la montée de

---

[731] Entretien avec Hicham Kochman réalisé par Mélissa Leroy le 27/09/2012 dans le cadre d'un mémoire en science politique intitulé « CECUFD, l'équation insoluble ? » à l'Université de Lille, année 2012/2013.
[732] Lefebvre R., Sawicki, F., 2007/2. *Op. Cit.*
[733] Entretien avec Hicham Kochman réalisé par Mélissa Leroy le 27/09/2012 dans le cadre d'un mémoire en science politique intitulé « CECUFD, l'équation insoluble ? » à l'Université de Lille, année 2012/2013.
[734] Lefebvre, R., 2013/2, « Le militantisme socialiste n'est plus ce qu'il n'a jamais été. Modèle de « l'engagement distancié » et transformations du militantisme au Parti socialiste », *Politix,* n° 102, pp. 7-33.
[735] Source : https://www.liberation.fr/france/2009/03/23/le-zenith-pas-tres-royal-de-martine-aubry_547916 consulté le 10/04/2020.
[736] Source : https://www.20minutes.fr/lille/1441291-20140911-dents-colere-rappeur-lillois-axiom-contre-hollande consulté le 10/04/2020.
[737] Lefebvre, R., Sawicki, F., 2007/2, « Pourquoi le PS ne parle-t-il plus aux catégories populaires ? », *Op. Cit.*
[738] *Ibid.*

l'individualisme" »[739], Hicham Kochman vient donc se placer des deux côtés de l'équation « hiphops = quartiers populaires » et incarne – aux yeux de la maire du moins – la figure de réussite singulière, lilloise et populaire du moment. Car ce n'est pas une découverte, « les motifs de l'action publique en direction [de la culture hiphop] sont bien connus : il s'agit de contribuer au traitement des problèmes sociaux urbains en valorisant les productions des jeunes des quartiers périphériques pour faire émerger des modèles de réussite »[740]. A ce titre, il n'est pas improbable que l'imminent succès commercial d'Axiom contribue à l'ériger au rang d'exemple à suivre. Car au moment de sa rencontre avec Aubry, il est en passe d'atteindre ce qu'aucun rappeur lillois, ni même métropolitain, n'a su réaliser jusqu'à alors : la distribution nationale de son album « Axiom » par l'un des poids lourds de l'industrie mondiale du disque, *Universal Licensing Music (Ulm)*[741]. C'est à dire que Martine Aubry a en face d'elle l'unique musicien lillois du rap ayant su pénétrer pour s'y asseoir l'industrie du disque. La visibilité nationale dont jouit Axiom participe ici à accréditer un peu plus la justesse de son expertise aux yeux de la maire et l'audience dont il fait l'objet renforce la croyance que sa proposition – un équipement pour les hiphops – permettrait à d'autres de lui emboiter le pas sur la route du succès commercial. Ce qui amène au dernier point.

On aimerait ici faire l'hypothèse d'une « homologie structurale » entre ces deux protagonistes. En effet, ne peut-on pas essayer d'établir une « équivalence formelle et fonctionnelle entre (a) les conditions objectives d'existence résultant de la division du travail, (b) les asymétries positionnelles qui en découlent et s'instaurent au sein des différents champs sociaux et (c) les positions exprimées par les individus »[742] ? Dans leur champ d'intervention respectif, Martine Aubry comme Hicham Kochman occupent des positions privilégiées. Elle est première magistrate d'une capitale régionale dont les retombées économiques et les louanges médiatiques prêtées à « Lille 2004 » en font l'architecte du renouveau lillois. Lui, connaît un succès dont la scène locale du rap est peu familière et pour laquelle il se place en chef de file.

L'une comme l'autre sont enclins à une très forte personnalisation des actions dans lesquelles ils s'engagent. On a vu comment Martine Aubry s'était appropriée le succès de l'opération « Lille 2004 ». De son côté, Axiom affirme que « *clairement c'est moi qui change ça [la politique lilloise du hiphop]* »[743] et s'approprie la paternité du lieu en se présentant comme le « fondateur du premier

---

[739] *Ibid.*

[740] Lafargue de Grangeneuve, L., Kaufmann, I., Shapiro, R., 2008, *Cultures Urbaines, territoire et action publique. Rapport final pour le ministère de la Culture et de la Communication,* p. 80.

[741] Source : https://www.discogs.com/Axiom-Axiom/master/974671 consulté le 10/04/2020.

[742] Tafani, E., Bellon, S., 2001, « Principe d'homologie structurale et dynamique représentationnelle ». In : Moliner, P., (Éd.), *La dynamique des représentations sociales,* Grenoble, Presse Universitaire de Grenoble, 304 p.

[743] Entretien avec Hicham Kochman réalisé par Mélissa Leroy le 27/09/2012 dans le cadre d'un mémoire en science politique intitulé « CECUFD, l'équation insoluble ? » à l'Université de Lille, année 2012/2013.

centre de cultures urbaines français »[744]. Dès lors, si, « le champ du pouvoir est l'espace des rapports de force entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs »[745] alors le leadership artistique d'Axiom dans un univers du rap local étendu à l'ensemble des pratiques des hiphops ne peut-il faire écho au leadership politique de Martine Aubry ? La qualité estimée de son expertise, son engagement militant, sa capacité supposément représentative, ses dispositions à l'échange de point de vue, sa force de proposition et surtout, le rapport exclusif qu'il entretient avec la maire – aucun autre acteur ne bénéficie de son écoute privilégiée – fonctionnent dès lors comme « approbation [qui] fonde la légitimité de l'action publique […] en amont »[746] et cautionne ainsi le choix des *policy takers* ou plutôt ici, de la « décideuse ».

C'est ainsi que s'explique la troisième proposition de notre syllogisme : l'équipement comme solution retenue à une demande collective. C'est bien par le truchement d'une rencontre hasardeuse et du surinvestissement de personnalité d'un acteur unique que la première magistrate décide d'en retenir l'option.

A ce titre, la demande d'équipement n'a rien « d'une substance préexistante, exprimée par des "habitants-citoyens" puis identifiée et prise en charge […] par les édiles locaux »[747]. Elle est le résultat d'une double opération de traduction comprise comme « activité de production de sens par mise en relation d'acteurs autonomes et transaction entre des perspectives hétérogènes »[748]. Celle du rappeur qui se met en avant via la présentation d'un projet qu'il aurait imaginé (comment et avec qui, on l'ignore) en 1992 à l'âge de 17 ans[749]. Celle d'une maire ensuite qui trouve dans la solution proposée un moyen adéquat d'engager une action forte en direction des jeunesses populaires et de poursuivre certains de ses objectifs politiques (conquête culturelle des quartiers populaires, attractivité et rayonnement du territoire).

Car bien évidemment, les représentants politiques ne sont pas « exclusivement animés par le souci du bien-être de leurs administrés »[750]. Les dispositions et le volontarisme culturels de Martine Aubry, appliqués aux pratiques des hiphops, ne peuvent expliquer à eux seuls l'originalité de la décision. Au contraire, si cette solution a retenu l'attention de la maire, c'est aussi parce qu'elle

---

[744] Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Axiom_(rappeur)#Discographie consulté le 01/04/2020.
[745] Bourdieu, P., 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure d'un champ littéraire,* Ed. Seuil, p. 300.
[746] Gourgues, G., Mazeaud, A., (éd.), 2018, *L'action publique saisie par ses « publics » : Gouvernement et (dés)ordre politique*, Villeneuve d'Ascq, Ed. Presses universitaires du Septentrion, p 7.
[747] Anquetin, V., Freyermuth, A., (Dir.), 2008, *La figure de l' « habitant » : sociologie politique de la « demande sociale »*, Presses universitaires de Rennes, Coll. « Res Publica », 184 p.
[748] Callon, M., 1986, « Éléments pour une sociologie de la traduction », *L'année sociologique*, Vol. 36, pp169-208.
[749] Source : http://lerapcetaitmieuxavant.over-blog.com/2018/06/axiom.html consulté le 13/04/2020.
[750] Anquetin, V., Freyermuth, A., 2008, *Op. Cit.*

entre en résonnance avec des enjeux qui dépassent largement les problématiques de secteur et s'inscrit dans un champ institutionnel des possibles.

B – Du poids de l'héritage institutionnel dans le processus décisionnel

La rencontre entre un rappeur et sa maire ne peut expliquer à elle seule la décision prise d'un équipement pour les hiphops. Tout au plus, c'est ce qu'on vient de démontrer, elle permet de comprendre les mécanismes par lesquels la fabrique d'une demande sociale s'est opérée. On soutient ici que la solution « équipement » est révélatrice de « l'extraordinaire capacité de recyclage des solutions en fonction de l'émergence des problèmes »[751]. Nouvellement culturalisées, les pratiques des hiphops intègrent le service Culture. La symbolique de leur transfert ne règle pas les problématiques de secteur[752] mais les encastrent dans un champ nouveau d'intervention publique, c'est-à-dire des modes d'actions et des manières de penser spécifiques, ouvrant la voie à des attentions et des investissements nouveaux. Pour faire simple, du temps de leur jeunesse, la décision d'équiper les pratiques n'était pas envisageable, la formule « équipement » n'étant pas un élément disponible de l'action publique locale du secteur concerné. En revanche, leur intégration au service Culture permet leur traitement à l'aune d'opérations particulières parmi lesquelles l'option « équipement » figure en bonne place. La décision qui mène au Flow doit alors se lire dans le cadre de ces nouvelles routines, habitudes et choix passés de l'action culturelle lilloise et ne peut s'envisager que dans le cadre des « contraintes organisationnelles qui restreignent la possibilité des choix »[753]. Comme tout champ d'intervention publique, la politique culturelle locale est bornée et l'innovation que peut représenter l'application de la recette équipementière aux pratiques des hiphops s'encastre dans des habitudes sectorielles sous-tendues par les schèmes de représentations qui l'accompagnent. On s'intéresse donc au poids de ces routines institutionnelles desquelles découlent la décision du Flow pour ensuite réfléchir aux matrices cognitives des acteurs qui participent à l'orienter. Le tout permet alors d'objectiver une « combinaison hasardeuse de rationalités »[754] limitées qui affine la compréhension du processus décisionnel ici discuté.

[751] Kingdon, J., 1984, *Agendas, alternatives and publics policies*, Boston, Ed. Little Brown & Co, 240 p.
[752] On considère bien les hiphops comme un secteur d'intervention publique, c'est-à-dire comme « *objet* ou *cible* des politiques publiques » crée au sein du service Jeunesse et Animation et transférer au service Culture en 2005 (voir chapitre 2, section 3). Pour une définition plus complète du terme, voir : Muller, P., 2019, « Secteur ». In : Boussaguet, L., Jacquot, S., Ravinet, P., (éd.), *Dictionnaire des politiques publiques. 5e édition entièrement revue et corrigée*, Paris, Presses de Sciences Po, « Références », 2019, pp. 569-576.
[753] Hassenteufel, P., 2008, *Sociologie Politique : L'action publique*, *Op. Cit.*
[754] Reverdy, T., 2013, *Sociologie des organisations. Master. Cours de sociologie des organisations*, Grenoble-INP, p. 4.

Entre routines et contraintes : l'équipement comme mode d'action publique situé et maitrisé

La politique équipementière fonctionne à Lille comme solution routinisée d'action publique. La multiplication des équipements[755] culturels amorcée à la fin des années 1970 se poursuit jusqu'aux derniers chantiers entrepris dans le cadre de « Lille 2004 » avec l'érection des maisons folies. En ce sens, la possibilité d'un nouvel équipement est motivée par des « politiques publiques passées et [des] institutions [qui] structurent les incitations et les ressources présentes »[756] en matière de gestion des affaires culturelles. Ici, la prise en compte de la temporalité dans l'analyse décisionnelle, élément important de la théorie de la rationalité limitée, permet de lire l'option équipement comme une décision de routine tributaire d'un héritage institutionnel. Le terme est emprunté aux politistes anglais Rose et Davies, qui prennent le pari, « contrairement à l'adage "gouverner c'est choisir" » de mettre « l'accent sur une dimension à leurs yeux bien plus déterminante : "gouverner c'est hériter" »[757]. Nous nous gardons bien d'une affirmation aussi tranchée. Mais l'expression, séduisante par ailleurs, nous semble bien fonctionner tant les « trois catégories de politiques publiques héritées »[758] établies par les auteurs s'adaptent à notre cas et permettent de comprendre en quoi l'équipement est le produit d'un *allant de soi* institutionnel. Ils distinguent ainsi « les politiques publiques héritées de gouvernements précédents ; celles qui sont décidées par un gouvernement donné et léguées à ses successeurs et les modifications apportées à des politiques existantes »[759]. Or, ne peut-on pas affirmer que les équipements prestigieux hérités de la troisième république forment l'héritage patrimonial sur lequel Pierre Mauroy bâtira sa politique culturelle, qu'en les investissant, il creuse le sillon dans lequel s'insérera celle de Martine Aubry qui à son tour y ajoutent des modifications (application de la recette aux quartiers et cultures populaires) ? On retrouve ici sous l'angle du legs institutionnel, la logique déjà discutée d'un déplacement d'une recette : des esthétiques nobles aux cultures populaires dans leur ensemble, l'héritage équipementier motive la construction d'une nouvelle structure à une et une seule culture. Cet angle de vue permet entres autres de comprendre comment le tournant évènementiel lillois n'a pas supplanté l'engouement pour les équipements collectifs étayant l'une des propositions testées, à savoir que

[755] Du temps de Pierre Mauroy, il ne s'agit pas exclusivement de construction de structures nouvelles mais aussi de réfection et de mises aux normes de bâtiments qui lui précèdent.
[756] Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet P., 2019, *Dictionnaire des politiques publiques. 5e édition entièrement revue et corrigée*, *Op. Cit.*
[757] Le Gales P., Rose, R., Davies, PL., 1997, « Inheritance in Public Policy. Change Without Choice in Britain », *Revue française de science politique*, 47e année, n°6, pp. 835-838.
[758] *Ibid.*
[759] *Ibid.*

« lorsqu'un programme fait partie du stock hérité de politiques publiques, il se poursuit indéfiniment »[760].

Sur un autre plan, la solution « équipement » se comprend si on la considère comme la résultante de décisions antérieures, ce qui nous invite à explorer la décision « non pas sous l'angle d'un événement isolé dans le temps, mais au travers d'une séquentialité de micro-décisions dispersées, ayant chacune une influence sur la suivante »[761]. Mécaniquement – schématiquement donc – on peut dire que les revendications des rappeurs en 2001 ont amené à la création d'un fléchage budgétaire spécifique, fléchage ayant amené la formalisation d'un sous-service – les cultures urbaines – qui à son tour a abouti à son transfert au département « Culture ». En bout de chaine, l'administration culturelle des pratiques des hiphops a conduit à un processus inachevé de banalisation du contenu culturel des pratiques qui mène à la décision d'un équipement[762]. En quelque sorte, l'ensemble des actions à destination des pratiques des hiphops depuis 2001 a balisé le terrain ,ce qui a favorisé la projection de leur mise en équipement.

Dans le même ordre idée, le passif équipementier agit sur les *savoir-faire* et les *savoir-gérer*. A ce titre, les maisons folies ont familiarisé la nouvelle équipe municipale à la construction de nouveaux équipements, à l'établissement d'équipes de travail pour leur fonctionnement, à leur gestion administrative et financière et à la problématique de leur devenir[763]. Pour témoin, un salarié de « Lille 2004 » explique que depuis l'évènement : *« Quand tu vois comment ça a nourri et alimenté les structures culturelles locales, c'est quand même impressionnant. […] Pour l'instant, les postes de direction de services [et des maisons folies], ils sont pris par des gens qui étaient à "Lille 2004". […] Quand tu regardes les gens qui bossent aujourd'hui dans les structures culturelles locales, elles ont été nourries par les salariés de "Lille 2004" […] Et finalement, ça participe aussi de cette évolution des structures culturelles, de la vie culturelle locale quoi. On a nourri tout ça. »*[764].

On verra dans la deuxième partie de ce chapitre que la projection et l'organisation du futur Flow s'inspire largement de la formule « maison folie » au point d'en apparaître comme le dernier avatar. A ce niveau, l'équipement est là aussi « le reflet des choix ou des orientations politiques »[765] passées et récurrentes en matière de politique culturelle en ce sens que les établissements culturels sont

---

[760] *Ibid.*

[761] Reverdy, T., 2013, *Sociologie des organisations. Master. Cours de sociologie des* organisations, *Op. Cit.*, p. 33.

[762] Dans le même ordre d'idée, ne peut-on pas considérer ici l'invitation faite à Axiom par Martine Aubry comme l'une de ces micro-décisions qui participent de la décision finale ?

[763] Rivoire, A., « L'avenir des Maisons Folie », *Libération*, article paru le 11/12/2004.

[764] Entretien réalisé par Damiens Dusseaux le 25 novembre 2014.

[765] Arnaud, L., Le Bart, C., Pasquier, R., (dir.), 2007, *Idéologies et Action publique territoriale. La politique change-t-elle encore les politiques ?*,Ed. Presses Universitaires de Rennes, p. 11.

directement pilotés par la mairie[766]. Chef d'orchestre du parc équipementier, elle possède de longue date un savoir-faire en la matière. La décision d'un équipement pour les hiphops n'est donc pas prise hors-sol mais s'insère dans un contexte institutionnel local qui favorise sa retenue et l'encastre dans une « dépendance au sentier »[767] balisé par quarante années de politiques culturelles. Aux coûts élevés de solutions alternatives non éprouvées[768], cette filiation permet au contraire une économie « en matière d'investissement (d'attention et de capital politique) de départ, d'apprentissage, de coordination et d'anticipation »[769] qui oriente là encore la décision. Ici, l'option équipement semble bien se situer au point de rencontre des trois processus politiques qui permettent, selon Pierson, de l'inclure dans des « choix initiaux en matière de *design* institutionnel [qui] ont des implications de long terme en matière de performance économique et politique »[770]. Quels sont-ils ?

Il y a tout d'abord ce qu'il nomme un « *processus d'action collective* structuré par les "problèmes de l'action collective" » qui insiste sur « l'importance des contraintes de coordination et d'anticipation adaptative en matière d'action collective »[771]. Le point vient d'être souligné. Le passif équipementier à Lille fonctionne comme expérience politique qui permet une projection (partielle) par mimésis des problématiques à venir en matière de gestion et de fonctionnement du futur Flow.

Ce sont ensuite les *processus de développement institutionnel* qui étayent le concept de *path dependence*. Dans la lignée des réflexions de Berger et Luckmann, il s'agit ici de comprendre que la décision d'un équipement pour les hiphops est sujette aux mécanismes d'habituation « qui impliquent un important gain psychologique du rétrécissement des choix »[772]. Accoutumée de longue date à la commande et à la gestion d'équipements pilotés en régie directe, ces routines institutionnelles agissent comme de puissants vecteurs de contraintes qui rendent délicate la revisite des choix institutionnels passés. Le skate parc de Lille-Sud et les maisons folies en sont des illustrations. Les structures en dur étant la forme la plus pérenne en matière de politique culturelle[773], une fois mises en équipement, les pratiques ne font plus l'objet d'aménagement massif. En ce sens, l'équipement

[766] Rappelons qu'à Lille la quasi-totalité des équipements culturels est en régie municipale directe.

[767] Pierson, P., 2000, « Increasing returns, Path dependence, and the study of politics », *The American Political Science Review*, Vol. 94, n°2, pp. 251-267.

[768] On pense ici aux deux options alternatives que sont 1) l'augmentation significative des deniers publics alloués aux hiphops ou 2) la pénétration des équipements existants par les acteurs des hiphops.

[769] Boussaguet, L., Jacquot S., Ravinet P., 2019, *Dictionnaire des politiques publiques. 5e édition entièrement revue et corrigée*, *Op. Cit.*

[770] Pierson, P., 1993, « When effects become cause. Policy feedback and Political change », *World Politics*, Vol. 45, n°4, pp. 595-628.

[771] Boussaguet, L., Jacquot S., Ravinet P., 2019, *Dictionnaire des politiques publiques. 5e édition entièrement revue et corrigée*, *Op. Cit.,* p. 448.

[772] Berger, P., Luckman, T., 2018 [1966], *La construction sociale de la réalité*, Ed. Armand Colin, p. 111.

[773] La récurrence des « évènements » que poursuivent les différentes éditions de Lille « 3000 » n'en sont pas moins éphémères, à la différence des équipements qui durent dans le temps.

fige et stabilise une politique culturelle conçue pour durer et l'adaptation d'institutions existantes est préférée à leur remplacement par de nouvelles[774].

Enfin, l'auteur souligne l'importance des « *processus cognitifs d'interprétation et de légitimation collective des enjeux et de la vie politique […]* sujets à des effets d'auto-renforcement »[775] et insiste sur un point : ces représentations, loin d'être l'apanage des édiles politiques, sont au contraire partagées avec d'autres acteurs sociaux, ce qui amène à questionner la sphère de représentation politique qui alimente le processus décisionnel ici discuté. Là encore, on l'a montré, l'engouement pour l'option « équipement » est partagé par Madame la maire et son interlocuteur privilégié en matière de hiphops, Hicham Kochman. Si ce dernier point « implique [entre autres opérations] que les gouvernements [locaux] doivent d'abord chercher à changer les points de vue avant de changer de politiques publiques »[776], dans notre cas, la vision partagée entre nos deux protagonistes – l'équipement serait une solution pertinente – nous amène à considérer comme acquise cette étape de travail. Dans cette perspective, considérant que « les conceptions politiques de base [en matière de politique culturelle] sont tenaces et favorisent la continuité contre les changements »[777], la tradition équipementière fonctionne bien comme un *allant de soi* institutionnel qui dispense la maire d'un travail sur la transformation des points de vue des destinataires à venir du futur Flow puisque la proposition d'équipement est énoncée par celui qu'elle a élevé au rang de représentant officiel. Dès lors édiles locaux et administrés – Martine Aubry et Axiom en chef de file – ne sont-ils pas sujets au partage des mêmes représentations construites et diffusées de longue date ? La saisine des pouvoirs publics par certains rappeurs en 2001 et leur volonté de pénétrer les institutions culturelles existantes n'est-elle pas là encore le reflet d'une vision partagée sur l'indispensable intégration de pratiques émergentes dans les structures pour la reconnaissance pleine et entière de leur contenu ? Ce consensus autour des structures en dur considérées comme solution optimale pour l'administration d'objets culturels participe à son tour à orienter la décision vers la création d'un nouvel équipement.

Car au-delà de la maitrise technique, gestionnaire et administrative, la dépendance au sentier agit également sur la sphère des représentations politiques en matière de culture. Ainsi, dans une approche cognitive des politiques publiques, l'historique d'une politique équipementière routinisée contribue à nourrir les matrices cognitives entendues comme des « systèmes cohérents d'éléments normatifs et cognitifs qui définissent dans un champ donné des "visions du monde", des

[774] Boussaguet, L., Jacquot S., Ravinet P., 2019, *Dictionnaire des politiques publiques. 5e édition entièrement revue et corrigée*, *Op. Cit.*, p. 449.
[775] *Ibid.*
[776] *Ibid.*
[777] *Ibid.*

mécanismes identitaires, des principes d'action, ainsi que des prescriptions méthodologiques et pratiques »[778]. Éprouvées sur un temps donné, ces matrices « tendent [ensuite] à s'autonomiser par rapport à leurs processus de construction et à *s'imposer* aux acteurs comme modèle dominant d'interprétation du monde »[779]. A ce niveau, la tradition équipementière fonctionne bien comme un héritage dont l'hypothèse de son influence sur l'intériorisation de schèmes de penser est à creuser. Deux questions se posent alors : dans quelle mesure ces représentations jouent-elles un rôle dans le processus décisionnel et comment peut-on en rendre compte méthodologiquement ? Avec précautions et limites, on aimerait ici défendre l'idée que l'option retenue concentre en son sein et objective ce qui constitue sur le terrain local un « référentiel » d'action culturelle, soit « une vision du monde [et] un ensemble de valeurs fondamentales qui constituent les croyances de base d'une société »[780]. L'exercice n'est pas simple tant les critiques, sur les plans méthodologique, empirique et conceptuel sont virulentes[781] et que son application à un objet comme le nôtre est délicat car sans précédent.

De l'usage modéré du « référentiel » dans l'analyse décisionnelle d'un projet d'équipement

Conceptualisé par Pierre Muller pour penser « les sociétés modernes et industrielles caractérisées par une forte division du travail produisant des sous-systèmes (secteurs) de politiques publiques relativement autonomes »[782], le concept de référentiel permet de rendre compte d'une nécessité politique à élaborer des « systèmes d'idées qui donneront un sens et serviront de guide à l'action publique au sein de sous-systèmes (secteurs) comme dans les relations entre le sous-système et la société toute entière »[783]. Le référentiel fonctionne alors comme « une représentation de la réalité » constitué d'un « ensemble de prescriptions qui donnent du sens à un programme d'action publique en définissant des critères de choix et des modes de désignation des objectifs » [784]. Structure de sens ou cadre d'interprétation du monde, le référentiel « articule ainsi quatre niveaux de perception du monde : des valeurs, des normes, des algorithmes et des images »[785].

---

[778] Surel, Y., 1998, « Idées, intérêts, institutions dans l'analyse des politiques publiques », *Revue Pouvoirs*, n°187, L'extrême droite en Europe, pp. 161-178.
[779] Muller, P., 2000, « L'analyse cognitives des politiques publiques : vers une sociologie politique de l'action publique », *Revue française de science politique*, 50e année, n°2, pp. 189-208.
[780] Muller, P., 2004, *Les Politiques publiques*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », p. 65.
[781] Voire notamment : Desage F., Godard J., 2005/4, « Désenchantement idéologique et réenchantement mythique des politiques locales », *Revue française de science politique*, Vol. 55, pp. 633-661. Ou l'ouvrage suivant : Faure, A., Pollet, G., Warin, P. (dir.), 1995, *La construction du sens dans les politiques publiques. Débats autour de la notion de référentiel*. Paris, l'Harmattan, Coll. « Logiques politiques), 191 p.
[782] Sabatier PA., Schlager E., 2000, « Les approches cognitives des politiques publiques : perspectives américaines », *Revue française de science politique*, 50e année, n°2, pp. 209-234.
[783] *Ibid.*
[784] Muller, P., 2019, « Référentiel ». In Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet P., 2019, *Dictionnaire des politiques publiques. 5e édition entièrement revue et corrigée*, *Op. Cit.*, 533-540.
[785] *Ibid.*

Le concept est ensuite façonné pour mieux rendre compte de la « représentation générale autour de laquelle s'ordonnent et se hiérarchisent les différentes représentations sectorielles »[786]. Il y aurait d'un côté un *référentiel global*, c'est-à-dire « un ensemble de valeurs fondamentales qui renvoient aux croyances de base d'une société, ainsi que de normes qui permettent de choisir entre des conduites »[787]. De l'autre, le *référentiel sectoriel* est défini comme « une représentation d'un secteur, d'un domaine ou d'une profession »[788]. Tout l'enjeu selon l'auteur est alors de repérer ceux qu'il nomme des médiateurs, c'est-à-dire « les acteurs qui effectuent cette mise en cohérence des cadres d'interprétation du monde […] entre le global et le sectoriel [et qui] ont vocation à occuper une place dominante au sein du secteur concerné »[789].

Enfin, le concept de référentiel est arrimé à une théorie du changement social, important dans l'analyse des politiques publiques[790], et comprise comme des inflexions d'ordre normatif (les objectifs), de choix d'instruments et des cadres institutionnels qui structurent l'action publique[791].

Grossièrement défini ici[792], le concept n'est pas sans soulever de nombreuses suspicions tant « sa banalisation met en péril sa dimension heuristique »[793] en ce sens qu'il est difficile de déterminer avec précision ce qui relève des croyances des hommes et des femmes politiques de ce qu'ils doivent aux routines institutionnelles, aux contraintes organisationnelles ou aux engagements stratégiques dans l'action. C'est donc à l'épineuse question de l'objectivation de schèmes de pensée que vient s'achopper le concept de référentiel. Autrement dit, est-il sociologiquement possible de rendre compte des croyances des individus et, si oui, sur quels matériaux s'appuyer ?[794] La critique ainsi

---

786 *Ibid.*
787 *Ibid.*
788 *Ibid.*
789 *Ibid.*
790 *Ibid.*
791 Muller P., 2005/1, « Esquisse d'une théorie du changement dans l'action publique. Structures, acteurs et cadres cognitifs », *Revue française de science politique*, Vol. 55, pp. 155-187.
792 Pour une définition plus précise, voir Muller, P., 2019, « Référentiel ». In Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet P., 2019, *Dictionnaire des politiques publiques. 5e édition entièrement revue et corrigée*, *Op. Cit.*, 533-540.
793 Mazet P., Faure, A., Pollet, G., Warin, P., (dir.), 1997, « La construction du sens dans les politiques publiques. Débats autour de la notion de référentiel », *Politix*, Vol. 10, n°37, Télévision et politique, sous la direction de Dominique Cardon et Jean-Baptiste Legavre, pp. 167-170.
794 On renvoie ici au débat sur les usages des entretiens en analyse des politiques publiques et sur leur efficience ou non à rendre compte des idées, croyances et référentiels d'action publique. Deux articles opposent arguments et contre-arguments que développent d'un côté Philipe Bongrand et Antoine Laborier et de l'autre Gilles Pinson et Valérie Sala Pala. Là encore, on ne peut que reconnaitre les limites au sein desquelles se développe notre argumentaire. Ici les débats sur la réelle fécondité d'une approche par le référentiel doivent être complétés par ceux discutant de la pertinence de l'usage des entretiens dans l'analyse des politiques publiques et notamment sur leur capacité à objectiver les représentations des acteurs. A ce niveau Bongrand et Laborier se méfie de l'usage de l'entretien qui ne fournit selon eux « qu'un matériau langagier et gestuel situé […] à partir duquel l'inférence de représentation engage des hypothèses fortes : la capacité de l'acteur à communiquer ses représentations […], celle de l'enquêteur à les comprendre ». Et d'ajouter plus loin, s'appuyant sur les analyses critiques de Jean-Gustave Padioleau ou Philippe Garraud que les extraits d'entretiens peuvent devenir « des espèces sonnantes et trébuchantes de "preuves" » et qu'ils ne constituent qu'une « source d'information (limitée) qui au fond ne "prouve" rien ».
En réponse à cette critique dure de l'usage des entretiens, Gilles Pinson et Valérie Sala Pala engagent une entreprise de réhabilitation de leur valeur empirique. Ils défendent l'idée que « l'entretien semi-directif est un outil […] indispensable

énoncée, les détracteurs du concept invite à « développer un travail empirique systématique sur la question de savoir quels sont les acteurs qui croient en un référentiel et comment ils coordonnent leurs activités pour le transposer dans l'action publique »[795].

On ne fait pas ici du référentiel une variable indépendante à « l'origine de l'action et du changement »[796] mais un élément parmi d'autres qui contribue à orienter et permet de mieux saisir le processus décisionnel qui mène au Flow. Il n'est ni en surplomb ni ne commande l'action mais participe à son déroulement. Il vient donc en appui d'un arrimage au « rôle des arrangements institutionnels, des conditions socio-économiques, de la culture politique etc. »[797].

Précisions faites, revenons à notre hypothèse, à savoir que la décision d'un équipement serait également mue et motivée par un référentiel d'action publique. C'est au prix d'un changement d'échelle que l'application du concept apparait féconde pour enrichir la compréhension d'une décision sans précédent dans l'histoire des politiques culturelles lilloises, des scènes localisées des hiphops ou dans celle des équipements culturels. C'est dans le cadre de la commune qu'on esquisse les traits les plus saillants d'un référentiel d'action culturelle constitué de trois piliers : la démocratisation culturelle teintée de logique participative, les vertus salvatrices de la culture pour la régénération des territoires et la croyance que la formule « équipement » acte la reconnaissance culturelle des pratiques artistiques. Ils fonctionnent comme « de nouveaux registres de légitimation pour les politiques culturelles au niveau national »[798] et nourrissent ce que nous considérons ici comme le *référentiel global* dans le champ des politiques culturelles. Pour chacun d'entre eux, on essaie donc d'en déceler des traces.

Tout d'abord, les équipements sont les récipiendaires d'idéologies propres au développement des politiques culturelles à tous les échelons (du national au municipal) : aux établissements de prestige

---

pour qui veut connaitre l'action publique » et étayent l'argument selon lequel « l'entretien compréhensif ouvre la voie à l'analyse des pratiques et des représentations des acteurs des politiques publiques ». Leur argument principal tient en une démarche compréhensive dans laquelle « l'objectif du chercheur n'est pas […] de rechercher *la* vérité des pratiques et des représentations » des acteurs mais de « comprendre pourquoi ce qu'ils disent est *leur* vérité » en ce sens que « l'entretien […] vise à comprendre les raisons d'agir et reconstruire l'espace des points de vue sur le monde ». Voir : Bongrand, P., Laborier, P., 2005/1, « L'entretien dans l'analyse des politiques publiques : un impensé méthodologique ? », *Revue française de science politique*, Vol. 55, pp. 73-111. Voir également : Pinson G., Sala Pala V., 2007/5, « Peut-on vraiment se passer de l'entretien en sociologie de l'action publique ? », *Revue française de science politique*, Vol. 57, pp. 555-597.

[795] Sabatier, PA., Schlager, E., 2000, « Les approches cognitives des politiques publiques : perspectives américaines », *Op. Cit.*

[796] Desage. F., Godard, J., 2005/4, « Désenchantement idéologique et réenchantement mythique des politiques locales », *Op. Cit.*, p. 636.

[797] Sabatier. PA., Schlager E., 2000, « Les approches cognitives des politiques publiques : perspectives américaines », *Op. Cit.*

[798] Menger, PM., 1987, « L'État-providence et la culture. Socialisation de la création, prosélytisme et relativisme dans la politique culturelle publique », pp. 29-52. In : Chazel, F., (dir.), *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Ed. Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.

des premières heures les missions malruciennes de démocratisation culturelle[799], aux SMACs et aux maisons folies lilloises la promotion de la démocratie culturelle. Ici, l'avènement de la démocratie culturelle peut se lire comme un « changement des politiques [culturelles] dans une analyse plus large en termes de cycles d'action publique »[800]. Certaines autrices clament que la notion « reste en dehors du référentiel traditionnel des politiques culturelles »[801] mais précisent toutefois qu'elle fonctionne comme « référentiel nouveau » qui occupe « un espace laissé […] ouvert par l'affaiblissement de l'idéal de démocratisation »[802]. Sans s'y substituer, la démocratie culturelle a bien ouvert la voie à des bouleversements tant dans les missions que dans les perceptions de ce que doit être le soutien municipal aux pratiques. Ce changement, pense-t-on, amène les édiles locaux à adopter une définition plus anthropologique des formes culturelles à investir. Pour preuve, dans une lettre adressée à Martine Aubry devenue autorité politique en matière de décision pour l'organisation de « Lille 2004 »[803], l'agro-industriel Bruno Bonduelle se désole que l'on « parle des habitants des quartiers [populaires] avant les visiteurs des pays européens voisins »[804]. De cette querelle qui oppose les mondes économique et culturel, l'arbitrage de Martine Aubry penche du côté du second et donnera lieu à la création d'équipements censés accueillir les cultures populaires. Ou encore ces propos de la première magistrate interrogée pendant l'organisation de « Lille 2004 » : « *On entrera dans la culture par ce que l'on aime, la gastronomie, le théâtre, le rap, l'accordéon, le tango, le cirque… Avant de s'intéresser à d'autres choses. Le partage d'émotions doit faire naître un nouvel art de vivre ensemble* »[805]. C'est dans cet esprit qu'ont été construites les maisons folies, « considérées comme parangon de la démocratisation culturelle par la direction de « Lille Horizon 2004 avant et après l'évènement »[806] dans un contexte où les élites locales, Martine Aubry en cheffe de file, « sont durablement parvenues à imposer une véritable référence dans le domaine de l'intervention culturelle »[807]. A ce *référentiel global* qui anime les politiques culturelles lilloises, les scènes localisées des hiphops et leur formalisation dans les cultures urbaines en constituent l'un des (nouveaux) secteurs. Ainsi, la culturalisation des hiphops – leur intégration au service Culture – s'accompagne nécessairement de la « production d'une représentation de la place et du rôle [à lui assigner] dans l'ensemble

[799] Voire Chapitre 2, Section 2 – A.
[800] Muller, P., 2019, « Référentiel ». In Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet P., 2019, *Dictionnaire des politiques publiques. 5e édition entièrement revue et corrigée*, *Op. Cit.*, p. 537.
[801] Bordeaux, MC., Liot, F., 2012/1, « Introduction au dossier », *L'Observatoire des politiques culturelles*, n°40, La participation des habitants à la vie artistique et culturelle, pp. 7-12.
[802] *Ibid.*
[803] Dusseaux, D., *Op. Cit,* p. 57.
[804] Archives municipales de la ville de Lille, dossier documentaire 16/885, Lettre de Bruno Bonduelle à Martine Aubry du 3 mars 1999.
[805] L'Autrement dit, le 5 décembre 2003.
[806] Dusseaux, D., 2014/2015, *De « Lille 2004 » à « Lille 3000 ». Tournant métropolitain et recomposition des politiques culturelles locales, Op. Cit.*, p. 109.
[807] *Ibid.*

sociétal »[808]. On peut là encore en trouver des « traces » bien avant la formalisation du service Cultures Urbaines lors de la campagne de Martine Aubry en 2001. D'un entretien réalisé en 2001 avec la nouvelle maire[809], ressortent quelques éléments qui paraissent adéquats à l'imputation de référentiel qui constitue la démocratie culturelle participative. Interrogée sur la récurrence du thème de la concertation publique dans le temps de sa première campagne, elle livre que « *c'est simple, je pense que la politique ça n'est pas désincarné […] c'est d'abord la nécessité d'écouter et ensuite aussi d'élaborer des réponses à ce qu'attendent les gens […] Je crois que c'est comme ça qu'on peut les mobiliser, c'est-à-dire de faire en sorte qu'ils s'investissent pour [que la Ville] change »*[810].

Cette croyance générale et en surplomb des secteurs d'intervention – rappelons que Martine Aubry est à l'initiative du conseil communal de concertation (CCC) en 1995[811] et que le thème de la participation fut central dans sa première campagne – se retrouve au niveau des pratiques des hiphops. Elle participe d'une réunion délocalisée – pas en mairie centrale – dans le quartier de Lille-Sud au *Rockline* café, haut lieu du rap lillois au début des années 2000 dans le souci de rendre concrète sa « volonté de proximité en développant les structures de concertation au cœur de la Ville »[812].

Un présumé doit cependant être écarté ici. Faire de la démocratie culturelle participative un élément de référentiel implique l'invocation de croyances nécessairement plurielles. La reconnaissance culturelle des pratiques ou la participation citoyenne ne sont ni les seules ni même parfois les plus importantes. L'imputation d'un référentiel, quel qu'il soit d'ailleurs, n'ôte pas le flou sur l'intention de ses usages. De fait, ne peut-on pas affirmer ici que la démocratie culturelle participative habite Martine Aubry pour des raisons proprement politiques ? N'entre-t-elle pas en compte dans une stratégie d'implantation sur le territoire ou de séduction d'un électorat potentiel ?

A ce niveau, la symbolique d'un transfert des hiphops à la culture[813] entraine dans son sillon un changement, certes partiel, des modes de régulation entre les parties et le tout social. Les investissements cognitifs d'un objet d'action publique dépendent des cadres au sein desquels ils sont traités. Le déplacement d'une politique des hiphops de la jeunesse à la culture, c'est-à-dire d'un secteur à l'autre, engage *de facto* une modification des représentations – de *référentiel sectoriel* – dont le « premier effet est de baliser les frontières du secteur, sa configuration et sa place dans la

[808] Muller, P., 2019, « Référentiel ». In Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet P., 2019, *Dictionnaire des politiques publiques. 5e édition entièrement revue et corrigée*, *Op. Cit.*, p. 536.
[809] Lefebvre, W., Lecocq, O., 2000/2001, *La campagne de Martine Aubry lors des élections municipales de Lille en 2001,* Mémoire de DEA de sciences politiques, Institut d'études politiques, 131 p.
[810] *Ibid.,* p. 94.
[811] *Ibid.,* p. 28.
[812] *Ibid.*, p. 9.
[813] Entretien avec Catherine Cullen réalisé le 16/11/2016.

société »[814]. Une précision supplémentaire est nécessaire ici. C'est bien parce que « le domaine culturel consiste davantage en un agencement de secteurs (théâtre, arts plastiques, lecture publique etc.) qu'en un secteur unifié » qu'on considère ici les hiphops comme l'un d'entre eux dans ledit domaine. Vincent Dubois reconnait des « traits communs » entre le modèle de Jobert et Muller et les études des processus de mise sur agenda et précise qu'il « ne peut néanmoins leur être assimilé » [815]. Conscients des limites méthodologiques de notre argumentaire nous gageons toutefois que l'invocation du référentiel reste valide dans et seulement dans le cadre de l'analyse du processus décisionnel.

En ce sens, du temps de leur jeunesse, les pratiques des hiphops étaient prises en charge dans les structures classiques de l'animation socio-culturelle (MJC, CAJ, centres sociaux). Ce n'est qu'au prix de leur culturalisation qu'elles peuvent prétendre à un équipement qualitatif haut de gamme . A partir du moment où les pratiques des hiphops sont sujettes à un processus de reconnaissance culturelle de leurs contenus, alors la décision de les équiper est sous tendue par la « représentation [dominante qui] s'impose comme cadre de référence pour la politique correspondante parce qu'elle génère des éléments d'articulation entre le global et le sectoriel »[816].

Pour étayer l'argument, on revient maintenant sur les quatre niveaux de perception du monde autour desquels se construit un référentiel afin de montrer en quoi leur application à notre terrain d'enquête s'avère fécond.

Selon Pierre Muller, le premier niveau se joue au niveau des « valeurs [comprises comme] les représentations les plus fondamentales sur ce qui est bien ou mal, désirable ou à rejeter. Elles définissent un cadre global de l'action publique »[817]. Nous n'avons pas rencontré Martine Aubry. On ne saurait donc lui prêter des idées ou des croyances qui permettraient d'objectiver avec précision la convocation d'un référentiel culturel. Seuls des matériaux périphériques allant dans ce sens permettent d'émettre une telle supposition. Croyances, héritage institutionnel ou stratégie électoraliste, il est difficile d'isoler différentes variables qui s'entrecroisent et agissent conjointement. Pourtant, certains indices vont dans ce sens. C'est ce que confie la première élue à la culture quand elle explique que l'une des deux priorités culturelles post « Lille 2004 » est l'installation d'une « *présence artistique au cœur des quartiers populaires* »[818] et que c'est à travers les maisons

[814] Muller, P., 2019, « Référentiel ». In Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet P., 2019, *Dictionnaire des politiques publiques. 5e édition entièrement revue et corrigée*, *Op. Cit.*, p. 537.
[815] *Ibid.*
[816] *Ibid.*
[817] *Ibid.*
[818] Dans l'interview de Catherine Cullen réalisée par Jean-Pierre Saez, l'implantation durable des maisons folies apparaît comme l'un des deux chantiers prioritaires du service Culture. Voir : Cullen, C., Saez, JP., 2008, « Lille : comment préparer l'après-capitale-culturelle ? », *Op. Cit.*

folies que s'effectuera cette implantation. On retrouve cette idée dans une interview donné au Nouvel Obs par la première magistrate quand elle affirme poser *« la culture comme une priorité […]. Dans une ville à deux vitesses qui comprenait quatre quartiers riches et six quartiers pauvres, la culture a créé du lien […]. Ce que j'ai dépensé, ce n'est rien à côté de ce que cela m'a rapporté globalement. La culture est un lien entre les générations. […] C'est un vrai choix politique que j'assume »*[819].

Ou les propos plus explicites encore de Marion Gautier, qui évoque en ces termes les croyances investies par la maire pour les infrastructures culturelles dans les quartiers populaires : *« De dire "le hiphop a aussi sa place dans un équipement avec une belle scène, des techniciens qui sont compétents, qui accueillent bien", ça c'est hyper important pour [Martine Aubry]. De la même manière qu'elle va dire : "Dans les quartiers, pour que les gens se sentent reconnus comme des citoyens, et dignes, il faut qu'il y ait des beaux équipements avec de belles architectures" […] Sur l'idée du Flow, c'était de dire : " En faisant un bel équipement avec un beau geste architectural" […] c'était de dire : "On reconnaît l'importance des cultures urbaines dans la culture à travers ce bâtiment" »*[820].

Que Martine Aubry cultive ou non un gout pour les pratiques des hiphops importe peu ici. Ce que met en valeur ce dernier extrait, ce sont les valeurs investies par la première magistrate et partagée à l'une de ses proches collaboratrices. La présence d'équipements dans les quartiers populaires est aussi investie d'une croyance : ils enverraient des signaux positifs aux habitants et participeraient à leur intégration à la vie de la cité.

Car à moins de faire des élites politiques de purs stratèges dénués d'idéaux et de céder au confort de « la fin des idéologies » pour les présenter uniquement comme de acteurs conquis au « *credo […]* du pragmatisme gestionnaire »[821] de l'action publique locale, il apparait pour le moins contestable de les exempter complètement de croyances, de réflexivité, voire d'un travail de théorisation sur les actions qu'ils engagent[822]. Nombreux sont les partenaires politiques à témoigner de la

---

[819] Source : http://leplus.nouvelobs.com/contribution/192896-aubry-et-la-culture-on-m-a-dit-que-c-etait-n-importe-quoi.html consulté le 20/05/2020.

[820] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.

[821] Desage, F., Godard, J., 2005, « Désenchantement idéologique et réenchantement mythique des politiques locales », *Op. Cit.*, p. 637.

[822] A ce niveau, une précision critique à l'article précédemment cité de Desage et Godard est nécessaire. Si on ne peut que les suivre sur « le risque de réification et d'harmonisation excessive des idées » que la convocation d'un référentiel impliquerait, il apparait en revanche douteux de tomber dans l'excès inverse en dépossédant complétement les acteurs de réflexion sur leurs propres pratiques. Ainsi, soulignant le « rapport singulier qu'entretiennent les chercheurs avec le "monde des idées" », les auteurs affirment que ces derniers auraient tendance à « surévaluer l'autonomie et la consistance des idées pour les acteurs sociaux » et d'ajouter, citant Bourdieu, qu'ils prêteraient un peu trop rapidement « aux agents la raison raisonnante du savant raisonnant à propos de leurs pratiques ». Bien évidemment, de tels écueils existent. C'est l'un des enjeux des écoles de pensée que d'insister pour leur faire accepter les innovations conceptuelles ou théoriques. Mais n'y-a-t-il pas là aussi un excès inverse qui amènerait à priver les acteurs de toute réflexivité idéelle ? Ou encore, de surévaluer l'emploi stratégique des référentiels dont l'intérêt ultime serait de forcer la cohésion de leurs actions ? C'est ce que laissent penser les auteurs quand, sous précaution d'une interrogation, ils se demandent si « les "idées" objectivées et revendiquées par les acteurs ne leur servent-elles pas davantage à produire une mise en récit *ex-*

participation d'une intime conviction dans l'engagement culturelle de Martine Aubry. A titre d'exemple, Laurent Fabius rappelle *« l'intérêt qu'elle porte à la culture. Son discours était la plus belle preuve du fait que ce n'est pas quelque chose de l'extérieur mais vraiment ressenti. […] Elle a rappelé son souci – que je partage – que l'éducation artistique ait les moyens de son ambition »*[823]. Idem sur le plan local quand son fidèle bras-droit Pierre de Saintignon insiste sur la sensibilité et l'intérêt sincère qu'elle porte au sort réservé à la culture à Lille[824].

Le deuxième élément qui définit un référentiel se situe au niveau des *normes* comprises comme révélatrices des « écarts entre le réel perçu et le réel souhaité » et afférentes à des « principes d'action plus qu'à des valeurs »[825]. Si « l'objectivation d'une "croyance dominante" ou "partagée" ne permet pas toujours d'en conclure ses effets sur l'action publique »[826], elle pèse dans notre cas sur la phase décisionnelle. C'est bien parce que Martine Aubry et Axiom partagent un « réel perçu » – la nécessité d'une action forte à destination des acteurs des hiphops – et se rejoignent sur un « réel souhaité » – un lieu dédié offrirait l'opportunité structurelle de leur professionnalisation, la possibilité d'œuvrer dans des conditions dignes, de présenter et de se représenter dans des espaces de qualité – que l'option « équipement » est retenue.

Au niveau des *algorithmes,* entendus comme « des relations causales qui expriment une théorie de l'action [et] peuvent être exprimés sous la forme "si…, alors" »[827], on peut se prêter au jeu de la formule en émettant l'hypothèse suivante : si la mairie engage un projet d'équipement à destination des acteurs des hiphops, alors le déficit ressenti de légitimation de leurs pratiques pourrait être comblé, les conflictualités qu'il génère devraient s'atténuer et la qualité des espaces projetés offrirait

---

post de leurs pratiques qu'à conduire leurs actions ? ». A ce niveau, on se demande à notre tour si la convocation *ex-post* d'un référentiel n'invalide pas *de facto* sa mobilisation dans le pendant de l'action passée ? Pour le dire simplement enfin, les acteurs sociaux sont-ils dans l'incapacité de penser les cadres dans lesquels ils pensent le monde ? Notre positionnement ici est plutôt à la précaution. N'ayant pas rencontré Martine Aubry, l'invocation d'un référentiel d'action culturelle n'est perceptible qu'à travers des matériaux périphériques dont les entretiens réalisés avec les élus et techniciens de la culture ou celui d'Hicham Kochman. Dans notre cas, insistons une nouvelle fois. On ne fait pas des « "idées" sur l'action publique » un matériau surplombant qui dicterait la décision publique mais un élément parmi d'autres qui participe à l'orienter.

[823] Fabius, L., 2013, « Journées du réseau de coopération et d'action culturelle », allocution de clôture du ministère des affaires étrangères, discours prononcé le 17/07/2013. Source : https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=discours+aurby+journ%C3%A9e+du+r%C3%A9seau+de+coop%C3%A9ration+et+d%27acion+culturelle consulté le 21/05/2020.

[824] Lefebvre W., Lecocq, O., 2000/2001, *La campagne de Martine Aubry lors des élections municipales de Lille en 2001*, *Op. Cit.*, p. 51.

[825] Muller, P., 2019, « Référentiel ». In Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet P., 2019, *Dictionnaire des politiques publiques. 5e édition entièrement revue et corrigée*, *Op. Cit.*, p. 535.

[826] Desage, F., Godard, J., 2005, « Désenchantement idéologique et réenchantement mythique des politiques locales », *Op. Cit.*

[827] Muller, P., 2019, « Référentiel ». In Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet P., 2019, *Dictionnaire des politiques publiques. 5e édition entièrement revue et corrigée*, *Op. Cit.*, p. 535.

les moyens de leur professionnalisation. C'est ici à la convocation mécaniste d'un changement par l'action, remise en question par Desage et Godard[828], qu'invite Muller et ses collègues pour penser le poids du référentiel invoqué. On verra dans les prochains chapitres que l'expérience du lieu et les « effets d'équipements » qu'elle induit sont loin d'être ceux énoncés et espérés pendant la phase de viabilisation du projet[829]. On explorera même l'hypothèse que le Flow, loin de sortir les acteurs de l'assignation au travail social qui sous-tend la politique des hiphops, rejoue cette injonction historique, les actions socio-culturelles participant à légitimer en partie la *vita activa* d'un équipement[830] pensé et censé les en extraire. Car la décision d'ériger le Flow est également sous-tendue par le constat ou plutôt l'idée que les acteurs des hiphops pêchent par méconnaissance des « chaines de coopération » et des « conventions »[831] dans lesquelles s'insèrent leurs pratiques. L'équipement pourrait alors pallier cette carence. Les projections d'Hicham Kochman vont en ce sens : *« Moi ce qui m'intéresserait ça serait un lieu de pratique. Un lieu de professionnalisation. Un lieu de diplômes, un lieu de ressources. […] Le problème dans le rap, pour parler clair, c'est que les mecs ils sont ou rappeurs ou rien. Dans le rock ils sont guitaristes, ils sont ingés son, euh ils se mettent à la technique, aux lumières, ils deviennent managers… Nous non ! […] Y'a tout ça à bouger […] en termes de culture locale. Deuxième [point], y'a une méconnaissance absolue de la filière du disque. […] Et bin c'est pour ça qu'il faut développer les master class. Il faut équiper, donc il faut comprendre les besoins. […] Y'a un problème de connaissance de filière. Parce que, tout le monde pense [aux] ateliers d'écriture en musique, [c'est] le truc le plus évident […] Tous les centres sociaux font ça, de quoi tu me parles ? Ce qu'il faut, c'est des systèmes de pré-professionnalisation. Une bonne fois pour toutes ! Quand t'as ton titre, t'en fais quoi en fait ? »*[832].

On n'est pas loin ici d'une des critiques émises par Desage et Godard sur l'usage du référentiel quand ils écrivent que l'un des risques de son emploi serait celui d'un « monocausalisme rétrospectif

[828] Ils écrivent notamment que « les idées n'ont jamais la consistance de stocks de solutions ou d'interprétations mécaniquement disponibles, mais sont toujours mises à l'épreuve des expériences singulières dans lesquelles elles sont mobilisées ». Voir : Desage, F., Godard, J., 2005, « Désenchantement idéologique et réenchantement mythique des politiques locales », *Op. Cit.*

[829] Voir la section suivante du présent chapitre.

[830] N'étant ni un label de musique, ni une compagnie de danse, ni une galerie d'art, on verra dans les prochains chapitres que l'équipement n'est que peu en mesure d'accompagner les artistes sur le sentier de leur professionnalisation.

[831] Dans une perspective beckérienne, les chaines de coopération impliquent de replacer l'artiste « au centre d'un réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre » et les conventions dictent le choix des matériaux, [...] indiquent les procédés à utiliser pour traduire des idées ou des sensations, [...] prescrivent la forme que doit prendre l'application des procédés aux matériaux, [...] indiquent les dimensions appropriées pour une œuvre, [...] régissent les relations entre l'artiste et le public ». Becker, H.S., 1988, *Les mondes de l'art*, Ed. Flammarion, pp. 53-54.

[832] Entretien avec Hicham Kochman réalisé par Mélissa Leroy le 27/09/2012 dans le cadre d'un mémoire en science politique intitulé « CECUFD, l'équation insoluble ? » à l'Université de Lille, année 2012/2013. Par ailleurs, cet extrait illustre une nouvelle fois le surinvestissement du rap par Hicham Kochman pour parler au nom de toutes les pratiques des hiphops.

hypostasiant des "idées" construites par l'analyste »[833]. Pourtant, affirmant ici que les idées ne sont ni le monopole des chercheurs ni étrangères aux acteurs engagés dans la décision, l'extrait précité apparait bien comme le reflet de convictions personnelles et contextualisées, alimentées par la nécessité imaginée d'un équipement. Ainsi, la participation du rappeur au processus décisionnel qui mène au Flow est bien sujet à ce processus algorithmique mue par l'idée que l'équipement pourrait être bénéfique à la structuration du secteur. Là encore, si on ne peut que rejoindre les détracteurs du concept quand ils écrivent que « l'objectivation d'une croyance "dominante" ou "partagée" ne permet pas toujours d'en conclure ses effets sur l'action publique »[834], ses effets sur la décision sont ici avérés. Car là encore, comme pour Martine Aubry, il apparait difficile de maintenir qu'Hicham Kochman ne serait uniquement motivé que par des intérêts stratégiques – énoncer la nécessité d'un équipement pour en devenir directeur – ou personnel – s'en imputer la paternité.

Enfin, les visions du monde qu'implique le référentiel se situent au niveau de ce que Pierre Muller nomme des « images », soit « des vecteurs implicites de valeurs, de normes ou même d'algorithmes [qui] font sens immédiatement sans passer par un long détour discursif ». Ici, s'opère en quelque sorte une synthèse des différents éléments discutés *supra*. L'image sociale d'un secteur renvoie à « la perception qu'en ont les groupes dominants » et « reflète […] les compromis entre les différents groupes qui le composent »[835]. Quelles seraient pour nous ces images à ce niveau de l'enquête ? On en décèle au moins deux.

Il y a tout d'abord la persistance d'une équation, à savoir que les pratiques des hiphops relèveraient avant tout des jeunesses populaires. C'est en tout cas la lecture dominante qui anime la rencontre entre nos deux protagonistes. Les hiphops, nouvellement construits comme secteur d'intervention, souffrirait d'un manque de ressources matérielles et structurelles qu'une politique spécifique de subvention peine à combler et que l'équipement devrait pallier.

C'est ensuite un raisonnement par mimésis qui amène à projeter dans l'univers des hiphops les acquis de la scène rock (des salles de diffusion, des réseaux, des dispositifs de soutien extra-mayoraux). Pour Axiom et les quelques groupes de rap au nom desquels il s'exprime – la structuration de la scène locale du rock fonctionne comme exemple à suivre tant sur le plan de la visibilité des pratiques – être présents à des postes clés dans les salles de diffusion – que sur celui de la diversification des possibilités professionnelles au-delà des seuls engagements artistiques.

---

[833] Desage, F., Godard, J., 2005, « Désenchantement idéologique et réenchantement mythique des politiques locales », *Op. Cit.*

[834] *Ibid.*

[835] Dupuy, C., Ledoux, C., Pollard, J., 2007, « L'analyse cognitive et normative des politiques publiques », *Idées*, n°47, p. 44.

On a aussi mobilisé le concept de référentiel dans l'analyse décisionnelle car de l'enquête ressort l'absence « d'existence de luttes […] par des acteurs aux horizons temporels, aux engagements institutionnels et aux intérêts distincts »[836]. Tous les acteurs rencontrés l'attestent, le parti pris d'un équipement pour les hiphops n'a fait l'objet de discussions collectives ou de débats participatifs qu'une fois la décision actée. Pêle-mêle, différents extraits d'entretiens ne laissent que peu de place au doute :

« Y'a eu un projet qui est né, et après la réunion s'est proposée faire des réunions avec les acteurs. […] la mairie de Lille a toujours fonctionné comme ça »[837].

« J'vais pas vous raconter de bobards euh […] des "ateliers urbains de proximité", on n'en a pas fait. Ça n'existe pas, voilà. Euh, le point de vue qui est adopté maintenant dans cette ville, qui me semble plus… réaliste, c'est… d'avoir un projet, de faire travailler des professionnels, et, de revoir, à partir de leur projet, au fur à mesure, toutes les strates qui sont en lien avec ce projet »[838].

« Et donc, c'est là où à mon avis on sait pas faire à Lille. C'est que, au lieu de se dire : "on sait pas faire, euh on sait pas ce que ça va donner [donc] construisons ensemble avec les acteurs locaux", on est pas du tout là-dedans, et là ça va se percuter avec une logique très française socialiste, qui dit, on pense à la place des gens, on fait à leur place »[839].

« C'est-à-dire que […] c'est pas nous qui décidons, c'est le maire. […] Dites-vous une seule chose tout au long de vos travaux sur la maison du hiphop : le seul grand patron sur ce projet-là, c'est Martine Aubry. C'est le big boss »[840].

La dernière section s'intéresse donc aux éléments qui dépassent le seul soutien aux pratiques des hiphops. Elle est sous-tendue par l'hypothèse que la décision d'un équipement servirait des intérêts politiques dans un contexte qui favorise sa retenue.

---

[836] Desage, F., Godard, J., 2005, « Désenchantement idéologique et réenchantement mythique des politiques locales », *Op. Cit.*
[837] Entretien avec Benoit Garet, membre de l'association RIF, réalisé par Mélissa Leroy le 30/11/2012
[838] Entretien avec Françoise de Rougerie, présidente du conseil de quartier de Moulins réalisé par Mélissa Leroy le 13/11/12.
[839] Entretien avec Sébastien Plihon, chargé de projet « politique de la ville » à Moulins entre 2006 et 2012, réalisé par Melissa Leroy le 28/02/2013.
[840] Entretien avec Malik Moujouil, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé par Melissa Leroy le 13/02/2013.

C – De la participation d'éléments extra-sectoriels dans le processus de décision : entre intérêts politiques et opportunités contextuelles

Produit d'une demande sociale fabriquée et encastrée dans des routines institutionnelles sous-tendues par un référentiel culturel local, la décision d'une « maison du hiphop » est aussi retenue à la faveur d'intérêts politiques et d'un contexte présent qui débordent les problématiques de secteur. Pour en discuter, on fait le choix ici de situer le processus décisionnel dans un nouveau cadre théorique qui nous amène à faire de l'équipement un instrument d'action publique (IAP) dont le processus – l'instrumentation – se définit comme « l'ensemble des problèmes posés par le choix et l'usage des outils (des techniques, des moyens d'opérer, des dispositifs) qui permettent de matérialiser et d'opérationnaliser l'action gouvernementale »[841]. Cette entrée nous permet de conforter sous un nouvel angle certains des éléments discutés précédemment mais également de mettre à jour de nouvelles dimensions essentielles à la compréhension d'une décision. Plusieurs dimensions sont ici retenues.

Premièrement, l'entrée par les instruments permet de s'intéresser non plus aux finalités de l'action mais aux actions *en train de se faire*. Longtemps restés secondaires[842] dans l'analyse des politiques publiques, les IAP permettent de dépasser la perspective fonctionnaliste dans laquelle ils sont d'abord été traités, « leur place dans les décisions politiques [étant] considérée comme allant de soi »[843]. A ce niveau, les IAP permettent de « saisir l'action publique dans sa matérialité »[844] et donc, de matérialiser des intentions.

En second lieu, les IAP ne sont pas « des outils axiologiquement neutres » mais sont au contraire « porteurs de valeurs, nourris d'une interprétation du social et de conceptions précises du mode de régulation envisagé »[845]. C'est donc leur « relation étroite avec l'imposition de la puissance »[846] dont il s'agit.

---

[841] Lascoumes, P., Le Galès, P., (dir.), 2004, *Gouverner par les instruments*, *Op. Cit.*

[842] Les « approches en termes d'acteurs, de projets politiques, d'institutions ou de croyances » ont longtemps dominé l'analyse des politiques publiques. Voir : Lascoumes, P., Simard, L., 2011/1, « L'action publique au prisme de ses instruments. Introduction », *Revue française de science politique*, Vol. 61, pp. 5-22.

[843] *Ibid.*

[844] *Ibid.*, p. 6.

[845] Lascoumes, P., Le Galès, P., 2004, *Gouverner par les instruments*, *Op. Cit.*, p. 13.

[846] Lascoumes, P., Simard, L., 2001, « L'action publique au prisme de ses instruments. Introduction », *Op. Cit.*, p. 18.

Enfin, c'est leur dimension institutionnelle qui nous intéresse. Des différentes approches qui mobilisent le concept[847], on considère l'instrument comme un « type d'institution sociale »[848] ou « sociologique » qui centre l'analyse sur deux dynamiques. La première est « celle de la construction-adaptation des instruments, de leur insertion dans les dispositifs sectoriels d'action publique et des justifications de ces choix ». La seconde est « celle de leur appropriation par les acteurs et des différents types d'effets qui en découlent tant sur les réseaux d'acteurs concernés que sur les enjeux régulés et, par effet de retour, sur l'instrument lui-même »[849].

On retiendra donc, dans la perspective de Lascoumes et Le Galès, la définition suivante de l'instrument : « un dispositif technique à vocation générique porteur d'une conception concrète du rapport politique/société et soutenu par une conception de la régulation »[850]. Au moins trois intérêts politiques majeurs semblent orienter la décision de mise en équipement des hiphops lillois. Premièrement, l'option équipement offre l'opportunité politique d'une mise en visibilité de la mairie en tant qu'acteur incontournable des scènes localisées des hiphops. Comprenons-nous bien. A Lille, les associations qui œuvrent au développement des pratiques ont toutes développé un modèle économique basé principalement sur les subsides publics dans lequel le soutien financier de la mairie occupe souvent une place centrale, parfois exclusive. Hiphops et mairie ne faisant pas bon ménage, ces associations ne s'épanchent pas outre mesure sur les liens de dépendance qui les unissent à leurs financeurs. Comme l'explique Malik Moujouil, cette situation particulière a participé à créer des « *monstres de Frankenstein, […] des gens qui étaient sous perfusion municipale qui ont dû mettre la clé sous la porte parce qu'à un moment donné […] les budgets de la culture ont pris un coup dans la gueule* »[851]. Acteur important du développement local des pratiques, la mairie n'en était que peu visible : seule l'apposition non systématique du logo municipal sur quelques objets, ou affiches, attestait de sa participation. Ce que confirme encore Malik Moujouil lors de notre premier entretien lorsqu'il emploie la formule « *Pouvoir public production* » pour qualifier un ensemble d'albums de rap produit localement[852] ou lorsqu'il rappelle non sans agacement que : *« Saïdou, l'un des chanteurs [du*

---

847 Selon Charles Hood, trois approches majeures mobilisent le concept d'instrument. La première « s'attache […] aux problèmes du choix et de l'adéquation entre un objectif de politique publique et les moyens susceptibles de l'atteindre ». La seconde « se focalise sur la diversification constante des instruments et les problèmes de coordination qui en découlent. La troisième envisage les instruments comme des institutions sociologiques ». In : Lascoumes, P., Simard, L., 2001, « L'action publique au prisme de ses instruments. Introduction », *Op. Cit.*, p. 11.

848 Lascoumes, P., Le Galès, P., (dir.), 2004, *Gouverner par les instruments*, *Op. Cit.*, p. 14. Des trois approches synthétisées par Charles Hood, c'est donc la troisième que l'on retient ici.

849 Lascoumes, P., Simard, L., 2001, « L'action publique au prisme de ses instruments. Introduction », *Op. Cit.*, p. 16.

850 *Ibid.*

851 Entretien avec Malik Moujouil, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.

852 En novembre 2016, je réalise un premier entretien avec lui dans la salle de *catering* du Flow. J'avais emmené avec moi une vingtaine d'albums produits principalement en métropole, un peu en région (Valenciennes, Dunkerque, Lens). Je dépose alors les albums sur la table dans le but de commencer l'entretien à partir de matériaux concrets. Il a immédiatement engagé une catégorisation binaire entre les productions relevant d'un soutien municipal et celles

Ministère des Affaires Populaires][853]*, ses premières maquettes, c'était la mairie qui lui a payé. C'était avec des subventions de la mairie. […] Donc euh, il a quand même bien bien bien bouffé par la Ville. Euh, d'autres artistes comme Pépite et tout ça, qui touchent des subventions conséquentes de la Ville toute l'année, continuent à cracher sur la Ville. […] On est dans un problème de posture. On est dans un problème où les asso disent : "Non la Mairie, fuck, c'est pas bien, c'est Babylone" »*[854].

Dans le même ordre d'idée, Rania Harrar rappelle que de cette époque pré-équipement, nombreux sont les acteurs des hiphops à avoir bénéficié d'un soutien municipal direct ou périphérisé : *« Quand t'es directrice à Call [911], tu peux pas fonctionner avec 70% de subventions et puis après aller cracher contre le CECU. C'est ce que certains faisaient et j'ai trouvé certains discours assez malhonnêtes. Parce que quand tu grattes derrière, tu te rends compte que les "Axiom", les "La Jonction", les "Amateurs"… "Eh les mecs, tout ce que vous avez fait vous l'avez fait avec l'argent de la mairie »*[855].

Acteur important mais discret du développement des pratiques, la décision d'un équipement joue en faveur d'une mise en lumière du rôle joué par la mairie. Car la formule a le bénéfice de sa pérennité dans le temps et dans l'espace. A la différence du soutien financier aux associations – trop effacé – ou de l'intégration d'acteurs des hiphops dans les grands évènements festifs – trop éphémère – elle permet de montrer aux yeux de tous, c'est-à-dire de l'ensemble de la communauté, le caractère irremplaçable de sa présence. C'est à ce premier niveau qu'une entrée par les instruments ouvre la voie à une « interprétation alternative des décisions publiques » en ce sens que « l'instrument matérialise des intentions »[856] qui relèvent, dans notre cas, ni d'une innovation, ni d'une demi-mesure mais plutôt du recyclage, les équipements étant considérés à Lille comme des organes externes de la mairie centrale. En ce sens l'équipement est bien l'objet d'une opération de repositionnement de la mairie au centre d'un secteur d'intervention qu'elle investit depuis plusieurs années et on ne peut ici que s'approprier l'une des questions posées par Foucault au sujet des équipements collectifs, à savoir, « quel profit (et pas forcément économique) en tire celui qui [en]

---

relevant d'autres logiques. Ainsi les labels « Call 911 records », « Red Truck Production », « Kafard Production » ou encore « La Plèbe Production » sont tous des structures qui doivent leur existence à un soutien public fort dont la mairie de Lille (voire le recensement des productions musicales opéré dans le premier chapitre). Précisons que Malik Moujouil inclut ses propres albums dans la catégorie qu'il nomme « Pouvoirs publics production ».

[853] M.A.P est l'un des rares groupes de rap lillois à avoir su exporter sa musique sur deux plans distincts. Sur le plan géographique, ils ont connu un succès national dans la deuxième moitié des années 2000. Sur le plan musical, ils ont su séduire un public au-delà de la sphère « rap » via une collaboration avec des instrumentistes (accordéon et violon) et en proposant une esthétique proche de la chanson française de ces années-là (Les Blaireaux, Les Ogres de Barback, la rue kétanou etc.).

[854] Entretien avec Malik Moujouil, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé par Melissa Leroy le 13/02/2013.

[855] Entretien avec Rania Harrar réalisé le 04/02/2016.

[856] Lascoumes, P., Simard, L., 2001, « L'action publique au prisme de ses instruments. Introduction », *Op. Cit.*, p. 6.

a assuré la mise en place ? »[857] en précisant qu'un « *rapport de pouvoir* sous-tend l'existence de l'équipement collectif ». Ici l'instrument « équipement » permet « d'affirmer clairement une volonté politique et de la pérenniser »,[858] à savoir que sur le terrain des affaires culturelles, l'acteur « mairie » est incontournable et que les hiphops n'en seront pas exempts. Ce qui permet d'amorcer le point suivant.

Le deuxième intérêt politique qui sous-tend la décision et se prête particulièrement à une analyse décisionnelle au prisme de l'instrument, est intrinsèquement lié au premier et renvoie directement à l'une des thèses fortes de ce travail : l'équipement opérerait un renforcement du contrôle municipal sur un secteur peu structuré dans lequel seuls quelques acteurs sont identifiés. Ici « l'approche par les instruments permet de saisir la transformation du rapport gouvernant/ gouverné à partir d'un marqueur concret de l'action publique » mettant au cœur de la réflexion « la question du mode d'orientation des conduites individuelles et collectives et de sa légitimation »[859]. C'est donc dans une perspective résolument foucaldienne qu'il faut comprendre ici les effets déjà éprouvés et donc projetables qu'offre la solution « équipement » en ce sens que l'écrasante majorité du parc équipementier est géré directement par la maire. C'est-à-dire qu'à la gestion municipale atypique des affaires des hiphops, souvent en dehors des clous administratifs et potentiellement *« compromettante pour la collectivité »*[860] qu'une absence d'expérience en la matière peut expliquer[861], l'équipement accélère le processus de normalisation du secteur péniblement amorcée par le service « cultures urbaines ». Comme l'explique Olivier Sergent, futur directeur du Flow, *« la régie directe, c'est vrai que ça a été un choix de Martine Aubry parce qu'elle ne voulait pas que ses bébés lui échappent, on va dire. Et puis pour être dans la loi. Parce que quand sont nées les maisons folies, y a eu pas mal de condamnations d'assos paramunicipales. Tu sais, […] quand t'es des deux côtés du contrat. Donc elle voulait se protéger par rapport à ça. Et aussi parce qu'elle voulait pas que le truc lui échappe… Après elle fait ce qu'elle veut »*[862].
Ainsi, l'imposition de temporalités propres à l'administration, des modalités d'accès aux espaces, de sélection des acteurs à accompagner, la gestion financière directe des projets supportés, le recrutement des équipes de travail ou encore la systématisation d'un regard municipal sur l'activité des équipements participent de « la conformation par la diffusion de normes »[863] à laquelle la prise en charge des hiphops en mairie centrale n'a que peu abouti. A ce niveau, on ne peut que suivre

[857] Foucault, M., 1976. In : Fourquet, F., Murard, L., *Les équipements du pouvoir,* Recherches, n°13, Coll. 10/18, p. 46.
[858] Pinson, G., 2004. In : Lascoumes, P., Le Galès, P., *Gouverner par les instruments*, *Op. Cit.*, p. 221.
[859] Lascoumes, P., Simard, L., 2001, « L'action publique au prisme de ses instruments. Introduction », *Op. Cit.*, p. 6.
[860] Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des « Arts du Spectacle et de la Musique » réalisé le 06/11/2017. Voir chapitre 2, section 3 – C.
[861] Rappelons que la mairie de Lille est la première en France à créer un cellule « cultures urbaines ».
[862] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[863] Lascoumes, P., Simard, L., 2001, « L'action publique au prisme de ses instruments. Introduction », *Op. Cit.*, p. 18.

une nouvelle fois Michel Foucault quand il met en avant l'idée qu'un « *mécanisme d'inscription* […] produit les équipements collectifs comme instruments de codage, d'encastrage, d'enfermement, de limitation, d'exclusion de l'énergie sociale libre »[864].

Le dernier intérêt politique qui semble jouer dans le processus décisionnel tient à la possibilité d'une imputation forte dans une perspective de stratégie électorale. Il a d'abord un contexte. En octobre 2005, la mort de Zyed Benna et Bouna Traoré a entrainé dans son sillon l'embrasement des quartiers populaires, la ville de Lille n'y échappe pas, et réveille localement le douloureux souvenir de l'assassinat de Ryad Hamlaoui, résident de Lille-Sud, par un agent des forces de l'ordre trois ans plus tôt. L'épisode confirme selon la formule consacrée un « "rendez-vous manqué" entre la gauche et les cités »[865]. Il s'agit alors pour la puissance publique de mettre en place des actions fortes et visibles en direction des jeunes des quartiers populaires afin d'apaiser les colères et (tenter de) relancer le pacte républicain. Dans ce cadre, aux variables contextuelles déjà discutées (budgétaire, politique, institutionnelle), s'ajoute une dimension sociale qui termine de baliser le champ des possibles du processus décisionnel. Si on considère que « l'adoption d'instruments des décisions prises par les acteurs politiques [peut être motivée] de façon opportuniste à des fins électoralistes »[866] alors l'annonce publique d'un équipement en avril 2007 doit se lire dans cette perspective. Il est flagrant à ce titre d'observer que les avancées majeures en matière de politiques lilloises pour les hiphops répondent fidèlement au calendrier électoral municipal. Pour témoin, les propos de Mabrouk Zouareg, ancien chef de « projet politique de la ville » sur le quartier de Wazemmes (2005-2009) atteste de cette corrélation presque schématique : *« Y'a 2001, y'a 2008, y'a 2014. Ça, ça correspond aux échéances électorales. […] C'est là où on se rend compte que les cultures urbaines c'est très intéressant, parce que "jeunes = hip-hop". J'aime beaucoup ce raccourci intellectuel. Alors si en plus c'est des jeunes qui sont dans des quartiers sensibles, dans les ZUS ou dans les zones couvertes par un CUCS, Contrat Urbain de Cohésion Sociale, c'est le cas de certains quartiers qui sont pas en ZUS, c'est encore plus connect »*[867].

L'annonce d'un projet de « maison du hiphop » officiellement acté en avril 2007 s'encastre dans un calendrier politique et sert une entreprise de séduction en direction de celles et ceux qui ne remplissent pas leur devoir de votants. L'équipement peut donc s'envisager comme un instrument au service de la stratégie des acteurs politiques : la conquête culturelle des quartiers populaires. Car

[864] Foucault, M., 1976. In : Fourquet, F., Murard, L., *Les équipements du pouvoir, Op. Cit*., p. 127.
[865] Sala Pala, V., 2006, « Novembre 2005 : sous les émeutes urbaines, la politique », *French Politics, Culture & Society*, Vol. 24, n°3, pp. 111-129. L'expression « rendez-vous manqué » renvoie à l'ouvrage suivant : Masclet, O., 2003, *La gauche et les cités, enquête sur un rendez-vous manqué.* Paris, Ed. La Dispute, Coll. Pratiques politiques, 317 p.
[866] Lascoumes, P., Simard, L., 2001, « L'action publique au prisme de ses instruments. Introduction », *Op. Cit*., p. 13.
[867] Entretien avec Mabrouk Zouareg réalisé par Melissa Leroy le 11/02/2013.

contrairement aux grands évènements dont les retombées sont sujettes à caution et restent somme toutes très éphémères[868], l'équipement a le bénéfice de sa pérennité dans le temps. Les difficultés de fonctionnement, la faiblesse des budgets ou l'absence partielle des publics attendus n'y change rien : l'équipement rend concrète l'action de ceux qui s'en imputent la paternité. Dans le même ordre d'idée, la mise en équipement avalise sur le long terme l'action publique. C'est à dire que les cultures équipementées ont le privilège d'être accompagnées, à la différence du tissu associatif, sans risque majeur de défection municipale. Décider d'un équipement, c'est dans le même temps envoyer à ses destinataires présumés un signal fort : la pérennité d'un soutien.

Une décision prise dans un contexte favorable

La décision d'ériger un équipement pour les hiphops se comprend enfin à la lumière d'éléments de contexte présents qui favorisent l'option retenue. Précisons. Faire le choix de construire un nouvel équipement engage une ingénierie, des énergies et des coûts plus importants que les solutions alternatives peu, voire pas, envisagées. Soutenir massivement les associations locales ou contraindre les structures à la représentation des pratiques des hiphops en leur sein étaient les deux options collectivement énoncées, peu discutées et rapidement éludées. Il faut donc se demander en quoi certaines variables contextuelles ont participé à orienter la décision d'une action vers la solution « équipement ». Là encore, c'est à des éléments extra-sectoriels qu'on s'attèle et un élément retient notre attention : la possibilité pour la mairie d'un financement multi-niveaux au moment de la décision. Autrement dit, le Flow procède aussi d'un effet d'aubaines et d'une structure des opportunités politiques.

Si le coût d'investissement réel d'une telle entreprise ne peut être connu avec précision au moment de la décision, une chose est certaine : l'érection d'un nouvel équipement engagera des dépenses importantes que la mairie ne peut supporter à elle seule. La projection d'un nouvel équipement s'accompagne nécessairement d'un plan de financement dans lequel doivent être mobilisés différents échelons d'intervention (communauté de commune, département, région, État, Europe) et l'après « Lille » 2004 » offre cette opportunité. D'abord parce que l'évènement, s'il a avant tout concerné la ville-centre, a permis dans certaines mesures à l'ensemble de la métropole et de la région d'en bénéficier[869]. Porté par les élites politiques lilloises, l'opération a permis « la construction

[868] Lusso, B., Grégoris, MT., 2014, « Pérenniser l'événementiel culturel dans la métropole lilloise après la Capitale européenne de la culture », *Rives méditerranéennes*, n°47, pp. 59-76.
[869] Liefooghe, C., 2010, « Lille 2004, capitale européenne de la culture ou la quête d'un nouveau modèle de développement », *Méditerranée*, n°114, pp. 35-45.

d'une légitimité territoriale pour le maire de Lille »[870] et « de montrer sa capacité à dessiner l'avenir de sa ville et à construire des coalitions à l'échelle de la métropole »[871] par son implication directe à tous les niveaux et, pour ce qui nous intéresse ici, dans la recherche de financements. Fort de ce leadership politique nouvellement acquis, il est difficile d'imaginer que cette position dominante, renforcée en 2008 par sa réélection et sa nomination à la présidence de la communauté urbaine, n'ait pas favorisé la décision d'un équipement coûteux.

C'est ensuite sur le plan du financement européen que l'évènement « Lille 2004 » favorise la projection dans l'érection d'un nouvel équipement. Soutenu par le fonds européen de développement régional (FEDER)[872] qui participe systématiquement aux programmes « capitale européenne de la culture », les équipes de Martine Aubry se sont familiarisées avec les conditions d'éligibilité post-évènement du programme. Hasard du calendrier, sur la période 2007 – 2013, le FEDER soutient le secteur culturel au-delà de la seule valorisation culturelle du patrimoine en participant au « financement d'infrastructures culturelles comme des salles de musique, des équipements de spectacle vivant, des bibliothèques etc. »[873], ce qui n'était le cas ni sur la période précédente[874] ni sur la suivante[875]. En outre, l'une des conditions d'éligibilité étant la présence d'un cofinancement – le programme participe au maximum à 40% du coût total de l'investissement – la quasi-certitude d'un financement localement partagé (région, département, communauté de communes) contribue à retenir l'option équipement face aux solutions alternatives.

Ainsi, à la façon des associations culturelles qui saupoudrent leurs projets de mots clés institutionnels – démocratie culturelle, concertation, cultures urbaines, impact sur le territoire, participation des publics etc. – il en va de même pour une mairie qui souhaite obtenir les subsides européens. C'est dans cette optique que la « maison du hiphop » a été inaugurée sous l'appellation « Centre-Euro-régional des Cultures Urbaines (CECU) ». L'adjectif « eurorégional », tous les acteurs sont d'accord, n'ayant été introduite que pour permettre l'accès aux financements européens. Ainsi, pour reprendre les propos du directeur de l'association KOAN-IPN à Moulins : *« Pour avoir des fonds européens, il faut prétexter un projet européen, donc le seul prétexte qu'ils ont trouvé sur cette salle, c'est dire : "Et bah on va l'appeler "Eurorégional" comme ça on va essayer de faire en sorte qu'il y ait des croisements qui se*

---

[870] Lefebvre, R., 2006, « Lille 2004 : une capitale européenne de la culture. Des usages politiques et territoriaux de la culture ». In : Bachelet, F., Menerault, P., Paris, D., (dir.) *Action publique et projet métropolitain*, Paris, Ed. L'Harmattan, pp. 269-289.

[871] Liefooghe, C., 2010, *Op. Cit.*

[872] Le FEDER est un programme du FESI (fonds européens structurels et d'investissement) dont la vocation est « de renforcer la cohésion économique et sociale dans l'Union Européenne en corrigeant les déséquilibres entre ses régions ». Source : https://www.europe-en-france.gouv.fr/fr/articles/le-feder-quest-ce-que-cest consulté le 20/05/2020.

[873] Bilan thématique 2007 – 2013 de la programmation FEDER – FSE, p. 33.

[874] Voir le document « Les programmes européens et la politique de la ville ». Source : www.ville.gouv.fr consulté le 20/05/2020.

[875] Source : https://europe-en-hautsdefrance.eu/feder-fse-iej-2014-2020-nord-de-calais/ consulté le 20/05/2020.

fassent avec la Belgique, la Hollande" machin ninin… Mais pour l'instant, vu qu'on a aucune trace du projet, c'est juste une hypothèse sur un dossier, tu vois »[876].

Parti pris qui s'est avéré fécond puisque que le FEDER a participé à hauteur de 3,6 millions d'euros du budget d'investissement[877], soit 29% du coût total d'investissement (hors foncier).

D'un côté, la décision d'équiper les hiphops n'a pas été prise hors-sol. Produit d'une demande sociale fabriquée par deux acteurs dominants dans leur champ respectif, elle s'inscrit dans une histoire des politiques culturelles dans laquelle la solution équipement fonctionne comme recette institutionnelle, est motivée par des croyances qui alimentent un référentiel d'action publique et répond à des intérêts politiques extra-sectoriels dans un contexte qui favorise sa retenue.

De l'autre, cette décision n'en est pas moins nébuleuse. Ni tranchée ni tranchante, elle reste pour l'heure incertaine et ne renseigne en rien le long et laborieux chemin qui mène à la livraison de l'équipement courant 2014. Autrement dit, si la décision mayorale donne corps au projet, le corps reste creux. S'ouvre alors la voie au montage de projet qui aboutit à l'inauguration du Flow. Cette longue phase dévoile autant les modalités *top-down* de conduite d'une action publique menée sans participation réelle des destinataires présumés que les difficultés aussi bien techniques que politiques à conduire un projet réalisé sans engouement des différents acteurs engagés. Ce qui amène *in fine,* à l'ouverture dans l'urgence d'un lieu d'abord défini par l'absence de contenu réel pour lui donner vie. La deuxième section donne toute son épaisseur au caractère processuel de la séquence « décision ».

2) La difficile conduite d'un projet d'équipement non désiré

« *C'est un projet qui est difficile. […] qui va accoucher dans la douleur. Parce qu'à un moment donné, y'a eu un effet d'annonce. Martine Aubry, avant de travailler sur le projet, […] elle a annoncé à tous les médias, à la télé machin, on va faire une maison du hip-hop, avant même d'avoir le projet, et c'est après qu'elle nous a dit de tabler sur le projet. […] Donc à un moment donné, elle a parlé du bébé avant même qu'il soit conçu. Donc c'est super difficile. Nous, on est toujours à courir derrière le train, à… voilà »*[878] .

Cet extrait donne la couleur du montage de projet et objective une idée : la décision de livrer un équipement aux acteurs des hiphops lillois relève d'un effet cliquet, engage une série d'acteurs pour sa concrétisation mais ne clôt pas pour autant la séquence. Au contraire, il apparait que la décision

[876] Entretien avec Laurent Thiollet, directeur de l'association KOAN-IPN à Moulins, réalisé par Mélissa Leroy le 13/11/12.

[877] Dossier de presse de la ville de Lille : *Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines.* 2010. Voir la deuxième partie du présent chapitre.

[878] Entretien avec Malik Moujouil, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé par Melissa Leroy le 13/02/2013.

politique prise par la première magistrate est suivie d'une multitude de décisions techniques et administratives, ce qui avalise sur notre terrain l'idée que « les politiques publiques sont plus un processus décisionnel complexe et circulaire qu'un enchaînement linéaire de séquences, d'autant plus que la succession de séquences est loin d'être systématique »[879]. Soit une autre manière de déconstruire la « légende décisionnelle » qui, seule, ne permet pas d'expliquer l'entreprise de livraison d'un équipement pour les hiphops locaux. Que la décision prise par Martine Aubry sur les conseils d'un rappeur amorce les différents chantiers qui amène à la livraison du Flow ne doit pas nous conduire à en surestimer l'importance. Elle a, tout au plus, valeur performative.

S'intéresser aux sept années nécessaires à la livraison de l'équipement permet aussi d'insister sur l'enchevêtrement des séquences qui caractérisent cette période. La décision, considérée comme processuelle, se poursuit tout autant. Cette période permet alors de « mettre à jour des facteurs de distorsions entre décision et mise en œuvre »[880]. On précise ici que la mise en œuvre ne concerne pas le fonctionnement de l'équipement[881] mais bien sa concrétisation.

On entre donc ici dans une période longue – sept années ont été nécessaires à l'élaboration du futur équipement – au cours de laquelle se sont construits les différents éléments qui rendent possible la construction, la livraison et l'inauguration du Flow. Sept années au cours desquelles différents acteurs à différentes périodes ont été impliqués dans les différentes étapes qui permettent l'existence de la structure. Choix du site d'implantation, nomination d'un directeur et de ses équipes de travail, élaboration d'objectifs, projection des usages d'équipement, mode de fonctionnement, place des publics destinataires dans l'organisation, insertion dans le paysage culturel existant sont autant de décisions prises et de problématiques que l'équipe municipale, service Culture en tête de proue, ont dû prendre en charge pour une ouverture organisée dans l'urgence, en grande pompe médiatique et en l'absence d'une feuille de route clairement identifiable. Car c'est ce qu'on montrera, la mise en fonctionnement du Flow s'est opérée dans l'opacité et l'incertitude quant à ce qu'il allait devenir. Jusqu'à la dernière minute, personne n'était en mesure de prédire ce qui allait s'y jouer ni ce qu'il allait réellement permettre. Aux ambitions d'excellence, de professionnalisation et de mise en réseau des acteurs annoncées, peu, voire pas, de méthodes concrètes quant à leur déroulement. Disons-le tout de suite, au moment de son inauguration, le Flow était une *« coquille vide »* ou un *« vaisseau fantôme »* comme le nomment parfois certains acteurs. Personne n'était en mesure de définir un contenu. Ici, peu de surprise au regard des études sur ce qu'il est commun d'appeler « la mise en œuvre de l'action publique ». Les lectures mécanistes qui font de cette phase

[879] Hassenteufel, P., 2008, *Sociologie politique : l'action publique,* Ed. Armand Colin, Coll. U, 320 p.
[880] Hassenteufel, P., 2008, *Sociologie politique : l'action publique, Op. Cit.*
[881] Voir chapitre 5 pour la distinction qu'on propose entre mise en œuvre et mise en fonctionnement.

de l'action publique « le processus d'application des décisions »[882] ne résistent plus à l'analyse tant il a été montré que cette « phase opérationnelle […] ne s'apparente plus à une activité d'exécution […] mais consiste en une double étape de construction et d'incorporation de l'action publique »[883]. Mais n'allons pas trop vite en besogne. La mise en fonctionnement de l'équipement fera l'objet de chapitres à venir.

Pour l'heure l'équipement n'occupe aucun espace physique. Avant 2014, il n'est qu'une réalité administrative, financière et politique. Phase longue au sein de laquelle « se succède une série d'actions sociales mettant en jeu des ensembles d'acteurs plus ou moins organisés, qui occupent des positions hétérogènes et portent des intérêts et des ressources différents »[884], on parlera ici de « phase de viabilisation de la décision » étant entendue comme la phase au sein de laquelle se construisent les conditions d'objectivation matérielles, juridiques, administratives et relationnelles qui permettent la mise en fonctionnement à venir du futur équipement. Une phase au cours de laquelle des éléments de mise sur agenda et de décisions continuent d'alimenter la dimension incrémentale du projet. Trois lignes de force balisent alors l'argumentaire à venir.

Premièrement, il s'agit de montrer que le temps long du montage du projet relève d'un effet cliquet, que l'annonce officielle d'une « maison du hiphop » a valeur performative (c'est une promesse électorale qu'il faut tenir, les enjeux sont importants)[885] et qu'en l'état, un retour en arrière n'est pas envisageable. Érigé au rang de promesse électorale, la viabilisation du projet découle d'une « escalade d'engagements », étant entendu que les « déterminants de l'escalade tendent à se déplacer du niveau individuel au niveau interindividuel puis organisationnel en raison de la visibilité sociale grandissante du projet »[886]. Lire l'équipement comme le produit d'une annonce performative permet d'expliquer l'enthousiasme en dent de scie pour un projet hors norme et la pénibilité avec laquelle les acteurs engagés ont bon gré mal gré mené à terme « *une politique qui a été décidée par Martine Aubry et portée par ses élus* »[887]. Tout au long de cette section, il faudra garder à l'esprit une expression

---

[882] Mégie, A., 2010, « Mise en œuvre ». In : Boussaguet L., (éd.), *Dictionnaire des politiques publiques. 3e édition actualisée et augmentée.* Paris, Presses de Sciences Po, « Références » pp. 343-350.

[883] Philippe, S., 2004/2, « La mise en œuvre de l'action publique : un moment problématique. L'exemple de la politique de santé mentale », *Revue française de science politique*, Vol. 54, pp. 315-334.

[884] Padioleau, JG., 1982, *L'État au concret,* Paris, Ed. PUF.

[885] Il s'agit de reconquérir les voix électorales des quartiers populaires. Bien que réélue avec un score honorable (46,02% des voix au premier tour, 66,56% au second tour), l'abstention massive des quartiers populaires – « *les jeunes ont quasiment pas voté dans les quartiers* » – aurait provoqué une « *colère noire* » chez Martine Aubry et ravivé la nécessité de « *faire quelques chose pour mobiliser les jeunes* ». Entretien avec Mabrouk Zouareg, chef de projet politique de la ville à la mairie de Lille sur le quartier de Wazemmes entre 2005 et 2009, réalisé par Melissa Leroy en 2012.

[886] Ansel, D., 2005/1, « Incertitude et escalade d'engagement. Quand coopérer devient risqué », *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, n°65, pp. 3-12.

[887] Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, réalisé par Melissa Leroy le 12/11/12.

devenue adage : « Quand dire, c'est faire »[888]. A ce niveau, deux sources nous confirment ces propos pour le moins surprenants tenus par la maire le jour de l'inauguration : « *C'est l'équipement de trop* »[889].

La deuxième ligne de force est soutenue par une hypothèse forte : la conduite du projet Flow aurait été menée sans participation réelle des destinataires présumés dont les rares immiscions et les quelques convocations à une participation de façade n'ont pas abouti à la prise en compte de leurs attentes. Il est remarquable de noter que la participation biaisée des acteurs des hiphops, tenus dans une position de consultants ou de concertants[890], n'a eu aucun effet à aucun moment sur le devenir d'un équipement pourtant érigé à leur intention. Dans une même veine, cette étape de viabilisation est aussi un excellent outil d'analyse de la puissance coercitive du pouvoir local en matière de gestion des affaires culturelles et des investissements politiques dans ces mêmes affaires dont le projet Flow est le récipiendaire. Car au-delà d'une dépossession des acteurs des hiphops, c'est bien l'ensemble des acteurs culturels et des habitants du quartier concernés par le projet d'équipement qui se voit imposer les préférences municipales. Le choix du directeur, l'opération de mutualisation des équipements, l'architecture du lieu et son impact sur le quartier, l'absence flagrante d'acteurs des hiphops dans l'organigramme, la non prise en compte de leurs idées ou attentes sont autant d'éléments qui réaffirment la place centrale de la mairie dans les affaires des hiphops municipalisés et entérinent sa capacité à contraindre, plus qu'à séduire, un secteur culturel en cours de formalisation.

La dernière ligne de force qui traverse cette section est en quelque sorte surplombante. On fait ici de la mise en place du projet CECU un révélateur des (nouveaux) enjeux qui traversent l'action publique locale dans le contexte de sa recomposition. Dans cette perspective, la viabilisation du projet est l'occasion pour la Ville d'éprouver sa capacité à opérer au travers de cadres d'action de gouvernance culturelle dont on peut mettre en doute, sur certains points, son effectivité réelle. Cette perspective permet entre autres « de déplacer le regard sur les politiques culturelles locales en mettant en évidence des transformations qui ne sont pas ou peu liées à ce secteur »[891].

On montre que la conduite du projet est tout aussi bien révélatrice de problématiques sectorielles que d'enjeux territoriaux qui excèdent les frontières de la Ville, qu'elle réponde partiellement au principe de gouvernance urbaine ou relève de formes plus anciennes de gouvernementalité. A ce

---

[888] Titre éponyme de l'ouvrage suivant : Austin, JL., 1991 [1962], *Quand dire, c'est faire*, trad. fr. 1970, Ed. Seuil, coll. « Points essais ».

[889] La première source est un collègue sociologue. Il a pu/ su s'infiltrer dans le cortège d'élus qui entourait Martine Aubry lors de la visite inauguratrice privée réservée aux édiles. La seconde source provient d'un ami politiste proche du pouvoir local. Une année après l'ouverture du Flow, un.e élu.e lui aurait confié cette phrase énigmatique.

[890] On débattra dans le cœur du texte des deux termes « consultation » et « concertation » mobilisés sur notre terrain. Pour l'heure, voir : Touzard, H., 2006/1, « Consultation, concertation, négociation. Une courte note théorique », *Négociations*, n° 5, pp. 67-74.

[891] Vion, A., Le Galès, P., 1998, « Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes », *Politiques et management public*, Vol. 16, n°1, La gouvernance urbaine, pp. 1-33.

niveau, le projet CECU dévoile « la capacité [de la ville de Lille] à intégrer différents intérêts (locaux et extérieurs) dans une stratégie collective et à les intégrer »[892]. Autrement dit, le cadre d'analyse mobilisé ici permet « l'intégration de variables externes à l'organisation du secteur d'action publique qu'elles constituent »[893]. Dans le même esprit, on rejoint l'idée que « gouvernement et gouvernance ne doivent pas être opposés de façon systématique, même si la problématique de la gouvernance trouve ses origines dans la littérature sur la défaillance du gouvernement »[894]. Le plan de section se présente donc comme suit.

Dans un premier temps, on s'intéresse au plan de financement qui implique une série de chantiers (recherche d'un site d'implantation, obtention des parcelles cadastrales) et détermine la temporalité du projet.

Dans un second temps, on analyse ce qu'on pourrait appeler l'ossature administrative de l'équipement. L'ensemble des décisions prises à ce niveau (mutualisation d'équipements, choix du directeur, mode de gestion) révèle tout autant les contraintes (budgétaires, contextuelles) qui ont pesé sur la construction du projet que les recettes d'un gouvernement local au sein duquel la mairie édifie les règles du jeu et se pose en arbitre, juge et parti de scènes culturelles faiblement structurées. A ce niveau, le montage du projet ouvre la voie à une analyse des jeux et enjeux inhérents aux logiques locales de pouvoir. On soutient ici que sous couvert d'offrir aux acteurs des hiphops les moyens de leur autonomisation, il s'agit plutôt d'affirmer le rôle central de la mairie dans le processus.

Enfin, on s'intéressera à l'énigme que constitue le fonctionnement concret de l'équipement à venir et ce jusqu'au jour de son inauguration. L'opacité dans laquelle a été conduit le projet, l'inaccessibilité de certaines données, le peu d'informations transmises aux acteurs concernés et le niveau de généralités des discours produits nous poussent à émettre l'hypothèse d'un haut degré d'incertitude sur ce que permettra vraiment l'équipement. Pour le dire autrement, on soutient que l'opacité dans laquelle a été conduit le projet révèle deux éléments. C'est d'abord l'incapacité du pouvoir local à se projeter sur les effets d'équipement sur un secteur qui ne l'a jamais éprouvé qui est mis en cause. C'est ensuite l'occasion pour ce même pouvoir local de définir et d'affiner pas-à-pas (incrémentalement), c'est-à-dire en fonction des investissements différenciés d'usagers pluriels à venir, les raisons d'être de l'équipement et *in fine*, les actions concrètes à mettre en œuvre pour réaliser ou plus probablement redéfinir les ambitieux objectifs définis en amont.

---

[892] Guillon, V. 2011, *Mondes de coopération et gouvernance culturelle dans les villes. Une comparaison des recompositions de l'action publique culturelle à Lille, Lyon, St-Etienne et Montréal*, *Op. Cit.,* p. 128.
[893] *Ibid.,* p. 130.
[894] *Ibid.,* p. 122. L'auteur se réfère à Maytnz, R., 1993, « Governing Failures and the Problem of Governability ». In : Kooiman J. (ed.), *Modern Governance*, *New governance-society interactions,* London, Sage, 294 p.

Dernière précision, on respecte ici la catégorie administrative qui nomme l'équipement « CECU » à ce stade de son développement. Pour rappel, l'acronyme vaut pour « Centre Eurorégional des Cultures Urbaines ».

A – Maitrise d'œuvre et contraintes techniques : du site d'implantation au plan de financement

Le choix du site d'implantation du futur équipement s'explique par la teneur du projet qui ne concerne pas exclusivement l'érection d'un nouvel équipement. L'opération urbaine relève en fait de deux ambitions contenues dans le titre même du projet dont l'intitulé complet est « la construction d'une « maison du hiphop », extension de la maison folie de Moulins (MFM)[895] et salle de diffusion »[896]. Dans l'opération « pré-Lille 2004 » la réhabilitation de l'ancienne brasserie en lieu culturel n'a pas pris en compte tous les espaces. Comme l'explique Philipe Louguet, l'architecte en charge de la mission de réhabilitation/transformation des différents bâtiments, « *on s'est arrêté sur un scénario en fonction du budget que la Ville a annoncé. […] Et dans ce scénario-là, on traitait la brasserie sauf la partie rue du petit Thouars, c'est-à-dire les armoires et la grande tourelle […] et les écuries qu'on traitait pas du tout* »[897]. De larges espaces restent inutilisés. Or, la MFM, à la différence de sa consœur wazemmoise, apparait sous-équipée. Elle ne possède pas de salle de spectacle et les salles dédiées aux expositions sont peu praticables. Concrètement, les concerts, quand il y en a, se déroulent dans la cour intérieure. Ce qui dans une région où la pluie n'est pas un accident, n'est pas sans poser problème. Ainsi, il s'agit « *dans une même opération financière et urbanistique [de réhabiliter et de finir] la maison folie de Moulins* »[898]. S'engage alors une série d'opérations d'acquisitions qui s'étalent sur presque quatre ans. Rachats, cessions, expulsions, expropriations et procédures de relogement se succèdent et permettent à la mairie de devenir propriétaire de l'ensemble des parcelles sur lesquelles le CECU émergera. Le document suivant présente l'îlot urbain sur lequel se déroulent ces opérations. Il est présent dans les différents documents internes de préparation du projet et on le retrouve également au service d'archive en mairie centrale dans un dossier spécifique aux expropriations que l'on détaille dans la suite du texte. Ce document sert de point d'appui graphique aux explications à venir.

[895] Pour rappel, les maisons folies sont les équipements culturels à destination des quartiers populaires érigées dans le cadre de « Lille 2004 ».
[896] Une première série de documents est éditée le 10 juin 2009. On y trouve une « notice explicative », un « plan de situation », un dossier sur les caractéristiques principales des ouvrages les plus importants » et un dernier concernant le « plan général des travaux ». La « mission de maitrise d'œuvre » sera produite quelques mois plus tard le 13 octobre 2009.
[897] Entretien avec Philipe Louguet réalisé le 04/04/2014.
[898] Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, réalisé par Melissa Leroy le 12/11/12.

Document n°1 : Section cadastrale « OW » sur laquelle la « maison du hiphop » sera construite

A travers son département « Urbanisme et Aménagement » et son service « Action Foncière », la mairie rachète d'abord la parcelle n° 258 à la communauté urbaine de Lille (alors LMCU) pour un montant de 125,009 euros et sur laquelle est implantée la Maison Folies de Moulins[899].
Ensuite, après estimation, « il est demandé au conseil municipal de bien vouloir décider l'achat de l'immeuble 61 à 65 de la rue d'Arras au prix de 1.050.250 euros »[900]. Les parcelles n°93 et n°94 (un immeuble s'étalant du 61 au 65 rue d'Arras) sont ainsi rachetées courant 2009 à la SCI Saint Maurice des Champs et acquises en date du 02 novembre 2010.
Pour les parcelles appartenant à la LMCU (parcelles n°92, 95, 165 et 257, en vert sur le document n°1), les acquisitions sont le résultat d'une sollicitation de la mairie. Dans une lettre du 20 novembre 2009 adressée au premier vice-président de la LMCU, l'élue à la culture Catherine Cullen sollicite la participation d'une communauté urbaine récemment présidée par la maire de Lille à la création du CECU par « apport d'un fond de concours d'une valeur égale aux acquisitions foncières […] ou l'apport gratuit des terrains »[901]. Chose faite un peu moins d'un an plus tard, le 20 octobre 2010, date de signature de l'acte de « cession d'apport en nature par la communauté urbaine de Lille à la ville de Lille »[902] pour un montant de 852 000 euros[903].
A ces procédures standards, les mécanismes d'acquisitions des parcelles n° n°91, 96, 97 et 98 ont été plus délicats à mener. Elles relèvent de baux privés et concernent directement des résidents.

Entre expulsions et expropriations

Sur l'îlot concerné, deux ensembles posent problèmes à la mairie. Un marchand de journaux et une famille de maraichers y travaillent et y habitent. Ils sont des commerçants du quartier et occupent les parcelles en rose en bas du document n°1. Les documents en notre possession sont ici trop parcellaires pour apprécier avec justesse le déroulement des opérations. Ce que l'on peut dire, c'est que la mairie a engagé des procédures d'expropriation qui ont occasionné *« du retard dans le chantier [de construction du CECU] parce qu'il restait des gens à reloger »*[904]. Pour ce, la mairie s'appuie sur la « procédure tendant à ce que soit reconnue l'Utilité Publique du projet de Maison du Hiphop et extension de la maison folie de Moulins »[905] qu'avait autorisé le conseil municipal du 29 juin 2009

[899] Archives municipales de la ville Lille. 2007. Document « Urbanisme et Aménagement », service « action foncière », Gestion du Patrimoine, Lille, édité le 11/10/2007.
[900] Extrait du registre des délibérations municipales n°09/51. Séance du 02 février 2009.
[901] Archives municipales de la ville de Lille, 2009. Lettre de Catherine Cullen à Olivier Henno. édité le 20/11/2009.
[902] Archives municipales de la ville de Lille, 2010, Dossier n°15925. Publié et enregistré le 16/11/2010 à la conservation des hypothèques de Lille, p.1.
[903] *Ibid.* p. 2
[904] Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, réalisé par Melissa Leroy le 12/11/2012.
[905] Archives Municipales de la ville de Lille. Document intitulé « Qualité et Développement de la Ville », édité le 04/09/2009.

pour faciliter le transfert de propriété de la LMCU. Un commissaire est alors mandaté en mars 2010 pour réaliser l'enquête qui doit justifier l'expropriation des habitants que « l'utilité publique » autorise. Le juge des expropriations donne raison à la mairie qui procède alors au rachat des parcelles et bâtis à partir des évaluations qu'elle avait commandées un an plus tôt à sa brigade d'évaluation domaniale et engage les procédures d'expulsion et de relogement. Sentence rendue, les habitants ici concernés ont bon gré mal gré essayé d'en sortir gagnants.

La famille de maraichers a le sentiment d'avoir été lésée dans l'accord qui leur est imposé. Aux solutions de relogement proposées par la mairie, elle dénonce des offres qui ne *« correspondent pas du tout à nos demandes »*[906]. Ils sont commerçants et ont besoin d'espace de stockage. Or, les huit propositions qui leur ont été faites n'entrent pas en adéquation avec leur activité professionnelle : *« On ne nous a proposés que des petits logements, ou trop éloignés, ou sans local, ni placard, ni remise »*[907]. Idem sur la question des indemnités d'expropriation qui s'élèvent à un peu plus de 11 000 euros. Si le directeur général des services en mairie estime la somme *« très confortable pour déménager […] l'indemnisation tourne plutôt autour de 1500 euros »*, la mère de famille oppose les *« gros investissements consentis dans la maison […] sur nos économies »*[908] que la somme allouée ne saurait combler.

Le sort du marchand de journaux est tout aussi délicat. En refusant les offres municipales de relogement, l'affaire a été portée au tribunal et s'est soldée à son désavantage. Interrogé sur cette question, le directeur des Arts du Spectacle et de la Musique (ASM) livre son ressentie : « *La Ville a été très digne euh, là où elle aurait pu prendre des solutions beaucoup plus radicales, c'est-à-dire expulser les gens parce qu'elle était propriétaire. Et on a perdu du temps donc de l'argent à choisir une démarche plus humaniste qui a à son honneur de trouver des solutions de rest… voilà. Ce qui n'a pas empêché d'aller au contentieux quand même puisqu'on a un commerçant qui était déterminé à se faire de l'argent sur le dos de la communauté ; donc là, il y a eu contentieux »*[909].

Quoiqu'il en soit, ces procédures d'acquisition ont ralenti le démarrage du chantier de construction et permettent d'expliquer, en partie, le temps long d'érection de l'équipement. Début avril 2012, les locataires occupaient toujours leur logement rue d'Arras.

Le squat « Chti D'Arras » : Haut lieu des hiphops lillois ou simple anomalie ?

La parcelle n°92 mérite une attention particulière car elle a fait l'objet de différentes publications dans les milieux journalistiques, hiphops et militants. Rétrocédée à la mairie par la LMCU, la

---

[906] Article de presse, « Conflit : Maison du hiphop : une bataille d'indemnité occupe le terrain », *La Voix du Nord*, 07/04/2012.
[907] *Ibid.*
[908] *Ibid.*
[909] Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, réalisé par Melissa Leroy le 12/11/2012.

parcelle a abrité une vieille bâtisse occupée entre 2006 et 2008 sans droits ni titres par un groupe de cinq personnes habituées des ouvertures de squats d'activités. Rebaptisé le « Chti d'Arras », le squat a accueilli pêle-mêle des représentations théâtrales, des cours de boxe, beaucoup de concerts (punk, hardcore punk, rap, noïse, musiques expérimentales etc.), un cuisine autogérée, des réunions politiques, des ateliers d'écriture et un album intitulé « Chti D'Arras : 100% Hiphop » y a été enregistré dans le studio *home made* dudit squat. Rappeurs, rappeuses, punks et autres curieux ont alors prêté leur voix et leurs textes. C'est que trois des occupants étaient membres du LPI, un groupe de rappeurs, de graffeurs et de *beat makers* qui œuvraient à faire vivre leur définition des hiphops en opposition aux logiques marchandes, en refusant le soutien public et en marge des scènes locales de musique et de peinture. Radicaux dans leurs pratiques, expulsés au printemps 2008 par le GIGN, l'aventure du Chti d'Arras a fait l'objet d'une mythification ex-post dans le temps de construction du projet d'équipement jusqu'à son ouverture. Il a alors été érigé en symbole d'un idéal de liberté pour les hiphops locaux et brandi comme tel pour dénoncer l'ingérence et l'omnipotence d'une mairie captatrice et réformatrice des énergies culturelles les plus *underground*. Romantique, le raccourci n'en est que plus vendeur : pour construire son « temple du hiphop »[910] institutionnalisé, la mairie fait expulser un groupe de rappeurs-tagueurs qui lui échappe.

Un article du webzine *Street Press* intitulé « A Lille, une Maison du hip-hop pour remplacer celle qui existait déjà » est mis en ligne le 3 décembre 2014. On peut y lire que le Chti d'Arras était le « squat historique du milieu hip-hop lillois »[911]. On y lit également : « qu'à l'instar de sa version institutionnelle, [s'y déroulaient] des cours de rap, des sessions d'enregistrement gratuites, des concerts et des ateliers »[912].

Un second webzine se fait aussi écho de l'affaire. Dans un dossier intitulé « La place du Hip-hop à Lille »[913], le journaliste amateur relaie le même type d'information. On y apprend qu'un « anar de la CNT dénonce un projet de gentrification et rappelle que la mairie a fait raser le lieu historique du hip hop : le Ch'ti D'Arras (cours de danse et graff, studio d'enregistrement…) pour imposer son bâtiment et sa politique administrative-culturelle, où le concept "accompagnement" remplace celui de "liberté créatrice" ».

On ne souhaite pas ici remettre en cause l'analyse de « l'anar » ou le cynisme d'une situation. Des squatteurs taguent en rue et font du rap dans un lieu que la mairie s'approprie pour… faire du

---

910 Source : https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/10/04/un-temple-du-hip-hop-ouvre-a-lille_4500093_3246.html consulté le 15/06/2020.

911 En gras dans le texte.

912 Source : https://www.streetpress.com/sujet/1417086444-maison-hip-hop-lille mis en ligne le 03/12/2014 et consulté le 17/06/2020.

913 Source : https://downwiththis.fr/mag/la-place-du-hip-hop-a-lille/ mis en ligne le 16/12/2014 et consulté le 17/06/2020.

hiphop. En revanche, quelques précisions doivent être apportées pour bien comprendre comment ce qui n'était qu'un îlot « rap » dans un univers « punk » a été monté en dernier bastion d'un hiphop qui serait désormais assujetti aux desideratas du pouvoir local.

Premièrement, le Chti d'Arras n'a jamais été un lieu de référence pour les scènes locales des hiphops. Les occupants ne l'ont jamais revendiqué comme tel et les quelques concerts de rap qui y ont été organisés ne drainaient pas les publics classiques du rap local. S'y côtoyaient des punks, des squatteurs, des militants d'extrême gauche et consort. Rares sont les rappeurs, peintres ou danseurs, toutes générations confondues, qui peuvent prétendre s'y être rendus ou avoir connu l'existence du lieu dans le présent de ses activités. C'est que ses occupants ne s'inscrivaient que très partiellement dans les réseaux des hiphops locaux d'alors et en cette qualité, ne s'épanchaient pas outre mesure en communication. Tout au plus, le Chti d'Arras a été l'un des squats le plus hiphop dans l'histoire des squats lillois.
Deuxièmement, le copier-coller auquel se prête le journaliste de *Street Press* est on ne peut plus fragile. Le sous-entendu selon lequel le projet municipal reprendrait à son compte ce qui se passait au Chti d'Arras relève de l'hyperbole. Il n'y a jamais eu de « cours de rap », les « sessions d'enregistrement gratuites » n'ont concerné que le projet musical cité *supra* et les concerts couvraient un ensemble varié d'esthétiques. Dans la même veine, les occupants n'ont jamais eu la prétention ou la volonté d'entretenir un rapport pédagogique aux pratiques. Ils n'ont jamais fait de la problématique de professionnalisation un sujet de réflexion ou un terrain à investir. Le crédo était plus à l'autodidaxie et à un rapport pratico-pratique aux pratiques.

Au-delà des enjeux mémoriels d'une aventure collective qui dépasse ses protagonistes, ce qui se joue ici, c'est la revisite orientée d'un évènement passé à l'aune d'une actualité qui lui confère un sens nouveau. Dès lors, le parallèle bancal entre ce qu'a pu être le rap au « Chti d'Arras » et ce que deviendra le CECU contribue à nourrir le spectre de la subordination des acteurs des hiphops au pouvoir local. Comprenons-nous bien. Cette subordination est bien réelle. Elle est l'un des fils analytiques de cette thèse. Mais mobiliser la frange la plus revêche des hiphops lillois, prêter ses manières de faire, de vivre et de faire vivre les pratiques à l'ensemble des scènes locales et de fait, acter que le projet d'équipement enterre un « passé » glorieux et libre pour imposer un « après » plus sombre relève de la gageure journalistique et militante. Non représentatif des scènes des hiphops dans ces années-là, les occupants du « Chti d'Arras » ne se sont jamais mobilisés publiquement contre un projet d'équipement qui ne les concerne pas. Ils continuent, sous d'autres

acronymes collectifs, de pratiquer musique et peinture dans les cadres informels qui leur conviennent.

Un plan de financement multi niveaux

Contrairement aux acquisitions de parcelles, le plan de financement de l'équipement est rapidement fixé. Dans le dossier de presse de la Ville publié en 2010, la répartition annoncée du budget d'investissement est quasiment définitive. De la commune à l'Europe, tous les échelons de gouvernement se prononcent favorablement pour soutenir financièrement le projet. Ce financement multi-partenarial est révélateur des acquis municipaux en matière d'ingénierie culturelle et semble se fondre dans le moule de la gouvernance urbaine définie par Olivier Borraz et Patrick Le Galès comme l'expression « d'une transformation de et dans l'action publique [qui] rend compte de l'irruption de nouveaux acteurs et de l'invention de nouvelles modalités de coordination [et] des défis posés à l'action publique »[914]. On a montré comment l'opération « Lille 2004 » a été l'occasion pour Martine Aubry et ses équipes d'emmener dans un projet commun un nombre important d'acteurs divers. A travers cette opération, elle a affirmé le « rôle clé [de la culture] dans la construction des villes comme acteurs politiques et sociaux »[915] et participé de son instrumentalisation « au service du même dessein à l'échelle métropolitaine »[916]. Conquis à la convocation d'un intérêt général qui dépasse les frontières de la Ville, l'usage de cette rhétorique se retrouve chez tous les acteurs institutionnels et dans l'ensemble des documents (publics ou internes) ayant trait au projet et favorise, nous semble-t-il, la conviction qu'un équipement lillois pour les hiphops bénéficiera à l'ensemble du territoire régional. « Projet communautaire »[917], « le sens de ce nouvel équipement [concerne] l'ensemble de la métropole et plus généralement de l'Eurorégion »[918], « ce nouveau pôle artistique devra s'inscrire à un niveau métropolitain et régional »[919], « ce lieu participera de manière dynamique au développement territorial de toute l'Eurorégion »[920]. Cette volonté municipale de mettre en avant l'intérêt général de l'équipement explique aussi le glissement sémantique qui transforme la « maison du hiphop » en centre

[914] Borraz, O., Le Galès, P., 2011, « Gouvernement et gouvernance des villes ». In : Leresche, JP., (dir.), *Gouvernance locale, coopération et légitimité. Le cas suisse dans une perspective comparée*, Paris, Editions Pedone, pp. 57-95.
[915] Vion, A., Le Galès, P., 1998, *Op. Cit.*
[916] Arab, N., 2019, « Les chemins incertains de la gouvernance métropolitaine : les leçons d'une coordination multiniveaux dans l'agglomération lilloise (France) », *Culture and Local Governance*, Vol. 6., pp. 64-75.
[917] Archives municipales de la ville de Lille. Courrier envoyé par l'adjoint au Maire délégué à l'action foncière à la directrice du Service Foncier de la LMCU. Objet : Projet de maison du hiphop et extension de la Maison Folie de Moulins. 25/09/2019.
[918] Archives municipales de la ville de Lille. « Courrier de l'adjointe lilloise à la culture au premier vice-président de la LMCU ». 20/11/2009.
[919] Archives municipales de la ville de Lille, « Notice Explicative. Création d'une maison du hiphop et extension de la maison folie de Moulins », éditée le 10 juin 2009.
[920] Archives municipales de la ville de Lille, « Dossier de Presse de la ville de Lille. Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines », 2010.

eurorégional des cultures urbaines. Plusieurs acteurs impliqués dans le montage du projet nous ont affirmé que l'insertion d'une dimension eurorégionale jusque dans le nom de la structure relevait d'une stratégie de séduction des potentiels financeurs à différents niveaux de gouvernement. Parmi d'autres, le directeur des Arts de Spectacle et de la Musique (ASM) confirme :
« Ça s'appelle "Centre Eurorégional des Cultures Urbaines". Le nom il est très technocratique au sens propre du terme, c'est un nom provisoire qui a permis de structurer le dossier, en particulier le dossier pour pouvoir construire le plan de financement de l'équipement ; donc aller chercher des financements auprès de l'État, de la Région, de l'Europe, du Département… »[921].

Convoquer la rhétorique d'un intérêt extra-communal n'implique pas de fait un repositionnement de la ville de Lille dans les affaires culturelles régionales mais participe plutôt de renforcer sa centralité. N'en déplaise aux roubaisiens, « la représentation tricéphale de la métropole »[922] est déchue. L'agglomération Lille-Roubaix-Tourcoing est devenue Métropole Européenne de Lille. Capitale régionale et ville-centre d'une métropole, elle concentre plus de ressources. Statistiques à l'appui, Thomas Ceugnart explique que la Ville *« a des charges de centralité, elle attire du public euh… Et donc ce fait c'est pas illégitime que des équipements d'envergure régionale, beaucoup d'équipements d'env… Moi je veux bien que la région dise : "On va mettre le CECU… euh… à Boiry Sainte Rictrude", je ne suis pas sûr que ça marche »*[923].

La participation des différents niveaux de gouvernement au plan de financement du CECU révèle donc tout autant la capacité des édiles politiques lillois à convaincre les différents partenaires gouvernementaux de la pertinence d'un équipement supplémentaire *intra-muros* que du renforcement de son statut de capitale régionale[924]. Hors foncier, le coût d'investissement (travaux et maitrise d'œuvre) s'élève à 12 400 000 euros[925] et se répartit comme suit :
La ville de Lille, principal investisseur, injecte 5, 95 millions d'euros. Le conseil général du Nord participe à hauteur d'un million d'euros. L'État soutient le projet avec 950 000 euros et l'Europe,

[921] Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, réalisé par Melissa Leroy le 12/11/2012.
[922] Arab, N., 2019, « Les chemins incertains de la gouvernance métropolitaine : les leçons d'une coordination multiniveau dans l'agglomération lilloise (France) », *Op. Cit.*
[923] Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, réalisé par Melissa Leroy le 12/11/2012.
[924] On verra dans les chapitres à venir que l'ambition eurorégionale sera rapidement abandonnée. A titre d'exemple, après une année de fonctionnement, une grille tarifaire mise en place pour l'accès aux différents espaces privilégie les résidents lillois.
[925] Archives municipales de la ville de Lille, « Dossier de Presse de la ville de Lille. Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines », 2010.

auprès de laquelle la mairie a déposé un dossier dans le cadre du FEDER, délivre 3,6 millions d'euros.

L'engagement de la Région est plus délicat. Sans jamais avoir confirmé officiellement son soutien financier, la participation hypothétique de la région a été intégré au plan de financement général. Elle apparait dans la rubrique « Travaux » du dossier de presse de la Ville. On y apprend que sous couvert de confirmation, elle injectera 900 000 euros dans le projet. Nous sommes en 2010. Deux ans plus tard, l'hypothèse trouve son issue : la région se retire du projet. S'il est difficile d'en administrer la preuve, ce désistement apparait autant comme le résultat « de bisbilles politiques liées à des conflits internes à la région mais aussi au Parti Socialiste[926] que pour des arguments proprement politiques »[927]. Ce qui est certain, c'est que les relations entre la maire de Lille et le président de région et « véritable patron de l'ombre chez les socialistes du Pas-de-Calais »[928] ne sont pas au beau fixe et qu'en l'état, il n'est pas inenvisageable que le « duel au couteau »[929] dans lequel ils sont engagés trouve un point d'accroche sur le projet municipal d'équipement. Là encore, les propos de Thomas Ceugnart vont en ce sens : *« Donc sur ce programme de financement il était prévu que le Région soit partie prenante à hauteur de 900 000 euros. Euh pour des raisons qui sont éminemment politiques euh, le président de Région, par la voix de sa vice-présidente de la culture à Lille a dit : "Je ne crois pas au financement, je ne crois pas à la pertinence de ce projet et je ne participerai pas. Donc ils se sont retirés du financement »*[930]. La Ville n'a donc d'autre choix que *« d'assurer le delta manquant à hauteur de 900 000 euros »*[931] indispensable au lancement des travaux.

B – Direction et Mutualisation : entre contraintes et désillusions

Aux grandes ambitions de départ, la réalité mouvante du terrain amène de nombreuses désillusions et une série d'abandons. On l'a déjà évoqué, l'ensemble de la période convoquée est balisé, au-delà des contraintes inhérentes à la construction d'un projet d'action publique, de déceptions et de défections d'acteurs. La nomination d'une direction et le choix d'une mutualisation de trois équipements n'y échappent pas. Bien que dans les faits, direction et mutualisation sont intrinsèquement liées, on les sépare ici par souci de clarté. Pour faire simple, disons que la décision

---

[926] Source https://www.mediapart.fr/journal/france/030113/ps-du-pas-de-calais-la-renovation-begaie?onglet=full consulté le 16/06/2020.

[927] Leroy, M., 2012/2013, *CECU-FD, l'équation insoluble ? Sociologie politique d'un projet municipal d'équipement culturel.* Mémoire de science politique, p. 67.

[928] Source : https://www.lexpress.fr/actualite/politique/aubry-percheron-duel-au-couteau-dans-le-pas-de-calais_1064663.html consulté le 25/10/2020.

[929] *Ibid.*

[930] Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, réalisé par Melissa Leroy le 12/11/2012.

[931] *Ibid.*

de mutualiser ces trois équipements est intrinsèquement liée à la nomination d'un directeur particulier : Olivier Sergent.

La mutualisation : moins de folies pour un peu plus de hiphops.

L'opération de mutualisation avec les deux maisons folies lilloises trouve son origine dans l'intitulé même du projet : il s'agit de finaliser celle du quartier de Moulins qui souffre d'un « manque crucial d'espace » qui contraint l'équipe de travail à « refuser ou faire attendre de nombreux projets »[932]. Dès le départ, l'opération urbaine est double et la salle de spectacle doit permettre aux deux équipements d'accueillir leurs publics respectifs. Il est annoncé que « la salle de diffusion commune à la Maison Folie de Moulins et à la Maison du Hiphop séparera les deux équipements et permettra à chacun de garder son fonctionnement indépendant »[933]. L'idée de partager un espace s'impose dès 2009. Ce partage est rapidement étendu à « la technique », c'est-à-dire aux ingénieurs « son et lumière » et au poste de régisseur principal. C'est du moins l'hypothèse qu'émet toute fin 2012 Raksmy Chéa, renseignant dans le même temps sur le haut degré d'incertitude sur le futur fonctionnement de ces équipements un an avant la date annoncée d'inauguration : « *Y'a bien une salle mutualisée, donc pourquoi pas l'équipe technique ? Voilà, mais tout ça pour moi aujourd'hui ça reste de l'ordre du fantasme et de la projection euh, ultra, ultra, ultra prévisionnelle* »[934]. Ce que confirmera trois ans plus tard Olivier Sergent devenu directeur des trois structures : « *Puisque qu'y avait dans le projet architectural l'idée d'une salle partagée, ce sont posées ces questions. Parce que… au moins que les équipes techniques soient mutuelles. Parce que si t'as deux directeurs qui s'entendent pas, par exemple, et que tu passes d'un concert de rap à un spectacle de marionnette le lendemain, les mecs vont se taper dessus. Et dans les configs ou les implants, ça n'a rien à voir. Du coup, de là est née une réflexion : "Faut absolument qu'on mutualise"* »[935].

Question technique et relationnelle au départ, le projet de mutualisation semble adéquat sur le plan financier dans un contexte de restriction budgétaire. Car une fois construit le bel écrin que représente la « maison du hiphop », il faut l'habiter. Professionnaliser les artistes, acheter des spectacles, en produire d'autres, investir le matériel nécessaire aux résidences, dégager un budget de communication sont autant de dépenses à assumer et le choix de la régie directe restreint les possibilités alternatives de financement. A ce niveau, on observe un impressionnant bien qu'ordinaire décalage entre les fonds levés pour l'investissement et l'absence longue de certitudes

[932] Archives municipales de la ville de Lille. « Notice explicative. Création d'une maison du hiphop et extension de la maison folie de Moulins », document publié le 10/ 06/ 2009, p. 9.
[933] *Ibid.*, p. 7.
[934] Entretien avec Raksmy Chéa, chargée de la programmation et de l'action culturelle à la maison folie de Moulins, réalisé par Melissa Leroy le 18/12/12.
[935] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.

quant au montant alloué au fonctionnement de la future structure. Précisons. Les 13, 64 millions (foncier inclus) levés pour le futur CECU ne couvre que les chantiers de construction et de livraison de l'équipement. Le financement multiniveaux orchestré avec succès par la mairie ne concerne pas les fonds nécessaires à sa mise en marche. Les partenariats engagés n'impliquent en rien leur participation à au fonctionnement pérenne du lieu. Or, entre 2007 et 2014, les prévisions économiques ont changé et les ambitions projetées dans le futur CECU sont revues à la baisse. En 2009/2010, le premier scénario (positif) de fonctionnement voit le jour à l'initiative du directeur des ASM et de ses équipes. Il s'établit autour de la création de « *neuf [postes] équivalents à temps plein et un budget global de fonctionnement à 700 00 euros* »[936]. Il s'agit donc de créer de toutes pièces une nouvelle équipe de travail, indépendamment de celles en place dans les maisons folies et d'allouer un budget de fonctionnement spécifique au CECU. Mais l'éclat des finances locales est terni par l'impact de la crise financière de 2008 qui se fait ressentir tant sur les « ressources issues de transferts de l'État [qu'au] niveau des capacités de financement des collectivités »[937]. Ces difficultés à accéder à l'emprunt, constatées par le directeur des ASM**,** se traduisent dans le champ culturel par un arrêt net de l'augmentation du budget culture et « *pèse particulièrement sur les nouveaux équipements* »[938].

De fait, pour revoir l'équation, l'idée d'une participation là encore multiniveaux est émise – « *comme [la région] n'est pas venue financer le bâtiment est-ce qu'elle financerait le fonctionnement ? Est-ce que l'État… »*[939] – mais n'aboutit pas[940]. C'est que le choix d'un pilotage en régie directe envoie un signal fort aux différents partenaires : l'équipement, malgré la rhétorique d'un intérêt métropolitain, régional ou européen, est d'abord un bien municipal dont il n'est pas difficile d'imaginer qu'il bénéficiera avant tout aux résidents lillois. On fréquente plus facilement un équipement de proximité qu'une structure située à l'autre bout de la métropole ou de la région et ce, quel que soit la densité du réseau de transports urbains.

Une autre piste a dû être entérinée pour gonfler l'enveloppe de fonctionnement des trois maisons. Comme l'explique Olivier Sergent, la présidence de Martine Aubry à la Communauté Urbaine a pendant un temps nourri des projections sur un éventuel soutien financier de la MEL. Mais là encore, l'entreprise n'a pas abouti : *« Un autre financeur dans le fonctionnement. Et on n'a jamais réussi à*

---

936 Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, réalisé par Melissa Leroy le 12/11/2012. Par « budget global de fonctionnement », il faut comprendre l'ensemble des dépenses qu'implique la création d'un nouvel équipement soit, les ressources humaines, le paiement des fluides et de l'électricité, toutes les dépenses périphériques liées à l'artistique (service de sécurité, service de ménage) et bien sûr, l'artistique.

937 Le Gand. P., 2012/4, « Crise financière et ressources des collectivités territoriales », *Revue française d'administration publique*, n°144, pp. 943-951.

938 Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, réalisé par Melissa Leroy le 12/11/2012.

939 *Ibid.*

940 Le haut degré d'opacité avec lequel a été conduit l'ensemble des chantiers qui mènent au CECU nous prive d'accès aux documents (existent-ils ?) qui permettraient d'étayer les propos défendus ici. On sait seulement que depuis l'ouverture de la structure, la mairie de Lille en finance seule le fonctionnement.

embrayer. Alors tant que Martine Aubry était la présidente de la MEL, LMCU, on espérait qu'elle pouvait peut-être nous aider mais maintenant c'est fini. On n'est plus le sujet »[941].

C'est donc la mairie de Lille qui s'apprête à supporter seule ces coûts de fonctionnement dans un contexte budgétaire difficile et il devient de plus en plus clair que la solution « mutualisation » apparait comme l'unique voie de salut. La viabilité de fonctionnement du futur CECU n'est possible qu'au prix d'une ponction sur les montants alloués, les énergies et le personnel des deux maisons folies implantées à Lille. Dans quelle mesure ? On l'ignore. Ce qu'on sait en revanche, c'est qu'une partie du budget de fonctionnement des maisons folies a été réinjecté dans le projet CECU. « *Concrètement, c'est sur les maisons folies qu'il y a eu un effort de fait pour permettre le Flow* »[942] rappelle l'élue à la culture. Une fois la nouvelle structure ouverte, sous une direction conjointe, il sera demandé aux équipes en place de faire plus avec moins de moyens. Comme l'explique Olivier Sergent après deux années à la tête des trois maisons : « *On a pris la base des équipes des maisons folies et on a redistribué les rôles. […] Globalement, ça fait plus et on est moins. Alors ça, pareil, je devrais pas le dire mais c'est vrai qu'avant j'avais deux chargés de com à Wazemmes, j'en ai plus que deux et demi en tout. J'avais deux chargés de prod à Wazemmes, j'en ai plus que deux et demi en tout* »[943].
Sans trop anticiper sur le récit à venir et à titre d'exemple ici, le budget de fonctionnement des trois lieux pour l'année 2015 s'élève à 790 000 euros mais n'implique pas uniquement *« l'artistique, c'est aussi les agents de sécu, les prestas de ménage. C'est aussi les locations techniques. C'est tout ça »*[944]. En bout de course, le chargé de projet du CECU travaille avec un budget proprement « artistique » avoisinant les 10 000 euros par mois, ce qui, pour accompagner dans l'excellence les peintres, les musiciens et les danseurs des hiphops, est relativement faible[945].

Dans ce cadre, la mutualisation s'impose comme une évidence de gestionnaire. Mutualiser les équipements, c'est réaliser des économies d'échelle notables et notamment sur la masse salariale. Mais ceci n'explique pas encore tout à fait la mutualisation de trois équipements. Pour la MFM et le CECU, on comprend que la mitoyenneté invite à collaboration. Deux équipements, pilotés en mairie centrale sous la houlette du même service et entre les mains des mêmes élus et techniciens ,vont devoir se partager certains espaces (salles de diffusion et d'exposition). C'est la jonction avec

[941] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016. Ici, Olivier Sergent évoque l'idée que Martine Aubry, à l'initiative du projet d'équipement, aurait pu, en tant que présidente de la MEL, favoriser un plan de fonctionnement co-financé par la Ville et la métropole.
[942] Entretien réalisé avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, le 21/07/2016.
[943] Entretien réalisé avec Olivier Sergent le 06/07/2016.
[944] *Ibid.*
[945] Voir chapitre 5, section 3/2 – A.

la maison folie de Wazemmes (MFW) qui surprend. Située à plus d'un kilomètre dans un autre quartier, la MFW, contrairement à sa consœur moulinoise, est bien fournie. Une salle de spectacle amovible, un large espace dédié aux expositions, un hammam, des salles de travail, un large parvis. Équipée comme il se doit, elle ne souffre matériellement d'aucune carence majeure. Alors comment expliquer son intégration à un processus de mutualisation qui amène une direction commune des trois maisons ? Ici entre en jeu l'épineuse question du directorat.

Du national au local : la mécanique d'une nomination sous tension

Les premières ambitions municipales pour le futur CECU sont élevées. À tous les niveaux. Le choix d'un ou d'une candidate d'envergure nationale dont le patronyme participerait à faire rayonner le lieu et la Ville n'y échappe pas. Cette croyance n'est pas neuve. On sait les espoirs investis et la valeur ajoutée qu'un nom peut apporter à un équipement et l'importance de la démarche pour Martine Aubry. Dès 2003, elle posait en vérité que « *la présence d'artistes reconnus internationalement comme Jean-Claude Casadesus […] doit offrir une vision européenne. Il révèlera la splendeur culturelle de Lille mais aussi une culture populaire de proximité* »[946]. Pour le CECU, la première magistrate s'investit directement dans le recrutement d'un candidat au poste. Mais son agenda politique l'amène à un moindre investissement personnel et entraine un ralentissement du processus de sélection. Ainsi, dès 2011, « *il y [avait] un profil de poste pour le poste de direction. Il n'est pas sorti pour des raisons… […] le maire voulait se remettre dans le dossier. [Mais] faut pas oublier que pour des raisons personnelles elle s'est engagée dans une campagne [présidentielle] etc. Donc elle était moins disponible* »[947]. Mise par mégarde sur internet pendant deux semaines, certains acteurs[948] nous racontent que la parution publique de ce profil de poste a provoqué la colère de la maire qui aurait alors tout fait pour la faire disparaitre. Dans l'attente d'un réinvestissement mayoral, le service Culture produit donc un profil de poste dont le recrutement est envisagé sur l'ensemble du pays. L'idée, selon Malik Moujouil, est alors de publiciser « *les recrutements via euh… Télérama euh… Libé, tout ça machin, enfin tous les réseaux par lesquels […] on recrute des directeurs d'équipement culturel* »[949] et de mobiliser les ressources personnelles des édiles culturels locaux. Rappelons que Martine Aubry a su s'entourer d'administrateurs culturels franciliens (Didier Fusiller, Laurent Dréano, Laure Rolland) qui possèdent des réseaux susceptibles de servir l'entreprise de sélection d'un futur directeur. Mais encore une fois, le scénario quelque

[946] Discours de Martine Aubry, L'Autrement dit, le 5 décembre 2003.
[947] Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, réalisé par Melissa Leroy le 12/11/2012.
[948] L'anonymisation est de rigueur ici. Trois acteurs nous ont confirmé en « off » de l'entretien la réaction de la maire suite à la parution de ce profil de poste.
[949] Entretien avec Malik Moujouil, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé par Melissa Leroy le 13/02/2013.

peu optimiste établi en 2010 n'est plus en adéquation avec les possibilités financières de la Ville deux ans plus tard. Contrainte de « *serrer au plus près* », l'idée d'un recrutement « starisé » est peu à peu remise en question. Thomas Ceugnart, le directeur des ASM en charge du dossier, livre à ce moment-là qu'on « *nous demande aujourd'hui de revoir la copie. Très clairement. Parce qu'on n'arrivera peut-être pas à poster tous les postes »*[950]. Car recruter un « *tueur* » qui mettrait « *de par sa légitimité tout le monde d'accord* »[951] implique de lui offrir une capacité financière à la hauteur de son profil. Or comme l'explique Benoit Garet, « *le seul profil qui pourrait aller pour cet équipement-là, c'est d'un niveau national […] qui va mettre tout le monde d'accord, les p'tits caïds de Lille-Sud et tout ça ils auront rien à dire. Sauf que lui, il va pas venir pour 20 000 euros de programmation par an* »[952].

A l'investissement massif et multi-partenarial pour un équipement pionnier et unique en son genre, la réalité de son fonctionnement à venir apparait donc moins clinquante et l'évidence d'une faiblesse budgétaire s'impose peu à peu.

Enfin, au-delà de l'incapacité financière de la Ville à assumer économiquement ses rêves de grandeur pour les hiphops locaux, un dernier élément intervient dans l'équation. En convoquant un allochtone, il s'agit de se prémunir des rancœurs que la désignation d'un acteur local des hiphops engendrerait. On le rappelle, les scènes locales, fortement dépendantes des subsides publics, sont parsemées de conflits interpersonnels et de jalousies entretenues de longue date. Émerge donc l'idée qu'un recrutement au national permettrait de dépasser en les jugulant les querelles locales. Fort de ses réseaux dans les hiphops français toute disciplines confondues, Malik Moujouil est missionné par la maire pour établir une liste de personnalités susceptibles d'avoir la carrure nécessaire pour diriger le futur CECU. C'est donc par « *souci de neutralité »* qu'il dresse « *une liste de noms* », animé par l'envie de voir à la tête de la structure « *quelqu'un de propre, sérieux, qui soit pas dans les copinages, dans les magouilles* »[953]. Mais l'entreprise n'aboutit pas et c'est au local que se réoriente la recherche d'un candidat à même de conduire le projet CECU, trouvé bon gré mal gré en la personne d'Olivier Sergent, le directeur de la maison folie de Wazemmes.

Posons-le tout de suite, la question de sa nomination ne fait pas l'unanimité et est vécue douloureusement par l'ensemble des acteurs impliqués. En mairie comme dans les hiphops, d'autres ont caressé l'ambition de piloter le l'équipement. Questionné sur sa nomination, Olivier

---

950 Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, réalisé par Melissa Leroy le 12/11/2012.

951 Entretien avec Benoit Garet, membre de l'association RIF, réalisé par Melissa Leroy le 30/11/2012.

952 *Ibid.*

953 Entretien avec Malik Moujouil, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.

Sergent est embarrassé : « *Je sais pas si j'ai le droit de le dire parce que j'ai un devoir de réserve là-dessus »*[954]. Il ne fait pas exception dans le paysage d'enquête. Du côté des employés municipaux, de l'élue au médiateur culturel, tous sans exception[955] nous ont brandi la carte du devoir de réserve qui, s'il est animé par une crainte réelle de conséquences néfastes[956], est aussi un moyen commode « pour ne pas donner plus d'informations qu'il n'en faut [et permet de] s'abriter derrière »[957]. Malgré tout, Olivier Sergent explique le long processus qui, d'un refus catégorique l'amène finalement à accepter sans enthousiasme de prendre la tête du CECU et des deux maisons folies lilloises.

Les raisons invoquées sont d'abord motivées par opposition au projet de « maison du hiphop » qu'il avait fait valoir à Martine Aubry. A une première sollicitation courant 2011, il répond par la négative, souhaitant par-là « *rester fidèle à [son] idée de départ que c'est mieux de faire du hiphop à la maison folie et de faire d'autres choses et d'essayer de croiser les publics* »[958]. Selon lui, pratiques et acteurs des hiphops ne doivent pas être enfermés dans un espace spécifique. Ce premier refus est aussi animé par l'affection qu'il porte à la MFW qu'il dirige depuis presque dix ans. Précisant qu'il n'est « *pas irremplaçable à [la maison folie de] Wazemmes »,* il s'interroge sur son devenir en insistant sur le fait que « *c'est pas simple comme travail […] faut beaucoup d'investissement ».* Une nouvelle proposition lui est alors soumise. On lui propose de prendre la tête conjointe de la Maison folie de Moulins et du futur CECU, mitoyennes et vouées au partage de certains espaces. Il refuse une nouvelle fois, avançant qu'il n'est « *pas un cumulard* » et que son engagement à Wazemmes lui prend déjà toute son énergie. C'est ici qu'entrent en jeu les réflexions sur l'intégration de la maison folie de Wazemmes au processus de mutualisation. Concrètement, le désir d'Olivier Sergent de ne pas abandonner le travail mené depuis dix années à la MFW entre en résonnance avec les contraintes gestionnaires et financières qui ralentissent le projet. C'est donc sur lui que le processus de sélection se resserre.

Car Olivier Sergent apparait aux yeux du pouvoir local (c'est-à-dire aux yeux de la maire, de l'élue à la culture et du directeur général adjoint) comme l'unique acteur local ayant l'épaisseur historique, culturelle et administrative pour endosser le rôle de directeur tricéphale. Depuis le milieu des années 1990, il s'est fabriqué une carrière d'administrateur culturel étroitement liée aux pratiques des hiphops (essentiellement la danse) qui l'amène à être considéré en mairie comme un représentant légitime des scènes locales ou, comme il se nomme lui-même, *« le pompier de service des cultures*

[954] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[955] Ils et elles sont au nombre de 19.
[956] Olivier Sergent nous apprend que Martine Aubry convoque ses agents lorsque ceux-ci sont générateurs de tensions ou de conflits. Il ajoute que lui ne l'a jamais été, sous-entendant par là qu'il n'a jamais fait l'objet d'enquête interne le mettant en cause.
[957] Bongrand, P., Laborier, P., 2005/1, « L'entretien dans l'analyse des politiques publiques : un impensé méthodologique ? », *Op. Cit.*
[958] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.

urbaines »[959]. Car dans le partage des identités des maisons folies lilloises, le constat dressé par Axiom n'est pas sans fondement : les pratiques locales des hiphops, quand elles sont accueillies, le sont exclusivement à Wazemmes. Fort de presque dix années passées à gérer sa maison, Olivier Sergent a noué sur le tas des relations (souvent conflictuelles) avec bon nombre de danseurs, certains groupes de rap et quelques graffeurs. Frappé du sceau de la légitimité municipale en matière d'accompagnement des hiphops et de cultures urbaines, peu importe la place qu'il occupe au niveau des pratiquants. Le chroniquer radio Ivy Fonge[960], par exemple, insiste sur le faible degré de légitimité qui lui est accordé au sein des scènes locales : *« Le responsable, Olivier Sergent, que tout le monde décrit comme un expert en danse, qui , pour moi, n'est pas un expert en danse. Il est juste dans le réseau. Il vient du RIF*[961]*. RIF, c'est un truc de rock de défoncés à la base. Ça fait partie de la fabrique des imposteurs tous ces gens-là. J'ai rien contre lui mais il ne faut pas mélanger les genres »*[962].

Régulièrement pris à parti – *« j'ai été menacé de mort plein de fois »*[963] – c'est la question du différentiel de représentation qui est en jeu ici. Les mécanismes qui sous-tendent la légitimité qu'on lui prête en mairie ne correspondent pas à ceux qui prévalent au sein des scènes localisées des hiphops. Pour être reconnu comme tagueur par ses pairs, il faut faire des tags et en faire beaucoup. Idem dans le rap où, en dehors des circuits professionnels, seuls les pratiquants (rappeur, beat maker, DJ, scratcheur) sont considérés comme de dignes représentants.

Dans tous les cas, il faut « en avoir été » pour susciter le respect. A ce niveau, un responsable de structure non pratiquant est tout au plus une personne ressource qui peut donner ou refuser l'accès à des espaces, du matériel ou des subsides. Mais pour choisir un directeur d'équipement hiphop, le passif artistique n'entre que peu en ligne de compte. Bien plus décisives sont les capacités à diriger une équipe de travail, produire des contenus, jouer le jeu de la démocratie culturelle ou de coller au cahier des charges qui lui est imposé (participation habitante, collaboration avec les structures de proximité, aide à la création etc.). De fait, à défaut de former un acteur des hiphops à la matière administrative – Malik Moujouil aurait pu être de ceux-là, idem pour Axiom qui a caressé un temps l'ambition de diriger la structure – la décision finale retient Olivier Sergent qui, bon gré, mal gré, l'accepte et non sans heurts. Titularisé à son poste au moment de sa nomination à la tête des trois maisons (courant 2012), son statut s'en trouve modifié. De directeur territorial contractuel, il devient agent de la fonction publique de catégorie A, ce qui entraine une baisse significative de salaire – *« je suis descendu de deux grades »*. Il entre alors en conflit avec sa hiérarchie à qui il fait valoir

[959] *Ibid.*
[960] Pour plus d'éléments biographiques voir chapitre 1, section 1 – A.
[961] L'acronyme vaut pour « Rock In Faches ». Voir chapitre 1, section 3 – A, encadré n°3.
[962] Entretien avec Ivy Fonge réalisé le 06/ 11/ 15.
[963] *Ibid.*

« qu'il faut pas se foutre de ma gueule, je peux pas en même temps perdre du salaire et avoir trois boulots au lieu d'un »[964]. Son parcours mérite ici d'être brièvement présenté.

Olivier Sergent : De l'éducation populaire dans l'administration des cultures urbaines

Né à Grenoble en 1970, il se dit *« issu de la classe moyenne »* et grandit dans le quartier populaire de Villeneuve. Spectateur de l'entrée des hiphops en France, il découvre comme tout le monde la danse avec l'émission de Sydney. Tôt intéressé par les cultures populaires dont il considère les pratiques des hiphops comme *« le dernier avatar »*, son intérêt n'est pas celui d'un pratiquant. S'il a eu un *blaze* (un pseudonyme de tagueur) et que « *le dimanche, on sortait, on faisait les pas et tout* »[965], le goût qu'il développe pour les pratiques ne l'engage pas à poursuivre une carrière artistique. Il abandonne rapidement le tag et le smurf.

Arrivé en 1987 à Paris, il poursuit des études de sociologie. Il emménage à Lille en 1993 et questionne en ces termes son avenir professionnel : *« J'aime la musique et j'aime la socio, qu'est-ce que je peux faire ? »*. Il caresse alors l'idée d'intégrer les jeunes « café-musiques », ce « délicat mariage du culturel et du social »[966] créés par Jack Lang deux ans plus tôt. A partir de 1995, il rejoint l'association « Droit de Cité », une structure intercommunale de développement culturel dans le bassin minier lensois[967]. Il y occupe le poste de chargé de mission « livres, lecture, musique et danse ». Bon en musique et bien accompagné pour le volet « livre et lecture », il pêche en revanche sur le terrain de la danse (hiphop ou contemporaine). Il rencontre alors le chorégraphe Farid Berki et devient son administrateur entre 1998 et 2002 avec lequel il passe *« du local à l'international »*, le chorégraphe jouissant d'une renommée précoce. Il rejoint ensuite l'équipe « Lille 2004 » pour laquelle il devient chargé de projet « *sur des registres toujours très populaires »*[968] et estime avoir été « *la caution populaire de Lille 2004* ». Au terme de l'opération, son curriculum vitae est donc relativement spécialisé. Il sait monter des projets socio-culturels et prendre en charge des carrières artistiques sur le terrain des cultures populaires au sens large. En cette qualité, il est recruté au poste de directeur de la Maison Folie de Wazemmes en 2005. Après six années passées en contractuel, la mairie le « cdise » et devient finalement agent de la fonction publique à la faveur d'une loi actée le 12 mars 2012 « relative à l'accès à l'emploi titulaire […] des agents contractuels dans la fonction

[964] Entretien avec Olivier Sergent réalisé 06/07/2016.
[965] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[966] Bensignor, F., 1994, « Cafés-musiques, le délicat mariage du culturel et du social », *Hommes et Migrations*, n°1181, Sarcelles, Vivre ensemble dans les grands ensembles, pp. 48-53.
[967] Voir chapitre 1, section 2 – C.
[968] Entretien avec Olivier Sergent réalisé 06/07/2016. D'abord engagé dans le cadre d'une délocalisation des « rencontres des cultures urbaines de la Villette » organisées à Lille dans le cadre de l'évènement, il est ensuite chargé de projet pour le concours national des harmonies et fanfares et pour le dispositif « mondes parallèles : Afrique ».

publique »[969]. Enfant résidant d'un quartier populaire grenoblois, investi culturellement dans le bassin minier lensois pour ensuite tenir la direction d'une structure dans un quartier populaire lillois, Olivier Sergent est l'héritier d'un rapport aux pratiques culturelles teintées d'éducation populaire. Comme il l'explique lui-même, « *ce qui m'intéresse dans mon métier, ça a toujours été : "Comment on peut donner accès ?"… Un peu l'héritage de Droit de Cité, des communistes tout ça »*[970]. Il apparait donc atypique dans la recomposition du paysage de l'action culturelle locale en ce sens qu'il possède « une trajectoire et/ou une position non conforme aux impératifs nouveaux »[971] des métiers de la culture. Il s'est formé sur le tas et ne possède aucun diplôme spécifique à l'administration des affaires culturelles. Il évolue donc dans un milieu professionnel qui le perçoit parfois comme *« ringard […] A Wazemmes, je faisais Miss Wazemmes. Tous les gens m'insultaient. Les cultureux, ils se foutaient de ma gueule »*[972]. Le qualificatif n'est pas vain. Il met en lumière la césure grandissante qui s'opère au début des années 1990 entre le social et le culturel. Attaché au volet social jadis fortement arrimé à l'action culturelle – l'héritage de l'éducation populaire – il fait péniblement le « deuil d'une vocation sociale et politique »[973] à travers la culture et c'est avec amertume qu'il constate la progressive déshérence des groupes aux positions les plus basses et la prééminence des classes moyennes dans le public de la MFW et par la suite au CECU. Nous y reviendrons dans le dernier chapitre.

Loin d'être un gestionnaire de formation, il vit au plus près les bouleversements qui touchent l'action culturelle locale, devient manager malgré lui et sur le tas tout en essayant de pas perdre de vue les raisons qui l'ont amené à se mettre au service des artistes : participer à l'établissement d'un service public de soutien à la création. Le parcours professionnel d'Olivier Sergent et les valeurs qu'il investit dans les affaires culturelles en font donc un acteur culturel au profil en voie de disparition. Il a appris dans l'action, via son engagement associatif, à monter des projets et accompagner des carrières d'artistes. Peu diplômé, il est d'abord un acteur culturel de terrain. En mairie centrale, un autre acteur, central au départ pour le montage du projet CECU, a caressé un temps l'ambition de piloter les trois structures. Son profil contraste avec celui qui fait figure d'autorité en matière d'administration des cultures urbaines.

---

969 Source : https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000025489865&categorieLien=id consulté le 13/06/2020.
970 Entretien avec Olivier Sergent réalisé 06/07/2016.
971 Dubois, V., (dir.), 2012, *Le politique, l'artiste et le gestionnaire,* Éd. du Croquant, p.96.
972 Entretien avec Olivier Sergent réalisé 06/07/2016.
973 Dubois, 2012, *Le politique, l'artiste et le gestionnaire*, *Op. Cit.*, p. 100

Thomas Ceugnart : un professionnel de la culture dans les hiphops locaux

Le parcours de Thomas Ceugnart revêt tous les atours des nouveaux professionnels de la culture qui ont peu à peu remplacé « les militants d'antan »[974] dans les secteurs culturel et socio-culturel. Après un DEUG en sociologie obtenu en 1995, il réalise un master « Information Communication » dans lequel il choisit le parcours « Communication Action publique et Territoires ». Diplôme en poche, il officie en tant que directeur des affaires culturelles dans la petite ville de Comines (Nord) avant de piloter depuis 2010 la direction des Arts du Spectacle et de la Musique sur le vaste plateau Culture en mairie de Lille. Dès lors, la trajectoire de celui qui est présenté par ses plus proches collègues comme un « *vrai universitaire* », c'est-à-dire « *un des premiers à sortir avec un diplôme d'administration de la culture »*[975] ou comme étranger au terrain – pour ce qui nous importe, « *ni de "Lille 2004", ni du sérail Hiphop* »[976] – semble correspondre à l'analyse produite par Vincent Dubois : en arrivant en mairie de Lille, il joue le jeu de « l'importation de nouvelles références professionnelles » dont les caractéristiques sont, entre autres, de « gagner en efficacité et d'améliorer la gestion »[977] d'un service en proie à des illégalismes et marqué par une absence de méthode dans l'administration des pratiques culturelles concernées[978]. C'est là encore ce que confie sa secrétaire qui se souvient que « *son cheval de bataille, c'est la modernisation du service [auquel] il veut apporter une plus-value »,* que « *finalement, l'équipement, ce n'est qu'un produit de plus dans l'escarcelle* » et qu'au fond « *ça aurait été la maison de la flute à bec, [c'était] pareil* »[979]. Cette inévitable évolution gestionnaire et managériale de la conduite de l'action culturelle locale à laquelle il participe et la place qu'il occupe dans la hiérarchie culturelle locale[980] amènent *de facto* bon nombre de ses interlocuteurs à le percevoir comme le détenteur exclusif d'une bourse, le technicien à séduire pour obtenir un soutien financier municipal. Rarement sur le terrain, c'est dans son bureau que les acteurs culturels le rencontrent majoritairement, ce qui n'est pas sans prendre part à alimenter les fantasmes des acteurs sur son pouvoir d'orientation des subventions.

La présentation de ces deux profils met en lumière une tension inhérente à la professionnalisation du secteur culturel à l'œuvre depuis le milieu des années 1990, soit la substitution progressive des

---

[974] Poirrier, P., 1994, « Les politiques culturelles municipales des années 1960 à nos jours », *Bulletin des Bibliothèques de France*, Tome 39, n°5, pp. 8-15.
[975] Entretien avec Sonia Rainaud réalisé le 17/02/2020.
[976] Entretien avec Thomas Ceugnart réalisé le 06/07/2017.
[977] Dubois, V., 2012, *Le politique, l'artiste et le gestionnaire*, *Op. Cit.*, p. 96.
[978] Voir chapitre 2, section 3 – C.
[979] Entretien avec Sonia Rainaud réalisé le 17/02/2020.
[980] Bien qu'au service d'une ligne politique qui s'impose à lui en tant que technicien de la culture (il est dépendant de la politique de l'élue), il est le référent le plus haut placé auquel les opérateurs culturels locaux peuvent avoir accès. Il est celui qui soumet à l'élue les demandes de soutien financier des associations. A ce titre, son appréciation est centrale pour l'octroi de subventions. Il a le pouvoir de ne pas présenter certains projets à sa hiérarchie.

agents de terrain par des professionnels du secteur diplômés en matière d'administration culturelle dont l'un des traits les plus saillants est « la mise entre parenthèses d'un éthos militant au profit de références conformes à des normes professionnellement édictées »[981]. Cette présentation était également nécessaire pour comprendre que la nomination d'Olivier Sergent révèle là encore un monopole décisionnaire dont les choix sont vecteurs de tensions entre les protagonistes évoqués *supra*. Explications.

Olivier Sergent n'a jamais été moteur dans la conduite du projet CECU. Ce n'est pas lui qui a porté le projet. Consulté fin 2007, début 2008 ,par Martine Aubry en personne – *« Je fais partie des gens qu'elle a contactés, elle m'a fait venir avec Farid [Berki]. On a mangé avec elle un midi et on a parlé de ce qu'on pensait de tout ça »*[982] – Olivier Sergent reste sceptique quant à la pertinence du projet. Pour celui qui cherche à décloisonner les pratiques des hiphops depuis le milieu des années 1990, l'édification d'une structure dédiée lui apparait *« un peu dangereuse »* dans la mesure où il perçoit le mise en équipement exclusive des hiphops comme une *« nouvelle forme de ghettoïsation »* qui amènerait à encore moins de représentation dans les structures existantes. A ce niveau, il rejoint les revendications premières des acteurs et pense lui aussi que *« c'est plutôt quelque chose qu'il fallait travailler avec les salles existantes »*[983].

En 2010, alors que le projet est au point mort, Thomas Ceugnart se souvient qu'on *« [était] juste au choix de l'architecte »*[984]. Il récupère donc *« la patate chaude »*[985] que constitue le dossier CECU et découvre dans le même temps *« la complexité relationnelle »* d'un milieu qui ne l'intéresse guère personnellement et dont il ignore les problématiques locales. La tâche n'est pas simple. Il doit composer avec différentes scènes éclatées que le projet dont il a la charge de mener à bien est censé réunir.

Il se souvient que « *personne [en mairie] ne voulait y aller* »[986], qu'il a eu le sentiment d'être « *envoyé au front* ». Bon gré mal gré, Thomas Ceugnart et ses équipes (Malik Moujouil, Sonia Rainaud, Jérôme Copain) s'engagent donc dans le travail de préfiguration du futur équipement et investissent leurs énergies au-delà du seul volet culturel du futur équipement. Considérant que « *c'était pas envisageable [qu'il] ne [s'] intéresse pas à l'intégralité du dossier »*[987], on trouve des traces de son implication sur des terrains bien éloignés des seules problématiques culturelles (notamment dans les procédures

[981] Dubois, V., 2012, *Le politique, l'artiste et le* gestionnaire, Op. *Cit.*, p. 95.
[982] Entretien avec Olivier Sergent réalisé 06/07/2016.
[983] *Ibid.*
[984] Entretien avec Thomas Ceugnart réalisé le 06/11/2017.
[985] L'expression lui est soumis par nous, il la valide.
[986] Entretien avec Thomas Ceugnart réalisé le 06/11/2017.
[987] *Ibid.*

d'acquisition des parcelles, d'expropriation et d'expulsion). Cet investissement amène l'équipe des « Arts du Spectacle et de la Musique » à nourrir des projections sur le rôle qu'ils pourraient jouer dans la future organisation du CECU. C'est tout particulièrement le cas du nouveau directeur. De nos différentes rencontres, il n'a jamais énoncé textuellement avoir un jour caressé l'idée d'être projeté à la tête des trois maisons mais certains indices dévoilent ses intentions. Celle qui a été sa secrétaire pendant presque dix années nous l'affirme : « *Celui qui en voulait vraiment, c'est Thomas. Lui, il voulait créer un truc qui s'appellerait la "Mutuelle" pour en prendre la direction avec les maisons folies* »[988]. Cette option est mal accueillie par le personnel des maisons qui voit dans cette option de gestion la perspective « *d'un nouvel échelon intermédiaire et une perte d'autonomie* »[989] pour des structures déjà contraintes par le poids d'une régie directe. De son côté, Olivier Sergent se souvient que les techniciens de la culture (Thomas Ceugnart, Malik Moujouil) ont tôt considéré que « *c'était un peu leur jouet. Ils avaient plein d'idées de ce qu'ils allaient faire là-bas* »[990].

Mais malgré leur investissement, le dévolu mayoral surprend l'ensemble des concernés puisque c'est bien Olivier Sergent qui est retenu pour la direction commune des trois maisons. Il se souvient de la violence qu'a pu entrainer l'information : *« D'un seul coup, boum, on balance qu'Olivier Sergent va s'occuper du Flow. Et ils l'ont très mal pris. Malik [Moujouil] m'a insulté. Ils l'ont hyper mal pris. Même moi, j'étais gêné, ils [la mairie] ne m'ont rien demandé »*[991]. L'annonce est difficilement digérée par Thomas Ceugnart, qui vit douloureusement cette décision et confirme son désengagement : « *C'est pour ça qu'après, quand ça a été Olivier [qui a été nommé], je m'en suis dessaisi… et puis j'en ai été plus ou moins dessaisi* »[992]. Dépossédé d'un projet ambitieux qu'il a participé à viabiliser, il fera le choix de ne pas participer au week-end d'inauguration.

La conflictualité aussi symbolique que réelle – *« y a eu tout une phase où c'était tendu entre nous »*[993] – qui oppose nos deux protagonistes contribue *in fine à* convaincre Olivier Sergent d'accepter le poste sur fond de fatalisme pragmatique. Il s'agit pour lui d'en être, plutôt que se trouver sous la direction de quelqu'un qui est présenté et ne présente pas lui-même un gout immodéré pour les pratiques des hiphops[994]. Comme il en témoigne, *« si le directeur est bien, ça va. Mais si c'est un con… et en plus, moi,*

988 Entretien avec Sonia Rainaud réalisé le 17/02/2020.
989 *Ibid.*
990 Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 09/06/2017.
991 *Ibid.*
992 Entretien avec Thomas Ceugnart réalisé le 06/07/2011.
993 Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 09/06/2017.
994 On peut lire sur l'un de ses portails professionnels que ses centres culturels d'intérêt relèvent de la « musique d'Afrique et d'indépendance » ou du « jazz spirituel et aventureux ». Source : http://fr.viadeo.com/fr/profile/thomas.ceugnart consulté le 15/06/2020.

le budget qui baissait chaque année, je me suis dit : "Vaut mieux s'en mêler que de le subir". C'est comme ça que c'est arrivé »[995].

Quoiqu'il en soit, les deux protagonistes ici convoqués sont imbriqués dans un même jeu dans lequel les décisions ne leur appartiennent pas. Leurs postes respectifs, les idées qu'ils nourrissent en matière d'action culturelle ou les ambitions qu'ils caressent dans la gestion et le contenu des équipements à destination des pratiques des hiphops ne changent pas les données de l'équation. Il est décidé en haut lieu de forcer la nomination d'Olivier Sergent et d'écarter celui qui a largement participé à rendre viable autant que faire se peut le projet de « maison du hiphop ». A ce niveau, les propos d'Olivier Sergent sont là-encore d'une limpidité sans appel : *« Au niveau de Thomas [Ceugnart], ça a été dur pour lui parce qu'à un moment donné on leur a dit : "Débrouillez-vous avec le CECU". Donc ils ont bossé. Et puis au moment où ça devient concret, on leur retire et on me le donne »*[996].
Olivier Sergent est donc retenu pour habiter le rôle de directeur de la future maison du hiphop. Cette nomination, pense-t-on, trouve sa place dans un chapitre sur la décision car elle participe au caractère processuel et à l'enchevêtrement des séquences (décision et mise en œuvre). Autrement dit, elle donne chair à un projet qui n'en a pas encore. Il en va de même pour ce qui concerne la fabrique d'une équipe de travail.

C – L'organigramme : ou la difficile formation à l'administration des acteurs des hiphops

Fort d'un directeur choisi, il s'agit maintenant de comprendre comment s'est constitué l'organigramme de départ de l'équipement et de questionner la présence de représentants des hiphops en son sein. Équipement municipal piloté en régie directe, le recrutement d'une nouvelle équipe de travail se déroule dans les règles strictes de l'administration publique. N'y travaille pas qui veut. La loi du 12 mars 2012 a permis la titularisation des vieux contractuels comme Olivier Sergent mais a également durci les conditions de recrutement des « non-titulaires » à venir. La reconduite *ad vitam aeternam* des « CDD » dans la fonction publique est révolue. Désormais, « sa durée peut être prolongée, dans la limite d'une durée totale de deux ans, lorsque, au terme de la durée fixée […], la procédure de recrutement pour pourvoir l'emploi par un fonctionnaire n'a pu aboutir »[997]. Dans les faits, cette nouvelle loi est pensée pour régulariser l'emploi et mettre un terme

[995] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[996] *Ibid.*
[997] Article 41 de la loi du 12 mars 2012 relative à l'accès à l'emploi titulaire et à l'amélioration des conditions d'emploi des agents contractuels dans la fonction publique. Source : https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000025489865&categorieLien=id#JORFSCTA000025489867 consulté le 18/06/2012.

à une situation paradoxale : la possibilité pour des non titulaires de faire carrière dans la fonction publique. Pour constituer son équipe, le nouveau directeur des trois maisons doit donc composer avec cette nouvelle donne. Il sait dès le départ que l'embauche d'acteurs locaux des hiphops est indispensable à la légitimation de la structure et que le recours aux contractuels sera l'unique moyen de leur employabilité.

Car à Lille, les acteurs des hiphops titulaires d'un diplôme de la fonction publique (A, B ou C) sont rares pour ne pas dire inexistants. Seul Malik Moujouil est *« agent de la fonction publique hiphop »*[998] « cdisé » lui aussi à la faveur de la loi mentionnée *supra*. On touche ici à la question soulevée dans le deuxième chapitre, à savoir que la professionnalisation des acteurs locaux à la matière administrative est un impensé des politiques lilloises des hiphops. Cet état de fait alimente *de facto* une situation qui les dessert. Insuffisamment structurés pour maitriser leur secteur (occuper des postes de direction sur le plateau culture), la place centrale de la mairie dans leurs affaires n'en est que plus légitime. Pour autant, trois acteurs (un rappeur, un DJ et un producteur/ animateur radio) sont embauchés en tant que contractuels pour la première saison. Enjoués d'en être et supporters indécrottables du temps de leur fonction, l'arrêt brutal[999] de leur participation à la vie de l'équipement les amènera à réviser leur point de vue et à développer le sentiment d'avoir été « *les dindons de la farce », « les pigeons utiles »* au lancement du lieu.

A cette première difficulté, la mutualisation en amène une seconde pour l'intégration d'acteurs des hiphops. Il s'agit avant tout de s'appuyer sur les équipes en place dans les maisons folies et de *« redistribuer les rôles »*[1000]. La mutualisation d'équipements culturels est aussi une expérience sans pareil. Tout le monde navigue à vue et ce manque d'expérience amène l'équipe nouvellement refondue à éprouver différents modes de fonctionnement. La stabilisation d'un organigramme, tant dans sa forme que dans l'occupation pérenne des différents postes, ne sera effective que trois ans plus tard. C'est que l'expérience est de taille. Mettre en service un nouvel équipement dans un cadre organisationnel nouveau relève de l'inédit. Comme le souligne Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020 : *« Je connais pas d'entreprise privée dans laquelle on fait subir une mutualisation et l'ouverture d'un nouvel équipement à moyens quasi constants. Normalement, d'abord on fait la mutualisation, on profite des effets […], des économies […] et un fois qu'on à ça, on ouvre la nouvelle truc »*[1001]. A l'impératif symbolique et stratégique d'engager des acteurs des hiphops dans la structure, s'ajoute donc l'injonction de maintenir les titulaires en place. Pour ce, les employés des maisons folies sont invités à faire *« des fiches de vœux »*[1002] sans que leurs souhaits soient toujours respectés. Quoiqu'il en soit, le premier

[998] Lui-même se nomme ainsi.
[999] La non-reconduction de leur contrats est vécu comme tel. Voire Chapitre 5, Section 5 – B.
[1000] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[1001] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.
[1002] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.

scénario organisationnel penche pour une mise en commun des compétences plus qu'à une assignation des postes par lieux. Au concret, les chargés de production sont au nombre de trois et travaillent ensemble sur les trois lieux. Idem pour les médiateurs culturels ou le service communication. Cette formule est abandonnée après quelques mois d'essai. La chargée de production de la MFM raconte que *« c'est devenu problématique parce que… vaut mieux travailler sur un lieu et être dans ce lieu pour bosser que d'être sur un lieu et d'aller travailler ailleurs. Pour accueillir les artistes c'est la merde, pour préparer les espaces c'est la merde. Donc on est revenu à la solution qu'on proposait au départ, c'est à dire un chargé de prod, un lieu »*[1003].

A cette réorganisation des postes s'est ajoutée une question délicate : que va devenir l'ancienne directrice de la MFM dans le nouvel organigramme ? La possibilité d'une direction bicéphale n'ayant jamais été évoquée, Caroline Perret se voit subordonnée à son ancien *alter*. Le poste de secrétaire générale est créé spécifiquement pour elle mais masque difficilement la relégation symbolique dont elle fait l'objet : *« T'as deux directeurs, un à Moulins, un à Wazemmes et puis à un moment donné, on choisit un des directeurs pour prendre la place de direction sur les trois lieux […] Dans la démarche, à un moment donné, tu places un directeur sous la responsabilité d'un autre. C'est quand même… »*[1004]. Ce poste questionne. Il apparait périphérique dans l'organigramme. Il ne s'inscrit pas *« en hiérarchie mais en transversale vis-à-vis des équipes »*[1005]. Si elle a pu poser des conditions financières, les limites de sa fonction sont on ne peut plus nébuleuses. Il apparait qu'elle peut potentiellement s'immiscer dans les différentes affaires de l'équipement (administration, recrutement, contenu de projet, programmation) sans pour autant être dotée de l'autorité légale en la matière. Après une année de fonction, elle quittera son poste qui est supprimé dans la foulée.

De la présence fragile mais nécessaire d'acteurs des hiphops dans l'organigramme

Un poste de chargé de projet – poste clé de l'organigramme – est spécifiquement créé pour écrire le projet CECU dans le temps de son fonctionnement. Il est confié à un acteur de la première heure : Martin Coulon. Arrivé à Lille 1992, il s'est engagé dans différents groupes, a monté son propre studio d'enregistrement, anime une émission de radio, fut à la tête d'un label et a été le producteur du rappeur picard à succès Kamini. Témoin privilégié de l'évolution des hiphops, il a une connaissance exhaustive du développement des pratiques en région, des problématiques de scènes, des conflits qui les animent et des enjeux relationnels. Il fait également partie de cette poignée de musiciens du rap qui s'est tôt intéressée *« aux formations sur le management ou sur*

[1003] Entretien avec Naïma Cunat réalisé le 19/01/2015.
[1004] Entretien avec Caroline Perret réalisé le 20/07/2016.
[1005] *Ibid.*

l'environnement des métiers de la musique »[1006]. Il est retenu au poste de chargé de projet sous les conseils de Malik Moujouil qui affirme avoir participé à sa nomination : *« C'est moi qui l'ai mis ici parce que […] je voulais un mec qui connaissait le sujet et pas un mec issu des scènes "rock". Donc c'est moi qui ai appelé Martin en disant : « Il faut que ce soit toi ». […] J'en ai glissé un mot à Olivier et Martin a été pris »*[1007]. Non titulaire, il est embauché en tant que contractuel. On lui confie la lourde tâche d'établir une feuille de route pour le nouvel équipement. Il se souvient *« qu'avant l'ouverture du lieu, y avait pas de projet. Quand j'ai obtenu le poste de chargé de projet, il était vide, il fallait l'inventer. Et moi, c'est la première fois que j'étais payé pour faire ce que je fais depuis 20 ans »*[1008]. Premier chargé de projet du CECU, il s'engage avec enthousiasme dans sa nouvelle fonction et se fera fervent défenseur de la structure. La non-reconduite de son contrat l'amènera à faire évoluer son regard dans une perspective moins enchantée et plus critique.

Le second recrutement dans le vivier hiphop est membre actif du groupe La Jonction. Né en 1982, Julien Véchart, *alias* Primo, habite le quartier de Moulins depuis son enfance. Sans emploi depuis trois mois, il postule à l'annonce publiée pour un poste de « médiateur culturel/ accueil du public sur les maisons folies/ maison du hiphop ». Comme il l'explique, sa première motivation est de retrouver un emploi : *« J'étais même prêt à aller bosser à Wazemmes ou Moulins »*[1009]. Il est reçu en entretien d'embauche par les responsables du pôle artistique et de médiation culturelle et se souvient du soulagement de ses interlocutrices à la vue de son profil : *« Elles se sont dit : "Enfin quelqu'un du hiphop" »*[1010], apprenant dans le même temps qu'il était la première et unique personnalité des hiphops locaux à s'être présenté à ce poste. Son travail se divise alors en deux pôles distincts. Au sein de la structure, il est celui qui accueille les publics, en présentiel, par téléphone ou par mail. Ce qui lui vaudra le surnom de « visage du CECU », c'est-à-dire la première personne visible quand on y pénètre. La deuxième partie de son travail se déroule hors les murs. Il sillonne la métropole pour « *propager un peu ce qu'on faisait [au CECU] dans les centres sociaux, les maisons de quartier, aller chercher le public, proposer de créer des groupes avec les scolaires, aller chercher des groupes scolaires pour visiter les expos, visiter le lieu »*[1011] et assurer de fait l'occupation des espaces. Comme pour Martin, son passage par la structure l'amènera à en défendre l'existence, à s'en faire le promoteur et se ralliera à l'argument partagé que *« maintenant qu'il est là, autant que ce soit des mecs de chez nous qui s'en occupent »*[1012]. Par ailleurs,

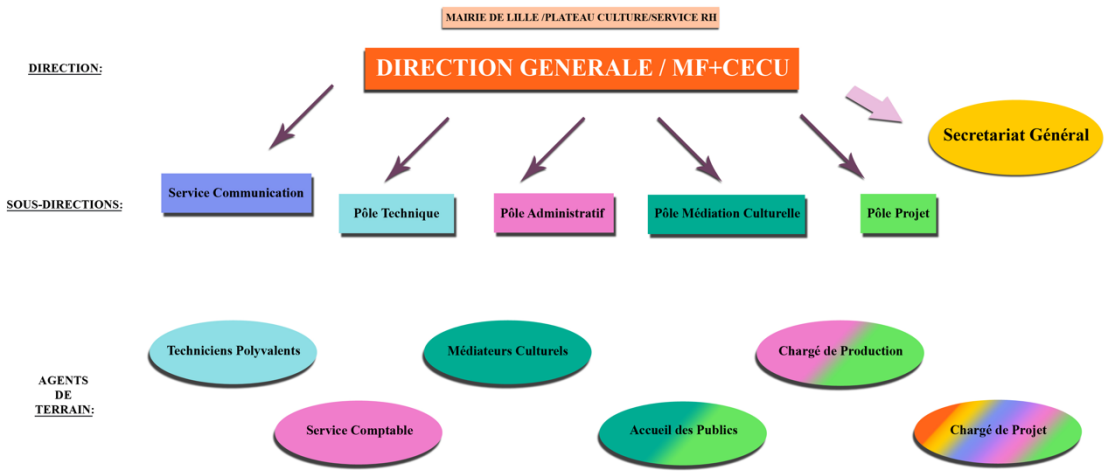
[1006] Entretien avec Malik Moujouil, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.
[1007] *Ibid.*
[1008] Entretien téléphonique avec Martin Coulon, premier chargé de projet du Flow, réalisé le 09/11/2016.
[1009] Entretien avec Julien Véchart, chargé d'accueil des publics d'octobre 2014 à juillet 2015, réalisé le 21/05/2015.
[1010] Entretien avec Julien Véchart, chargé d'accueil des publics d'octobre 2014 à juillet 2015, réalisé le 01/12/2014.
[1011] Entretien avec Julien Véchart, chargé d'accueil des publics d'octobre 2014 à juillet 2015, réalisé le 21/05/2015.
[1012] Entretien avec le rappeur Ismaël Métis réalisé le 02/11/2015.

sa fine connaissance des hiphops locaux et des habitants du quartier – « *Il est né à Moulins, il connaît tout le monde. De la maman au dealer. Il était toujours souriant »*[1013] – participe aux mutations de points de vue analysées dans les prochains chapitres. Légitime de par son engagement dans le rap local, il ne sera pas l'objet des railleries que d'autres essuieront par la suite.

Pour résumer, on peut donc présenter le premier organigramme comme suit (voir schéma 1) :
La direction générale des trois maisons est assurée par Olivier Sergent. Son ex-*alter,* Caroline Perret prend le poste créé à son attention et devient secrétaire générale. Différents pôles sont définis pour l'organisation du travail en interne : Administration, Projet, Technique, Communication et Médiation culturelle. Ils sont tenus par ce qu'on pourrait nommer des sous-directeurs[1014]. Ils ont à leur charge les trois maisons. Sous leur égide parfois commune se retrouve l'ensemble des postes en prise directe avec les publics : chargé de production, chargé de projet, médiateur culturel, accueil des publics, chargé de communication, personnel de sécurité. L'organigramme de départ ainsi constitué ; la présence d'acteurs légitimes des hiphops, c'est-à-dire reconnus comme tels par leurs pairs, est bien réelle. Ils occupent respectivement les postes de chargé de projet et de d'accueil des publics. De ce point de vue, en terme de recrutement premier, le projet n'est pas hors-sol. S'ils n'occupent pas le haut de l'organigramme (direction et sous-directions), ils ne sont pas non plus assignés aux positions les plus basses, ce que l'évolution de l'organigramme contredira un an plus tard.

[1013] Entretien téléphonique avec Martin Coulon, premier chargé de projet du Flow, réalisé le 02/10/2015.
[1014] Pour la « Technique », il s'agit plutôt d'un régisseur principal.

Schéma 1 : Organigramme de départ



D – Des lacunes démocratiques dans le processus affiché de co-construction d'un projet sans contenu réel

« [Les réflexions sur le fonctionnement] ne sont pas partageables pour la simple et bonne raison que, ça c'est ma responsabilité, c'est que on ne communique sur quelque chose que dès lors qu'on a la certitude que c'est réalisé »[1015].

Dans le dossier de presse de la Ville, la participation des acteurs fait l'objet d'une rubrique à part entière intitulée : « Un projet mené en concertation »[1016]. Le terme n'est pas neutre. Comme le note Hubert Touzard, « ce qui apparait au cœur de la définition, c'est […] bien l'action collective en vue d'un accord, d'un but commun [et] la réunion et la participation active des acteurs concernés à l'ensemble des processus de prise de décision »[1017]. Deux modes de concertation se distinguent alors : le premier peut être perçu comme « un processus de décision du bas vers le haut » : les acteurs concernés par le problème tentent d'imposer leur solution à l'échelon supérieur. Dans le second mode, la concertation est envisagée du haut vers les bas. C'est alors « l'échelon supérieur qui organise la concertation, […] propose une solution et cherche à la faire adopter par les autres acteurs »[1018]. Si la rhétorique autour d'un projet mené en partenariat avec les publics concernés

[1015] Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, réalisé par Melissa Leroy le 12/11/2012.
[1016] Archives municipales de la ville de Lille, « Dossier de presse de la ville de Lille : Le centre Eurorégional des cultures urbaines », 2010.
[1017] Touzard, H., 2006/1, « Consultation, concertation, négociation. Une courte note théorique », *Op. Cit.*
[1018] *Ibid.*

(destinataires présumés et habitants) est devenue un passage obligé à l'échelle des communes, elle n'engage pas son effectivité réelle. L'exercice n'est pas récent mais est devenu un impératif politique censé témoigner d'un renouvellement des gouvernements locaux désormais acquis au crédo de la gouvernance urbaine.

Or, dans le projet d'équipement, il apparait que l'acteur mairie n'est pas devenu « un acteur comme les autres »,[1019] suggérant l'intégration d'acteurs pluriels et témoignant de « formes de coordination verticale et horizontale de l'action publique »[1020]. Au contraire, la mairie reste l'acteur central, dominant et surplombant, qui se réserve le monopole des décisions importantes et révèle une dépossession des acteurs culturels orchestrée par les édiles locaux : les acteurs des hiphops n'ont aucune marge de manœuvre dans le processus de définition de l'équipement à venir. Dès lors, les éléments de définition précités ne correspondent pas à la réalité des faits étudiés. Il semble plutôt que la rhétorique de concertation permet la mise en scène d'un attachement, en réalité fictif, de l'autorité qui la mobilise (la mairie) aux grands principes de gouvernance urbaine dans l'action publique locale.

Une faible participation des acteurs des hiphops

On ne peut qu'être surpris des contradictions présentes dans le dossier de presse selon lequel « les acteurs des cultures urbaines […] les habitants du quartier […] et les partenaires de la métropole et de l'Eurorégion sont associés à la réflexion » et que différentes réunions plénières (juin 2007, rentrée 2007, janvier 2008 et ensuite tous les six mois) sont organisées pour « restituer à l'ensemble des acteurs les avancées du projet »[1021]. Les termes sont savamment choisis. « Association à la réflexion » et « Restitution des avancées du projet » n'ont pas valeur de concertation. Il s'agit plutôt d'informer les acteurs des décisions systématiquement prises en haut lieu et que les techniciens de la culture relaient : « *On est des agents qui travaillons au service de, de, de la politique culturelle de la Ville. On fait remonter nos informations à Martine Aubry, au cours de réunions avec ses adjoints. Et nous on applique. C'est comme ça* »[1022].

Dans notre enquête, il apparait pour le moins singulier qu'à la rhétorique municipale d'un projet co-construit, les paroles d'acteurs se rejoignent sur le constat partagé de leur incapacité à en être partie prenante. Aux premières réunions générales et informatives, se succèdent des comités de

[1019] Le Galès, P., 1995, « Du gouvernement des villes à la gouvernance urbaine », *Revue française de science politique*, 45e année, n°1, pp. 57-95.
[1020] *Ibid.*
[1021] Archives municipales de la ville de Lille, « Dossier de presse de la ville de Lille : Le centre Eurorégional des cultures urbaines », 2010.
[1022] Entretien avec Malik Moujouil, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé par Melissa Leroy le 13/02/2013.

réflexion plus spécifiques. Trois commissions sont créées. Une pour « l'artistique », une seconde portant sur le « fonctionnement » et une troisième sur « l'architecture ». Pour chacun de ces cercles, n'est pas partie prenante qui le désire. En tant que directeur de la MFW, Olivier Sergent souhaitait participer à la commission « architecture », « *parce qu'à Wazemmes, [il avait] plein d'exemples d'écueils à éviter »*[1023]. Sa proposition de participation n'a pas été retenue – « *Ils ont pas souhaité que je sois là* » – et a été contraint de s'engager dans la commission « fonctionnement »[1024] qu'il déserte rapidement : *« On a fait deux réunions et puis c'était toujours les mêmes choses qui revenaient. "On va faire un comité de pilotage" et tout ça. Des trucs que j'avais connu à Wazemmes. Et je savais très bien que ça marcherait pas. Tu peux pas réunir des bénévoles toutes les semaines pour décider des projets. On a essayé à Wazemmes, ça marche pas. Donc on s'est arrêté là »*[1025].

Ces réunions, loin de susciter l'engouement collectif des acteurs des hiphops, viennent exacerber les tensions inhérentes à leur mise en compétition. On le rappelle, la viabilité économique d'une majorité des associations concernées par le projet d'équipement repose sur des fonds publics en général et sur l'accompagnement financier de la mairie en particulier. Soutenus par la politique de la ville ou les cultures urbaines[1026], les fonds alloués ne sont pas extensibles. De fait, ces premières réunions sont le théâtre de joutes enflammées entre directeurs d'associations. C'est ce qu'évoque Ivy Fonge, créateur de la structure *Hiphop Survivors* : *« J'ai fait les premières réunions avant la création du Flow […] J'y ai pas remis les pieds […] J'avais l'impression que c'était règlement de compte entre associations. T'apprenais qu'untel avait 500 000 euros l'autre 3000, lui il veut tel poste… pour moi, c'était dramatique et tragique. On en arrivait là alors que rien n'était fait. Pour moi, c'est pas sérieux. C'est de la… c'est du blabla. C'est une question d'argent. […] Dans tout ça, y a un tas de requins, d'un côté, y a personne de la scène [hiphop] qui va récupérer des beaux postes »*[1027].

Ce que tend également à confirmer, dans un langage qui élude l'origine de ces tensions, l'organisatrice de ces réunions : *« Je vous dis, les premières réunions étaient complétement bordéliques. Je me suis rendue compte que les gens s'entendaient pas entre eux. C'était pire entre eux que face à la mairie. Parce qu'on avait plutôt des bonnes relations individuelles depuis quelques années avec la plus part. Pas tous. Certains nous détestaient. C'est normal. Et qu'entre eux c'était très compliqué. Et que si on voulait que tous viennent dans un*

[1023] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[1024] Ici, il faut garder en tête qu'il deviendra contre son gré le directeur du futur équipement. Sa participation à la commission « fonctionnement » peut être envisagé comme prélude à sa nomination.
[1025] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[1026] Certaines associations passées maitres dans la connaissance du système « mairie » arrivent à se faire financer par d'autres services (petite enfance, urbanisme, arts visuels etc…) mais reste marginales dans le paysage associatif.
[1027] Entretien avec Ivy Fonge, pionnier des hiphops locaux, activiste hiphop et animateur radio, réalisé le 06/11/2015.

endroit ça allait être compliqué »[1028]. Ou encore la directrice de Call 911 qui évoque des *« pseudo réunions de concertation qui n'ont rimé à rien »*[1029].

Au-delà des querelles intestines ravivées, ces réunions fonctionnent comme espace de projection pour les acteurs institutionnalisés des hiphops dont leurs interlocuteurs en mairie, les techniciens, ne sont pas « en mesure de leur répondre […] car ils restent extérieurs aux décisions politiques qui régissent le projet »[1030]. L'opacité dans laquelle évolue péniblement la construction du projet favorise, sur fond d'hypothèses et d'espérances, les constructions mentales et discursives d'acteurs qui se projettent avec l'alacrité de l'utopie fantasmée dans le devenir d'un équipement conçu à leur attention. Témoin privilégié de ces réunions, les propos d'Olivier Sergent traduisent le peu de croyances qu'il investit dans les processus participation citoyenne : *« La démocratie participative c'est très bien mais il me semble… et ça n'engage que moi… moi je préfère construire un projet et après aller le valider avec les gens. Parce que si tu mets tout de suite les gens autour de la table, y a cent idées de la question et du coup tu crées au moins 99 frustrations. C'est un petit peu ce qui s'est passé […] Si tu veux, chacun se faisait son idée de la question, de son idéal que ça pourrait être. Ce qui est plutôt pas mal, c'est bien de rêver. Mais en même temps, déjà, tu voyais que ça serait pas possible de tout faire. Et puis aussi, je pense que les gens se sont faits beaucoup de films en se disant qu'ils auraient un boulot là-dedans »*[1031].

On touche ici à une question sensible : l'effectivité réelle de la démocratie participative ou plus précisément la conception qu'en forgent certains acteurs à l'aune de leurs expériences de terrain. On ne fera pas ici d'Olivier Sergent un fervent supporter des « approches élitistes de la démocratie [qui] avancent que les "simples" citoyens n'auraient pas les compétences pour délibérer et prendre les bonnes décisions »[1032]. Il y a cru un temps et en a éprouvé les limites en tant que directeur de la maison folie de Wazemmes. Fort de ses expériences, son témoignage révèle en revanche une conviction : « Faire participer [les acteurs des hiphops au processus d'élaboration du projet] serait coûteux en temps et financièrement inefficace »[1033].

Car lors de ces réunions, au-delà du chaos et l'informalité dans laquelle elles se sont tenues, les différents acteurs en présence jouent le jeu d'une participation de façade. Ils se prêtent au jeu des propositions. Tel acteur souhaitait y voir l'établissement d'un point de vente qui mettrait en avant

---

[1028] Entretien avec Catherine Cullen, élue à la culture entre 2001 et 2014, réalisé le 16/11/2016
[1029] Entretien avec Rania Harrar, dernière directrice de l'association Call 911, réalisé le 04/02/2016.
[1030] Leroy, M., 2012/2013, *CECUFD, l'équation insoluble ?*, mémoire de science politique, Université de Lille, p. 55.
[1031] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[1032] Bacqué, MH., Mechmache, M., 2013, *Pour une réforme radicale de la politique de la ville,* rapport au ministre délégué chargé de la ville, Ed. Pouvoir d'Agir, p. 15.
[1033] *Ibid.*

les œuvres locales[1034]. Tel autre ambitionnait la mise en place d'une web radio couvrant l'actualité régionale des affaires des hiphops[1035]. Plus anecdotique, mais pas moins révélateur d'un théâtre des fantasmes qu'engagent ces réunions, Roger Kane, président de l'association *Kose 2 Jours,* interpelle l'élue sur le budget alloué à la construction de l'équipement : *« Ouais, Madame, sept millions c'est bien, mais c'est maintenant qu'on crève la dalle. Y'a pas moyen, deux millions, on se les partage et puis avec les cinq millions on fait un truc déjà bien ? »*[1036].

De ces propositions, envisageables ou irréelles, les quelques éléments retenus relèvent plus d'un laboratoire d'idées pour le fonctionnement à venir que d'une réelle prise en compte des propositions[1037]. Il serait donc plus juste, en se référant à l'échelle d'Arnstein[1038], de parler tout au plus de consultation des acteurs concernés, consultation dont « l'objectif est de recueillir les avis, opinions, attitudes d'un certain nombre d'acteurs […] et consiste le plus souvent à faire s'exprimer des acteurs, individuels ou représentants de collectifs, sur ce qu'ils pensent d'une situation, d'un projet »[1039]. Ces réunions permettent bien l'expression des acteurs consultés, mais ils « ne participent pas en commun à la prise de décision » étant donné qu'il n'y a pas de leur part « participation active aux réunions de prise de décision »[1040]. De fait, à la concertation clamée et l'horizontalité qu'elle sous-tend dans l'élaboration d'une politique publique, il serait plus juste ici de parler de consultation, voire de simples réunions d'information où les acteurs des hiphops sont maintenus au bas d'une verticalité décisionnaire. Des premières réunions d'information aux commissions thématiques en passant par les réunions « par pôle »[1041] quelques mois avant l'ouverture de l'équipement, les destinataires présumés sont systématiquement tenus à l'écart des décisions importantes. Là encore, Julien Prouveur, président du collectif Renart[1042], se souvient de la tenue des réunions « graffiti » : *« Si tu veux, nous ce qu'on demandait, c'était de l'hébergement pour notre asso. Y*

1034 Propos rapporté par Olivier Sergent dans les entretiens réalisés avec lui.
1035 Propos rapporté par Malik Moujouil dans les entretiens réalisés avec lui.
1036 Entretien avec Roger Kane, directeur de l'association Koze 2 Jours, réalisé le 11/02/2020. Propos confirmé par Olivier Sergent et Catherine Cullen dans les entretiens réalisés avec eux.
1037 Seule l'expérience de web radio a été éprouvée durant quelques semaines à l'initiative d'un DJ absent de ces réunions. Le faible engouement pour l'expérience n'a pas permis son prolongement dans le temps.
1038 Arnstein, S.R., 1969, « A ladder of citizen participation », *Journal of the American institute of Planners*, Vol. 35, n°4, pp. 216-224.
1039 Touzard, H., 2006/1, « Consultation, concertation, négociation. Une courte note théorique », *Op. Cit.*
1040 *Ibid.*
1041 Arrivée en mars 2014 en tant qu'adjointe à la culture, Marion Gautier organise des réunions par discipline. Peintres, danseurs et musiciens sont alors conviés séparément pour « *préparer l'inauguration du Flow* » mais également pour tenter de définir plus précisément « *le projet général* » d'un équipement dont personne n'est encore en mesure de prédire ce qu'il permettra. Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/16.
1042 Le collectif Renart est une association qui œuvre à la promotion du graffiti encadré. Elle est devenue l'interlocutrice privilégiée de la mairie sur son secteur d'intervention.

avait untel qui voulait créer un point de vente pour les œuvres. On nous a clairement fait comprendre que ça n'arriverait pas »[1043].

De fait, ces réunions n'ont pas valeur de prise en compte des idées, attentes et propositions des acteurs engagés dans la discussion mais apparaissent comme des espaces d'écoute indispensables à la rhétorique municipale d'un projet co-construit. C'est ce que confirme le chargé de projet « politique de la ville » de l'époque quand il explique que :*« Aujourd'hui, ils font des réunions de concertation, parce qu'ils savent bien que la scène hiphop va pas laisser un équipement sortir de terre comme ça, sans vouloir se l'approprier, et puis c'est important de sonder, et de vouloir faire croire qu' on travaille avec eux. Mais en fait le projet il est pas du tout écrit avec eux. Il est euh, pondu indépendamment de leurs observations, et euh, dans le fonctionnement, ce sera un fonctionnement très euh, ça pour le coup c'est déjà écrit, très figé, très hiérarchique, puisque, c'est une régie municipale »*[1044].

Par ailleurs, un document interne nous amène à nuancer là encore la volonté municipale d'intégrer les acteurs locaux des hiphops au processus de construction du projet. Un feuillet (six pages) envoyé par l'ancienne directrice des Arts du Spectacle et des Musiques[1045] à son remplaçant et intitulé « Membres du comité des acteurs. Centre Eurorégional des Cultures Urbaines »[1046] se présente sous forme d'un tableau et dresse le portrait succinct de vingt associations œuvrant dans le champ des cultures urbaines et ayant fait l'objet de subvention en 2011. On y retrouve les principales structures en matière de danse, de musique et de peinture et au-delà, des associations plus généralistes œuvrant au développement des pratiques rangées et réunies sous la catégorie administrative des cultures urbaines. Une mention préside le document et précise que « les associations surlignées en jaune ne font pas partie du comité d'acteurs CECU mais sont susceptibles d'être présents lors de la réunion ». Ce qui signifie clairement, selon notre interlocuteur en mairie, que ces associations surlignées n'ont pas droit de cité aux différentes commissions.

De ce document, il ressort que les structures tenues en dehors du comité d'acteurs sont bien souvent celles qui mettent en difficulté la mairie. On y retrouve entre autres Build'Up, Hiphop Survivors, Koze 2 jours, et le Dall. Toutes entretiennent des relations conflictuelles avec la mairie pour des raisons déjà expliquées ou qu'on explorera dans les prochains chapitres.

A l'inverse, les associations retenues par le pouvoir local pour participer au comité sont exactement celles avec qui la mairie entretient des relations pacifiées de longue date (RIF, Cie Générale d'Imaginaire, On a slamé sur la lune), celles qui ont épousé la cause du socioculturel et œuvrent à

[1043] Entretien avec Julien Prouveur, directeur du Collectif Renart, réalisé le 27/11/2017.

[1044] Entretien avec Sébastien Plihon, chargé de projet « politique de la ville » à Moulins entre 2006 et 2012, réalisé par Melissa Leroy le 28/02/2013.

[1045] Florence Laly a occupé ce poste de juillet 2005 à juin 2009. Thomas Ceugnart l'a succédé début 2010.

[1046] Ce document nous a été transmis de façon informelle et sous couvert d'anonymat.

l'animation des quartiers populaires via les pratiques des hiphops (Abasedatome, Ndidance), celles portées par des personnalités reconnues nationalement (Update, Cie Farid'O, Cie Melting Spot, Ethnic Industry), celles qui présentent dans leur conseil d'administration des acteurs conquis à la cause municipale et au projet d'équipement (Up Rock, Nordside) ou encore l'incontournable Call 911 dans ces années-là.

Un second point nous parait nécessaire a soulever ici. De ce *listing*, il ressort que la convocation des acteurs culturels dépasse le seul secteur concerné. On y trouve différentes structures qui ne concernent pas ou alors de loin, la promotion des pratiques des hiphops. *Cous Cous Klan* s'occupe de la promotion du reggae, « Chti Teranga » fabrique des liens entre cultures urbaines et pratiques ouest-africaines, « On a slamé sur la lune » se concentre sur l'organisation de soirées « slam » et à l'édition de recueil de textes, la Compagnie Générale d'Imaginaire propose des évènements liés au spectacle vivant, aux arts de la parole et à la littérature. Des 14 structures retenues pour entretenir ce comité d'acteurs, neuf d'entre elles sont spécifiquement hiphops. C'est donc presque un tiers des associations conviées qui ne concernent pas directement les pratiques de danses, de musique et de peintures mais sont associées au projet d'une « maison du hiphop » fraichement rebaptisée CECU.

S'il est difficile d'interpréter un tel document sans avoir rencontré son ou ses auteurs – notre enquêté anonyme n'est pas en mesure d'apporter des informations sur ce point – il renseigne un peu l'opération de sélection orchestrée en mairie centrale. Seules celles avec qui la mairie ne rencontre que peu de problèmes sont invitées à faire partie du comité. Autrement dit, l'ensemble du tissu associatif afférant aux hiphops n'est pas convié à une co-construction de façade. Les associations tenues ici à l'écart seront dans le meilleur des cas les destinataires présumés de l'équipement.

A cette carence démocratique qui maintient tout au mieux les acteurs des hiphops dans une position de consultés, s'ajoute la délicate position des techniciens de la culture chargés de faire avancer le projet. Eux aussi se retrouvent dans une posture inconfortable. Comme leurs interlocuteurs dans les hiphops, ils sont tenus à l'écart des grandes décisions qui donnent corps à l'équipement (choix d'un fonctionnement, sélection d'une direction, budget consacré, choix du site d'implantation). Le travail qui leur est confié concerne la préfiguration du lieu, l'établissement de scénarios pour son fonctionnement et la mise en place d'objectifs pour la structure, mais restent dépendants des processus de validation qui ne leur appartiennent pas. Ils se retrouvent donc en porte-à-faux avec les destinataires présumés du futur équipement en ce sens que le flou permanent qui entoure la conduite du projet les contraint, réunions après réunions, à ne pas être en capacité de fournir des

informations viables par manque de certitudes. Concrètement, fin 2012, la seule information transmissible est la même qu'en 2007 : l'équipement se construira. Pour témoin, les propos de Thomas Ceugnart sont sans appel : *« Pour l'instant on est en train de revoir le fonctionnement de cet équipement. Là je peux le dire là maintenant, dans l'entretien, je peux pas dire, ce que j'explique aux gens quand ils me posent des questions, c'est que je prends acte de leur demande et je vais la reporter auprès des élus pour dire que il est temps, à un an de l'ouverture que euh… »*[1047].

Acteurs tampons entre un cercle décisionnel inaccessible et le public cible de choix politiques, ces techniciens municipaux se retrouvent à « canaliser l'impatience de leurs interlocuteurs, sans pour autant être en mesure de leur répondre, car ils restent [eux aussi] extérieurs aux décisions politiques qui régissent le projet »[1048].

Au-delà de la question de la capacité des acteurs locaux des hiphops à porter un projet aussi ambitieux, c'est donc la question de « la réhabilitation de la place des citoyens dans le débat démocratique, individuellement et collectivement »[1049] qui est en jeu ici. Loin d'épouser les formes les plus élémentaires d'une gouvernance qui se voudrait partagée, la concertation affichée ne résiste pas à l'épreuve des faits. La participation est systématiquement proposée en aval des décisions. La maitrise politique du projet ne se situe pas au niveau de la substance du projet mais au niveau du cadre dans lequel opèrent les acteurs (techniciens et associations), un cadre fixé par Martine Aubry, son élue et sa directrice générale adjointe à la culture. C'est qu'à Lille, dans les affaires des hiphops, la culture d'une décision partagée n'existe pas ou alors seulement au niveau des décisions mineures. Rappelons que les dés étaient pipés dès le départ. La décision d'un équipement n'émane pas des acteurs des hiphops et va à l'encontre de leurs revendications (plus de hiphops dans les structures existantes).

Des résidents et des acteurs culturels oubliés

Cette mécanique se rejoue de façon quasi-identique au niveau d'un second public concerné par le projet d'équipement : les habitants du quartier de Moulins. Là encore la question de l'équipement fait débat lors de différents comités de quartier. La première magistrate s'y rend une fois et c'est ensuite le directeur des Arts du Spectacle et de la Musique (ASM) qui affirme s'y être rendu à deux reprises. La question est d'autant plus délicate que l'opération urbaine qui doit permettre le CECU entraine expulsions et expropriations. Comme pour les acteurs des hiphops, les habitants de Moulins ne sont pas conviés à co-construire le projet mais sont maintenus en position de

[1047] Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des arts du spectacle et de la musique depuis 2010, réalisé par Melissa Leroy le 12/11/2012.
[1048] Leroy, M., 2012/2013, *CECUFD, l'équation insoluble ?*, *Op. Cit*, p. 55.
[1049] Bacqué, MH., Mechmache, M., 2013, *Pour une réforme radicale de la politique de la ville*, *Op. Cit.*, p. 25.

spectateurs informés car s'il *« faut qu'on travaille avec eux, surtout ne leur laissons pas trop… d'autonomie parce que sinon ça va nous péter à la gueule »*[1050].

Comme pour les acteurs des hiphops, il ne s'agit pas de les engager activement dans la refonte de leur quartier à laquelle participe l'équipement, mais de leur expliquer comment les choses vont se dérouler. Le témoignage de Laurent Thiollet est éloquent à ce niveau. Il souligne l'absence complète de *« réflexion en amont »* sur les perturbations que ne manquera d'amener l'équipement. Au-delà du fait *« qu'à aucun moment, on a demandé aux habitants s'ils émanaient le désir de voir arriver un outil comme celui-là »,* il se souvient qu'ils *« ont gueulé »* en posant une série de questions restées sans réponse : *« Où est-ce que les gens vont se garer ? Où est-ce qu'on va mettre les vélos ? Où est-ce que les gens vont s'asseoir ? Et en fait rien n'avait été prévu, surtout les abords. Comment on va gérer 150 ou 200 personnes qui viennent à un concert et qui vont être dans la rue ? »*[1051]. Mais en surplomb de ces questions de proximité, la concertation annoncée dans la communication du projet n'est qu'un faux-semblant qui masque le caractère informationnel de ces comités de quartier. Les réunions sont l'occasion pour les habitants d'être tenus au courant des décisions auxquelles ils n'ont pas droit de cité : *« Le jour où y a eu réunion, et les réunions qui ont suivi, […] l'architecte, la boite, était déjà désignés […] Tout le marché avait déjà été désigné. Les directions, les constructions, les phases de mise en place et les plans, les maquettes et tout, étaient déjà prêtes. Donc c'est pas… Ça, c'est pas ce qu'on appelle… de la consultation auprès des habitants. C'est des choses qui ont été pensées en amont en haut, et puis, une fois que c'est prêt, on vient montrer aux habitants »*[1052].

Il ne s'agit pas ici d'engager le récit dans une utopie de l'égalité des engagements et des volontés d'investissement. Tous n'ont pas les compétences, les énergies, le temps et les connaissances nécessaires aux questions soulevées dans l'extrait précité. Les propos sont d'ailleurs tenus par un habitant privilégié du quartier. Urbaniste de formation, l'association qu'il dirige œuvre à « concevoir des projets culturels avec les habitants »[1053] et en cette qualité les questions d'aménagement urbain sont au cœur de ses préoccupations, tant personnelles que professionnelles. Ce que révèle en revanche la tenue de ces réunions, c'est encore une fois le haut degré de verticalité avec lequel le projet d'équipement est imposé compte tenu de la difficulté de *« garder le lien avec ceux qui prennent les décisions, la chaine de responsabilité [étant] très longue, très lourde dans une ville comme Lille »*[1054].

[1050] Entretien avec Sébastien Plihon, chargé de projet « politique de la ville » à Moulins entre 2006 et 2012, réalisé par Melissa Leroy le 28/02/2013.
[1051] Entretien avec Laurent Thiollet, directeur de l'association Koan-IPN à Moulins et habitant du quartier, réalisé par Melissa Leroy le 13/11/2012.
[1052] *Ibid.*
[1053] Source : https://www.20minutes.fr/lille/1294274-20140210-garder-lien-habitants consulté le 18/06/2020.
[1054] *Ibid.*

Enfin, comme pour les acteurs des hiphops, les habitants du quartier de Moulins (résidents et acteurs culturels du quartier) restent sans réponse sur le fonctionnement à venir de l'équipement, sur les profils des destinataires présumés et les publics qu'il accueillera. Interrogé sur la question de leur intégration, Thomas Ceugnart confesse que *« quand on aura répondu beaucoup plus précisément sur comment va fonctionner l'équipement, on verra que l'équipement… quel service il peut apporter aux habitants »*[1055]. Mais le débat s'engage aussi sur la confusion qui entoure l'acronyme CECU. D'abord annoncé comme « maison du hiphop », à partir de 2010 les documents officiels le présentent comme Centre Eurorégional des Cultures Urbaines. Or, le champ lillois des cultures urbaines excède largement les seules pratiques des hiphops. Il comprend pêle-mêle *« la photographie, les nouvelles technologies […] le street art, le land art »*[1056] mais également les scènes de musique électronique, de reggae, de *dub* et de techno, les pratiques de skateboard ou de roller, les danses africaines, latino-américaines etc. Travaillant sur ces thématiques des cultures urbaines via leur association, Laurent Thiollet et Sébastien Plihon se sentent directement concernés par le projet d'équipement et posent une question qui plonge dans l'embarras les partisans municipaux du projet : *« Dans quelle mesure, nous, associatifs, travaillant sur ces thématiques, et, les publics qui viennent avec nous, pourrions-nous avoir accès à ce lieu ? Monter une expo ou faire… faire des répèts ? »*[1057]. La réponse apportée n'en est pas une. Estampillé « cultures urbaines », personne n'est dupe autour de la table. Chacun sait que l'équipement est pensé à destination des acteurs des hiphops et la question amène *« un gros malaise, parce […] qu'on a mis le doigt sur le fait que, « cultures urbaines » c'était du pipeau. Et qu'on a vite compris, et tout le monde à la table hein, […] que en fait c'était avant tout des hip-hopers qui fallait mettre là-dedans pour acheter un peu la paix sociale euh, voilà »*[1058].

Un dernier élément vient entériner la faible prise en compte de la question habitante par les techniciens municipaux. Lors du deuxième conseil de quartier dans lequel est présenté l'état d'avancement du projet CECU, le directeur de Koan-IPN y présente lui aussi un projet d'urbanisme participatif – des installations de modules dans l'espace public – proposé par des habitants. Soucieux d'être pris au sérieux en conseil de quartier, il arrive muni *« de maquettes, avec un power point, avec un film 3D, pour présenter l'action culturelle menée avec les habitants »*. La présentation fait mouche et suscite l'engouement généralisé du conseil de quartier. C'est ensuite au tour des représentants du CECU d'engager leur monstration. Y sont présents l'architecte du cabinet King-Kong, Laurent

[1055] Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, réalisé par Melissa Leroy le 12/11/2012.
[1056] Entretien avec Laurent Thiollet, directeur de l'association Koan-IPN à Moulins et habitant du quartier, réalisé par Melissa Leroy le 13/11/2012.
[1057] *Ibid.*
[1058] *Ibid.*

Poutrel[1059] et Thomas Ceugnart. Pour tout support, ils distribuent aux membres du conseil du quartier *« une visualisation papier du truc […] une feuille A4 pour présenter le projet »*[1060]. Le différentiel de soins investis dans la présentation ne passe pas inaperçu et parait ubuesque aux yeux du conseil. A la petite association qui met *« les grands moyens pour défendre un projet d'habitants […] qui ne valait pas 20 000 euros »*[1061], l'équipe municipale n'a qu'un feuillet à proposer pour informer les habitants du coûteux projet d'équipement (13,4 millions) qui leur est imposé. La situation fait pataquès et il ressort de cette réunion *« qu'effectivement y'avait eu aucune consultation des habitants, qu'ils n'avaient pas tenu compte de l'avis du quartier, et que… ils manquaient de respect par rapport à leur démarche »*[1062].
On ne saurait affirmer ici qu'architectes et personnel municipal n'ont que peu pris au sérieux cette réunion de quartier. Ce qui est certain en revanche, c'est qu'au-delà du bâti, ils n'avaient que peu d'éléments à fournir sur le fonctionnement à venir de l'équipement.

E – Un projet flou pour des objectifs ambitieux

« Si tu veux, y avait… si. Y avait un projet. Mais par contre ce qui avait pas c'était toutes les structures administratives pour arriver à ce projet »[1063].

Comme pour l'ensemble des chantiers, l'écriture et le travail de préfiguration du projet de fonctionnement – c'est-à-dire la construction d'une feuille de route à même de préciser les contours et les contenus de la *vita activa* du CECU – ont été compliqués, ont alimenté des craintes et participent au flou qui questionne la nécessité d'un équipement pour les hiphops. Si à l'ouverture de la structure, *« tout était à faire »*[1064], c'est que les vertus supposées et les possibilités qu'elle offrira ont été énoncées avec un degré de généralité qui ne permet pas d'éclairer les acteurs sur son devenir. Délicate, l'entreprise de préfiguration a été menée avec difficulté par le personnel du plateau culture. Dépendants de décisions qui leur échappent et en proie aux attentes des opérateurs culturels, les nombreuses incertitudes qui entourent le CECU limitent leur marge d'action pour l'établissement d'une feuille de route. Comme le rappel le chargé de mission aux cultures urbaines interpellant sa

[1059] Directeur technique pour « Lille Horizon 2004 », il est ensuite devenu directeur technique des lieux d'exposition et de spectacle vivant à la ville de Lille avant de prendre la direction de l'équipement « Grand Sud » en octobre 2013.
[1060] Entretien avec Laurent Thiollet, directeur de l'association Koan-IPN à Moulins et habitant du quartier, réalisé par Melissa Leroy le 13/11/2012.
[1061] *Ibid.*
[1062] *Ibid.*
[1063] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.
[1064] Entretien téléphonique avec le premier chargé de projet réalisé le 02/10/2015.

direction : « *Bon, vous nous demandez d'animer des réunions avec les acteurs cultures urbaines, et euh, si on rien à leur dire, on va arrêter les spectacles de claquettes quoi »*[1065].

Illisible du point de vue des « informés », le projet ne l'est pas pour ceux en charge de le définir. Malik Moujouil l'affirme, *« On a défini une saison type […] avec les différents espaces de travail, et euh, à quoi ils pourraient servir. Donc on a trouvé un, un savant mélange de euh, de mise à disposition, de location aussi sur du privé, parce qu'à un moment donné faut que ça génère un peu d'économie. Euh, de résidence d'artistes, de diffusion, et de partage aussi avec les activités de la Maison Folie de Moulins »*[1066]. En parallèle pour neutraliser les critiques, il précise que le déroulement des journées types, les dispositifs à venir et les modules d'accompagnement ne relèvent pas de son autorité : *« Nous, on ne fait que dégrossir […]. La personne et l'équipe qui va devoir définir le vrai projet, à partir du […] cahier des charges que nous, on aura défini, c'est-à-dire le préprojet de fonctionnement, ça va être l'équipe de salariés et le directeur »*[1067]. Ce qui n'est pas sans fondement. On sait que la mise en œuvre d'une politique ne se définit que dans le présent de son déroulement et ne correspond que rarement aux projections investies ou aux décisions prises en amont. Comme le rappelle Antoine Mégie, son étude « nécessite de ne pas rester figé sur les objectifs et les intentions légalement définis d'une politique » car les études et expériences l'ont montré : il y a généralement « un décalage entre les intentions d'une politique et ses résultats concrets »[1068]. L'affirmation vaut d'autant plus qu'un équipement pour les hiphops ne possède pas de précédent et qu'en la matière, l'établissement d'une « saison type » ne peut qu'être imaginé. Enfin, laisser le soin aux salariés de définir une feuille de route révèle une double opération de dessaisissement.

D'un côté, elle permet le désengagement des techniciens au moment de leur dépossession et de laisser le soin au directeur nouvellement choisi de travailler sur cette question. On le rappelle, la nomination d'Olivier Sergent au poste de directeur est vécue difficilement par les techniciens de la culture en entraine leur désinvestissement. De l'autre, dans un contexte de haut niveau de contraintes qui pèsent sur l'équipement (contraction des équipes, pilotage en régie directe, monopole décisionnaire), laisser le soin à l'équipe et son directeur d'établir leurs propres méthodes d'accompagnement des artistes peut se lire comme une marge d'autonomie signifiante pour les acteurs de terrain au contact des publics.

[1065] Entretien avec Malik Moujouil, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé par Melissa Leroy le 13/02/2013.
[1066] *Ibid.*
[1067] *Ibid.*
[1068] Mégie, A., 2010, « Mise en œuvre ». In : Boussaguet L., (éd.), *Dictionnaire des politiques publiques. 3e édition actualisée et augmentée, Op. Cit.*, p. 345.

Mais l'annonce d'une ouverture dans l'urgence n'a pas permis à l'équipe nouvellement constituée de travailler à l'établissement d'un pré-projet. Ouvert début octobre 2014 dans l'urgence d'une annonce qui a surpris les premiers concernés, le premier chantier de l'équipe du CECU a été de préparer l'inauguration. Souvenons-nous, que l'annonce de l'équipement a valeur de promesse électorale en 2007 et que la symbolique de son ouverture dans le temps des élections suivantes (2014) était un souhait de Martine Aubry. Mais les travaux ont tardé. A peine finis, l'annonce de l' ouverture en octobre a surpris tout le monde. Les propos de Rania Harrar sont éloquents et confirment la précipitation dans laquelle s'est précisée l'inauguration :

« Moi la veille [de l'inauguration], j'y suis allé, y avait encore du béton dans les loges et je m'inquiétais vraiment d'accueillir l'Asocial club et Casey dans un endroit où y avait même pas de chaises. Ils ont été pris de court. Ça faisait six mois que j'attendais ma date pour la finale du Buzz Booster, j'ai eu rendez-vous avec Olivier, Caroline[1069] *était là et ils m'ont dit : "On te propose de la faire dans le cadre de l'inauguration du CECU". "Ah ouais, quand ?". "Octobre, nous aussi on a été prévenu à la dernière minute". Martine Aubry quand elle veut ses trucs, voilà »*[1070].

Un générateur de craintes partagées

Quoiqu'il en soit, l'imprécision du projet favorise le développement de craintes partagées par les opérateurs culturels. La menace d'un équipement hiphopophage[1071] se décline selon deux ordres : la perspective de l'équipement fait naitre chez certains l'idée qu'il se substituerait à la politique de subventionnement dont on a vu qu'elle est centrale pour la viabilité des associations. L'idée est simple : là où les associations pouvaient solliciter différents services municipaux pour leurs actions (culture, culture urbaines, politique de la ville, jeunesse, petite enfance), la centralisation des ressources communiquée dans le dossier de presse – « son originalité consiste en la concentration des moyens d'accompagnement »[1072]– alimente le spectre d'un guichet unique pour les hiphops. Cette crainte n'est pas fantasmée. Pour couvrir le budget de fonctionnement du CECU, l'enveloppe dédiée aux cultures urbaines, la plus importante pour les associations des hiphops, a été revue à la baisse. Thomas Ceugnart le confie : « *J'en ai transféré une bonne partie qui a servi en fonctionnement pour le Flow. Ce qui est normal »*[1073]. « Une bonne partie » … mais pas l'intégralité. Si on ignore le montant exact de ce transfert, il apparait que l'équipement ne remplacera pas la politique de

[1069] Olivier Sergent est directeur du CECU, Caroline Perret en est la secrétaire générale.
[1070] Entretien avec Rania Harrar, dernière directrice de l'association Call 911, réalisé le 04/02/2016.
[1071] Le néologisme est notre.
[1072] Archives municipales de la ville de Lille, « Dossier de Presse de la ville de Lille. Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines », 2010.
[1073] Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des arts du spectacle et de la musique depuis 2010, réalisé le 10/07/2017.

subventionnement des acteurs. Car si le CECU devient la face la plus visible des politiques locales des hiphops, la mairie conserve une part des ressources amenant une structure bicéphale d'aide aux pratiques. D'un côté, l'équipement soutiendra par *« financements directs, par voie de contrats ou par voie de prestation »,* de l'autre, la mairie prolonge son accompagnement par *« voie de subvention »*[1074]. Dès lors, le *« char d'assaut »*[1075] que représente le CECU aux yeux de certains rappeurs n'a pas vocation à faire disparaitre complétement la politique de subventionnement[1076].

La seconde a trait à la possible concurrence qu'amènerait l'équipement dans les différentes scènes locales des hiphops. Sur ce terrain, la communication de la mairie ne manque pas d'en multiplier les précautions. Il est annoncé que « le centre ne doit donc ni se substituer aux acteurs, ni dupliquer inutilement leur action »[1077], que « la maison du hiphop ne prétend pas devenir la structure de référence »[1078]. Dans la région d'abord, dans la ville-centre ensuite, des associations s'emploient à structurer le secteur à travers un large panel d'activités. Studios d'enregistrements, cours de danses, ateliers de graffiti ou d'écriture, organisation d'un festival, accompagnements de carrières et modules de formation sont autant de missions investies par les associations. Dans ce cadre, que va donc permettre l'équipement que le tissu associatif ne propose déjà ? Sur ce point on montrera que l'établissement de dispositifs innovants, c'est-à-dire non encore éprouvés, freinera dans un premier temps la fréquentation des espaces et la mise en place de modules attrayants et novateurs, et aboutira à l'abandon de certains outils comme le studio d'enregistrement. C'est donc dans l'énonciation d'objectifs généraux qu'on trouve la substance embryonnaire de l'équipement.

Des objectifs ambitieux

Le principal objectif est de proposer « un lieu d'excellence et d'accompagnement »[1079] aux acteurs à travers trois grands axes : la professionnalisation des acteurs, leur mise en réseau et la diffusion/ promotion des pratiques. Il ambitionne d'être « une marque de fabrique qualitative, aspirant à devenir un label de qualité »[1080]. En d'autres termes, il est présenté comme une structure à même de pallier l'absence des industries culturelles dans la région. Grossièrement, disons qu'il ambitionne

---

1074 *Ibid.*
1075 Entretien avec le rappeur Ismaël Métis le 02/11/2015.
1076 Pour faire simple, avec l'avènement du Flow, la politique lilloise des hiphops s'ancre physiquement dans deux espaces : le plateau culture en mairie centrale et l'équipement. On explore les ressorts de cette nouvelle ossature dans le chapitre 7.
1077 Archives municipales de la ville de Lille, « Dossier de Presse de la ville de Lille. Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines », 2010.
1078 Archives municipales de la ville de Lille, « Notice explicative. Création d'une maison du hiphop et extension de la maison folie de Moulins », document publié le 10/ 06/ 2009.
1079 Archives municipales de la ville de Lille, « Dossier de Presse de la ville de Lille. Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines », 2010.
1080 *Ibid.*

d'être à la fois un label de musique, une galerie d'art et une compagnie de danse. Sans entrer dans le détail des actions qui y seront menées, on souhaiterait ici explorer les soubassements qui ont amené à leur énonciation.

Ni maison de quartier, ni MJC, l'équipement est d'abord pensé pour les aspirants à la professionnalisation. L'excellence des outils mis à disposition (studios d'enregistrement, plateau de représentations, salles de danses équipées, espaces dédiés aux arts graphiques) doit leur offrir des conditions de professionnels. Tant pour la création que pour la restitution d'œuvres. Mais la problématique de professionnalisation est sous-tendue par deux processus intrinsèquement liés, communs à l'ensemble des métiers artistiques et se retrouvent dans le champ des hiphops locaux. D'abord, la difficile installation des carrières artistiques dans les industries culturelles. Hautement concurrentielle et sujette à une offre toujours exponentielle, faire carrière, c'est-à-dire vivre de créations, dans la musique, la peinture ou la danse relève de l'exception au regard du nombre de prétendants au succès. Ensuite, c'est l'employabilité périphérique constituée de tous les métiers dans lesquels la création, si elle intervient dans les activités, ne constitue pas le moteur des rémunérations (animation d'ateliers en tout genre, guides dans les musées, enseignement des pratiques etc.). Sur ce point, les difficultés rencontrées par les acteurs des hiphops sont réelles quoique différentes en fonction des pratiques[1081].

La mise en réseau doit se comprendre à deux niveaux. Elle concerne d'abord les acteurs entre eux. Rappeurs, graffeurs et danseurs souffriraient dans leurs scènes respectives d'un manque d'espaces de rencontre. L'ambition du centre est donc de devenir le « carrefour permettant de fédérer les initiatives sur le plan local, métropolitain et eurorégional »[1082]. Or, il n'est pas certain que pour chacune des scènes, les acteurs peinent à se rencontrer. Depuis le début des années 1990, ces lieux existent. Les terrains de baskets, certaines échoppes, les terrains désaffectés, les bars, les salles de concert, certains appartements, les concours de danse, les *jams* de graffiti ou les *open mics*. Et puis il y a les réseaux sociaux. Ces espaces sont officieux et, de fait, échappent à l'emprise institutionnelle. L'annonce d'un espace « de convivialité ouvert à ses usagers […] un lieu de réunions, de débats ou de conférences »[1083] ne relève-t-elle pas d'une volonté mayorale de se substituer aux espaces propres aux peintres, danseurs et musiciens que la mairie a parfois du mal à identifier ?

[1081] Voir chapitre 1 section 2 – C.
[1082] Archives municipales de la ville de Lille, « Dossier de Presse de la ville de Lille. Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines », 2010.
[1083] *Ibid.*

Au-delà, le rêve pieu de « fédérer les initiatives » trahit un décalage d'appréciation de l'état des scènes locales. On l'a montré dans le premier chapitre, dès le milieu des années 2000, rappeurs, danseurs et graffeurs n'évoluent plus à partir de ce tronc commun qu'a pu être la culture hiphop des années 1980. Chaque scène cultive un rapport particulier aux carrières artistiques et aux institutions, les voies de professionnalisation ne sont pas les mêmes et entrainent un différentiel de projections[1084]. La mise en réseau des acteurs trahit donc une lecture particulière d'une culture hiphop comprise comme un tout, ce qui contribue à poursuivre l'entreprise d'homogénéisation des pratiques à l'œuvre dans la conduite d'une politique lilloise des hiphops. Comme l'explique la présidente de l'Ara : *« Le Flow n'a pas grand sens aujourd'hui. C'était y a quinze ans qu'il fallait le faire »*[1085]. Au niveau des structures d'accompagnement ensuite. Ici l'idée est que les acteurs pêchent par étroitesse de vue. Ils ne seraient renseignés que sur l'ensemble des dispositifs d'aide à la création, à la professionnalisation des métiers artistiques, des tremplins etc. Le CECU se veut donc « structure "distributive" »[1086], c'est-à-dire un lieu d'information et un espace intermédiaire de conseil entre les acteurs et les autres institutions et équipements culturels (DRAC, Palais des Beaux-Arts, les salles de concerts, le CNC de Roubaix) etc. Le CECU est donc pensé à ce niveau comme un espace intermédiaire entre les acteurs est les institutions culturelles légitimes de l'Eurorégion. Imaginé pour mener les acteurs des hiphops vers d'autres institutions, on verra dans la troisième partie partie qu'il fonctionne plus comme un réservoir de pratiquants dans lequel ces mêmes institutions peuvent puiser dès qu'elles injectent un peu de hiphop dans leurs activités[1087].

Enfin, l'objectif de diffusion sous-tend l'idée qu'avec un équipement exclusif, cette culture « encore incomprise » doit permettre au grand public de s'y familiariser. Rappelons-nous qu'une des revendications des acteurs portait sur la faible représentativité des pratiques dans les salles de spectacle. Avec la salle de diffusion, dont l'usage prioritaire est donné au CECU[1088], il s'agit donc de mieux faire connaitre les hiphops, locaux ou d'ailleurs.

[1084] Si les danseurs connaissent des succès commerciaux réguliers, les rappeurs peinent à séduire l'industrie musicale et les graffeurs, malgré quelques exceptions notables, ne cultivent que rarement la perspective de faire carrière dans la peinture.

[1085] Entretien avec Claire Lengrand, présidente de l'ARA, réalisé le 19/10/2015.

[1086] Archives municipales de la ville de Lille, « Dossier de Presse de la ville de Lille. Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines », 2010.

[1087] Voir chapitre 6, section 2 – C.

[1088] Pour rappel, la salle de diffusion a aussi été pensée pour équiper la maison folie de Moulins. Le dossier de presse précise bien que « néanmoins, cette salle sera d'abord et avant tout un lieu de travail dans le cadre de l'occupation qui en sera faite par le CECU ».

Pour terminer ce tour d'horizon des ambitions annoncées de l'équipement, on s'arrête désormais sur un objectif quelque peu surplombant qui précise là encore la difficile normalisation des pratiques des hiphops à devenir des objets culturels comme les autres.

Le paradoxe du cloisonnement

On lit dans le dossier de presse de la Ville que « l'objectif du projet est également de "décloisonner" le secteur »[1089], c'est-à-dire, « d'enlever les cloisons qui empêchent les relations entre les disciplines, les administrations etc. »[1090]. L'usage du terme questionne.

Premièrement, qu'est-ce à dire que les hiphops seraient cloisonnés ? Le sous-texte n'est pas difficile à déchiffrer. Il sous-entend que les artistes seraient peu perméables aux altérités culturelles, artistiques, administratives ou autres et cultiveraient, toutes proportions gardées, le « complexe de la bernique »[1091]. Filée par David Puaud, la métaphore est féconde pour démêler cette hypothèse d'un cloisonnement des acteurs des hiphops. La convocation du gastéropode est motivée par sa qualité première : il possède « la résistance à la traction la plus élevée du règne animal »[1092]. Ainsi, « plus le coquillage est attaqué, plus cela renforce la structure des cellules du pied qui s'accroche à la roche ».[1093] Appliqué aux acteurs sociaux, la métaphore illustre un fait simple : « plus une communauté […] fait l'objet d'attaques récurrentes, plus celle-ci a tendance à se replier sur elle-même »[1094]. Dans notre cas, sans parler d'attaques, il est clair que les acteurs des hiphops sont investis de représentations négatives, toujours soutenus dans leurs pratiques hors du droit commun[1095], parfois suspectés (à raison) de malversations, considérés comme ayant peu de gout pour la matière administrative, affichant des postures de défiance vis-à-vis de l'institution et que cette accumulation de stigmates amène parfois la production d'un discours binaire du « nous contre eux ». Décloisonner le secteur via l'équipement, c'est donc d'abord faire l'hypothèse que les acteurs des hiphops seraient peu enclins à la rencontre, au dialogue, à l'autre.

Deuxièmement, faire de l'équipement une voie de sortie du cloisonnement des acteurs apparait contradictoire. Pour permettre des échanges, des transferts de connaissances ou mieux, des collaborations inter-artistiques, un équipement dédié aux hiphops serait plus efficace que son

---

[1089] Archives municipales de la ville de Lille, « Dossier de Presse de la ville de Lille. Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines », 2010.
[1090] Source : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9cloisonner/22260 consulté le 20/06/1985.
[1091] Puaud, D., 2016/3, « Le spectre du radical islamiste », *Journal des anthropologues*, n° 146-147, pp. 243-261.
[1092] *Ibid.*
[1093] *Ibid.*
[1094] *Ibid.*
[1095] On pense ici à leur maintien dans les dispositifs de la politique de la ville, même après le ralliement du secteur au service Culture.

inscription dans un équipement pluridisciplinaire. Pendant presque dix ans, la maison folie de Wazemmes s'y est essayée. Certains acteurs (Olivier Sergent, Farid Berki) se sont d'ailleurs prononcés contre un équipement qui risquerait à leur yeux d'enfermer un peu plus les pratiques des hiphops et leurs publics sur eux-mêmes. A ce niveau le présupposé d'un équipement exclusif annoncé comme « vecteur d'une meilleure connaissance et diffusion de ces disciplines auprès du grand public, des habitants mais également des établissements culturels »[1096] pose question.

Enfin, dans une lecture plus légitimiste des pratiques des hiphops, l'injonction au décloisonnement apparait à rebours de ce qui se joue pour des esthétiques légitimes et apparait comme un frein à la normalisation des activités des hiphops. A ce niveau, les propos d'Axiom sont éloquents : *« On m'a renvoyé : "Ouais mais je suis pas d'accord avec toi, je comprends ce que tu dis, j'aime bien ton énergie, je respecte ton message, mais il faut décloisonner". Mais est ce que t'as essayé de décloisonner le rock […] le reggae […] la techno […] la Drum and Bass ? Qu'est-ce que tu me chies dans les bottes avec ton décloisonnement ? Est-ce que t'as essayé de décloisonner l'Opéra ? Alors pourquoi tu veux d'emblée que je me décloisonne moi ? »*[1097].

Conclusion

L'équipement, retenu comme solution d'action publique pour la prise en charge des hiphops locaux, est d'abord le fruit d'une décision prise par la première magistrate. On a montré dans la première partie de ce chapitre que cette décision n'est rendue possible qu'à la croisée de différents éléments qui concourent à valider l'option. Elle est d'abord justifiée par la fabrique d'une demande sociale construite dans l'exclusivité d'une relation entre la maire et un rappeur érigé au rang d'expert et porte-parole des différentes scènes locales de danse, de musique et de peinture et plus généralement des jeunesses des quartiers populaires. Les griefs de certains acteurs des hiphops, rappeurs en tête de proue, émis dans le sens de plus de représentativité de leurs productions dans les structures existantes sont alors passés sous silence. La solution « équipement » est ensuite rendue possible à la faveur du transfert du sous-secteur d'intervention « cultures urbaines » au service Culture en 2005. Cet ancrage nouveau ouvre la voie à un traitement culturel des pratiques des hiphops qui se matérialise dans le champ culturel lillois par un goût prononcé pour les structures bâtimentaires. Or, la mise en équipement des cultures populaires relève à Lille d'un héritage institutionnel et d'un allant de soi en matière d'action publique dont les équipes de Martine Aubry

[1096] Archives municipales de la ville de Lille, « Dossier de Presse de la ville de Lille. Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines », 2010.
[1097] Entretien avec Hicham Kochman réalisé par Mélissa Leroy le 27/09/2012 dans le cadre d'un mémoire en science politique intitulé « CECUFD, l'équation insoluble ? » à l'Université de Lille, année 2012/2013.

en maitrisent les différentes étapes. Pour le dire simplement, la culturalisation des pratiques – c'est-à-dire la reconnaissance d'un contenu culturel des pratiques par le pouvoir local – autorise leur mise en équipement. C'est enfin un ensemble d'éléments extra-sectoriels qui aboutit à retenir l'option « équipement ». On s'est attaché à souligner les intérêts politiques sous-tendus par une telle option. La mise en visibilité de l'acteur « mairie » dans les affaires locales des hiphops, le renforcement du contrôle sur un secteur jusque-là peu formalisé et la logique imputative d'un soutien durable – un équipement dure dans le temps et pérennise la prise en charge publique – ne sont pas étrangers à l'option retenue. Enfin, ce sont des éléments de contexte qui ont joué en faveur de l'option retenue. L'ingénierie acquise via l'aventure « Lille 2004 » en matière de multiplication des partenariats et, surtout, la possibilité de financement européen pour l'érection d'un équipement culturel terminent là-encore de resserrer le champ des possibles en matière d'accompagnement des acteurs locaux des hiphops autour de la seule solution « équipement ».

Pour autant, la décision d'un équipement pour les hiphops locaux n'en reste pas moins incertaine et c'est là tout l'intérêt d'une structure de chapitre en deux sections. Le choix de traiter conjointement l'analyse décisionnelle et le montage du projet se justifie à l'aune d'une réflexion sur les limites du modèle séquentiel tant mobilisé dans les travaux sur les politiques publiques. C'est la dimension processuelle de la décision qui a été étayée ici. L'annonce de Martine Aubry est en réalité suivie de multiples décisions techniques et administratives qui donnent progressivement corps au projet d'équipement. C'est aussi l'enchevêtrement et la simultanéité de la décision et de sa mise en œuvre qui ont été démontrés. Choix du site d'implantation, nomination d'un directeur, plan de financement, mode de fonctionnement, mise en place de l'organigramme, pour chacune des phases de viabilisation du projet CECU, il est vain de s'efforcer à préciser si elle relève de l'une ou l'autre des séquences étudiées. Elles relèvent systématiquement des deux à la fois. La « légende décisionnelle » perd ici de sa force de conviction.

Incertaine disions-nous car l'annonce faite par Martine Aubry un jour d'avril 2007 n'est précédée d'aucune étude de faisabilité ni d'aucune réflexion sur la pertinence d'un tel mode de gouvernement pour les hiphops locaux. Elle a donc valeur performative, relève de l'effet cliquet et n'a laissé d'autres choix à ses équipes que de mener l'aventure équipementière à son terme. Ambitieux et novateur, le projet de « maison du hiphop » s'est monté cahin caha en dents de scie et en l'absence de contours clairs. Pour chaque étape, la construction du projet a été menée dans la douleur, sans l'assentiment des publics concernés, contre l'avis de certains acteurs pourtant érigés au rang d'experts et dans une division hiérarchisée du travail qui révèle le monopole décisionnaire des élus

locaux. Un monopole qui fonctionne comme fil rouge dans cette histoire. Là-encore, la viabilisation du projet CECU trahit le haut degré de contrôle d'une mairie qui s'est posée en grand ordonnateur des affaires culturelles locales. C'est donc la capacité d'imposition du pouvoir local d'un projet non-désiré par ses destinataires présumés que l'analyse décisionnelle et le montage du projet démontrent.

Nouvellement culturalisées, les pratiques des hiphops n'échappent plus aux logiques de contrôle inhérentes au champ que la construction du projet d'équipement met en évidence. A ce niveau on ne peut qu'affirmer que si des particularités de traitement persistent, les hiphops lillois sont bien entrés dans le sérail culturel lillois. La période du chaos et de l'informalité dans l'administration des pratiques est révolue. La place occupée par le pouvoir local pour l'organisation du secteur se renforce et le temps de l'amateurisme dans la gestion des affaires se clôt. Fort d'un équipement peu, voire pas désiré, piloté en régie directe et dirigé par des équipes qui alimentent post-évènement la philosophie de « Lille 2004 », l'imminente ouverture de la structure avalise et renforce l'un des traits les plus saillants des politiques lilloises des hiphops depuis leur émergence au début des années 2000 : la non-maitrise du secteur par les principaux concernés. Ce que la mise en fonctionnement de l'équipement ne fera que confirmer un peu plus.

Conclusion de la première partie

Aux termes de cette première partie, la livraison d'un équipement pour les hiphops locaux s'en trouve précisée. Le développement de scènes culturelles propres au champ, le poids croissant de l'acteur mairie en matière d'interventionnisme culturel, le transfert des hiphops vers le service Culture et la conquête culturelle des quartiers populaires à travers leur équipementation en constituent les principaux facteurs explicatifs.

Plus qu'un prélude à l'analyse à venir, ces trois chapitres ont permis de montrer comment la décision d'un équipement pour les hiphops locaux a été retenue au croisement de différents processus qui s'entremêlent. L'impératif de normalisation du secteur, le déplacement de la logique équipementière des arts nobles aux esthétiques populaires, l'allant de soi institutionnel que constitue l'option « équipement » et l'opportunité contextuelle et politique d'un financement multi-niveaux en ont favorisé la retenue.

Considérée comme processuelle, la décision mayorale d'un équipement pour les hiphops locaux est en réalité suivie de multiples décisions techniques et administratives qui donnent chair au projet et renseignent sur un point important pour la suite du récit : le montage du projet s'est opéré sans le concours des acteurs locaux des hiphops et à rebours des quelques revendications émises. Ils souhaitaient plus de représentativité de leurs pratiques dans les équipements existants, la mairie impose la création d'un nouvel espace. Parallèlement, l'étude des sept années nécessaires à la livraison de l'équipement a dévoilé que la conduite de l'entreprise relève d'un effet cliquet, qu'elle a été menée laborieusement et que les projections sur son fonctionnement à venir sont inexistantes. Il est donc nécessaire à présent de passer à l'étude de ce qu'on nomme « l'invention de l'équipement ».

Partie 2
De la matérialité à l'action : l'invention de l'équipement

La clôture du montage de projet d'un équipement pour les hiphops locaux ouvre la voie à sa mise en fonctionnement. Ouvert dans la précipitation, sans travail de préfiguration précis, c'est bien dans les premières heures de l'équipement qu'apparaissent différentes problématiques organisationnelles. Faire de l'équipement le nouvel espace de production de l'action publique des hiphops lillois nous oblige cependant à prendre en compte une donnée qui lui appartient en propre : sa matérialité. Ni programme d'action publique, ni simple orientation budgétaire sectorisée, l'équipement est d'abord un structure physique implantée concrètement sur le territoire. On s'essaye donc à un exercice de présentation physionomique de l'équipement et ce, pour une raison simple : l'organisation spatiale du lieu n'est pas étrangère au champ des possibles qui s'y dessinent progressivement pour les travailleurs et la poursuite des missions de diffusion de la culture hiphop, de mise en réseau et d'accompagnement des artistes sur le sentier de la professionnalisation artistique (chapitre 4).

Le titre de cette partie l'indique, la première équipe de travail s'est vue contrainte d'inventer l'équipement dans le présent de son fonctionnement. Par invention, il faut comprendre que rien, avant ouverture, n'avait été envisagé quant à ce qui allait s'y jouer réellement et qu'un travail d'imagination s'impose aux travailleurs pour essayer d'en faire l'épicentre lillois des énergies créatives des hiphops. En l'état, ils sont aussi libres que contraints pour éprouver différents modèles organisationnels. Des problématiques d'occupation, d'appropriation et de légitimation auprès des scènes locales de danse, de musique et de peinture émergent et participent à définir l'identité du lieu (chapitre 5).

Chapitre 4

L'organisation spatiale : une balise pour l'équipement.

« Notre but est maintenant clair : il nous faut montrer que la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration, le principe liant, c'est la rêverie. Le passé, le présent et l'avenir donnent à la maison des dynamismes différents, des dynamismes qui souvent interfèrent, parfois s'opposant, parfois s'excitant l'un l'autre »[1098].

Début octobre 2014, le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines (CECU)[1099] est devenu une réalité physique. Livré un mois plus tôt, il entre en fonction et peut désormais accueillir des publics qu'il doit construire, attirer, fidéliser. D'abord et surtout les artistes locaux des hiphops. Ensuite, les amateurs et l'ensemble des allochtones susceptibles de découvrir, sous les auspices d'un cadrage institutionnel, des « cultures peu connues, voire encore incomprises »[1100]. Ce chapitre prend la forme d'une photographie à l'instant « 0 » de l'équipement, soit une présentation des espaces au moment où les possibilités d'action, accueillies dans une forme bâtimentaire figée, n'ont pas encore été éprouvées concrètement. Dit autrement, c'est à une visite guidée qu'on s'essaye ici. Elle doit permettre de préciser l'ordre spatial au sein duquel se dérouleront les actions à venir.
Étant donné que « le mode de production des équipements collectifs est d'un autre ordre que les usages qui en résultent »[1101], ce chapitre s'envisage comme prélude spatial à l'analyse de la mise en fonctionnement de l'équipement. Dans cette perspective, les différents espaces de l'équipement sont lieux d'accueil des missions prédéfinies. Comme ces dernières, leurs usages sont amenés à évoluer par adaptation aux problématiques qui n'émergeront que par expériences de leurs occupations effectives ou de leurs défections constatées. S'intéresser aux différents espaces de l'équipement au moment de leur livraison – avant leur mise à l'épreuve – offre l'opportunité d'apprécier plus finement en quoi ils sont tout autant ressources que contraintes pour le personnel du Flow, pour les usagers et pour les publics.

Pour ce, on s'inspire en partie de la théorie des espaces-potentiels. Conceptualisée par le psychanalyste Donald Winnicott pour montrer comment « la mère […] maintient autour du

[1098] Bachelard, G., 1961, *La poétique de l'espace,* Paris, Ed. Les Presses universitaires de France, p. 34.
[1099] On continue dans ce chapitre de nommer l'équipement « maison du hiphop », CECU ou Flow. L'entreprise de nomination qui mène à l'appellation « Flow » sera expliquée dans le chapitre suivant.
[1100] Archives municipales de la ville de Lille, « Dossier de presse de la ville de Lille : Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines », 2010.
[1101] Fourquet F., Murard, L., 1973, *Les équipements du pouvoir,* Recherches n°13, coll. 10/18, p. 128.

nourrisson un espace bienveillant où l'omnipotence n'est pas réprimée par la sanction du réel »[1102], Emmanuel Belin a entrepris de la déplacer sur le terrain sociologique en s'appuyant sur l'idée que l'espace-potentiel n'est « de l'ordre ni du dehors ni du dedans, ni des objets ni du sujet mais de "l'entre" »[1103]. Nous verrons que sur plusieurs plans, le CECU constitue cet espace « entre ». Il s'agit alors de questionner la fonction de cet espace « sur ce qu'il potentialise […] qui constitue la relation espace et action »[1104]. Appliquée à la description de l'équipement, la notion est féconde sur plusieurs échelles d'analyse.

D'abord parce qu'elle permet de matérialiser sur le plan physique les intentions, les projections et les représentations de ses promoteurs. L'organisation spatiale donne à voir une conception particulière de ce que sont et doivent être les pratiques nouvellement équipementées. Élaboré par quelques acteurs des hiphops de la première génération et des acteurs étrangers aux pratiques (personnel administratif, élus, architectes), les premiers ont participé à forger les représentations des seconds : peintres, musiciens et danseurs partageraient un socle commun – la culture hiphop – que l'équipement permettrait de perpétuer. Mais en 2014, la thèse d'une scène unifiée n'est que difficilement tenable[1105]. Pensée et souhaitée par des acteurs nés au plus tard dans les années 1970, la réunion des pratiques sous un même toit participe d'une lecture particulière que l'ordre spatial s'applique à maintenir.

Lieu d'accueil des pratiques, les espaces de travail doivent surtout faciliter la poursuite des objectifs énoncés. Les missions de diffusion, de mise en réseau et de professionnalisation des acteurs se concrétisent dans des espaces physiques réels, localisés et fournis en matériel adéquat. Une fois l'appel d'offre remporté, le cabinet d'architecture retenu rencontre le maitre d'ouvrage – la ville de Lille – qui lui confie alors un cahier des charges dans lequel sont précisés les différents espaces à inventer. Frédéric Neau est clair sur ce point : *« On n'a jamais rencontré les usagers à venir, c'est le maître d'ouvrage qui nous a demandé des studios, des salles de danse, un espace pouvant accueillir les arts graphiques etc. »*[1106].

En cette qualité, il importe donc de « s'intéresser à la capacité de l'espace à produire des évènements sociaux » tout autant qu'à son « rôle dans la structuration de l'agir et des interactions

---

[1102] Belin, E., 1999, « De la bienveillance dispositive (extrait de thèse de sociologie choisi et présenté par Philipe Charlier et Hugues Peeters) », *Hermès, La Revue,* n°25, pp. 243-259.
[1103] *Ibid.*
[1104] Pattaroni, L., 2016, « La trame sociologique de l'espace. Éléments pour une pragmatique de l'espace et du commun », *SociologieS* [En ligne], Dossiers, *Penser l'espace en sociologie*, URL : http://journals.openedition.org/sociologies/5435
[1105] Voir chapitre 1, Section 2.
[1106] Entretien avec Frédéric Neau, architecte au cabinet King-Kong et responsable de la conceptualisation du CECU, réalisé le 18/09/2020.

quotidiennes »[1107]. Soit de combiner une lecture structurelle de l'espace avec une perspective plus orientée sur l'action. Car rappelons-le en des termes nouveaux, la nécessité d'un équipement pour les hiphops locaux s'est imposée pour compenser « l'absence d'un maillon dans la chaîne de production du rap »[1108], du graffiti et de la danse et pour réussir là où les associations locales des hiphops ont parfois butées : favoriser l'émergence d'artistes professionnels locaux à l'échelle nationale. Ambitionnant de recouvrir simultanément certaines des activités propres à un label de musique, à une compagnie de danse et à une galerie d'art, l'ordre spatial de l'équipement doit favoriser la réalisation de ces missions. L'intérêt est porté sur « l'identification des espaces selon les fonctions et les usages »[1109] pensés en amont de l'ouverture et c'est la relation espace/action qui est ici discutée.

A un dernier niveau, c'est à la compréhension des mobilités et aux modalités d'occupations qu'une visite guidée du Flow participe. Là encore, la notion d'espaces-potentiels est efficiente. Dans la terminologie de l'auteur, ils sont « des environnements ambigus »[1110] qui agissent comme des dispositifs[1111]. Il précise alors l'usage qu'il en fait et que nous retenons à notre tour. Il ne s'agit pas d'épouser le projet foucaldien de « traiter beaucoup de choses en même temps » mais bien de s'intéresser à « la mise en place de conditions »[1112]. L'espace, ou plutôt l'agencement des différentes parties qui le composent, trace donc des possibilités de circulation ou de rencontre et en écarte d'autres. Cette articulation entre espaces et mouvements est centrale tant elle questionne directement les capacités des usagers à se mouvoir et à occuper, voire à s'approprier, les différents volumes de l'équipement.

Souvenons-nous qu'avec le CECU, la mairie de Lille réalise une opération puissante : elle visibilise en la centralisant son implication active dans le développement des hiphops locaux. Grand ordonnancier du projet d'équipement, elle consolide ainsi le caractère indispensable et tangible de sa présence.

En plus d'assigner des fonctions aux espaces, c'est donc sur la circulation au sein de et entre ces derniers qu'elle agit. Seule. Dès lors, ne peut-on pas faire l'hypothèse que cette entreprise de

---

[1107] Pattaroni, L., 2016, *Op. Cit.*

[1108] Guillard, S., 2016, *Musiques, villes et scènes : localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux États-Unis,* thèse de doctorat en géographie, Université Paris-Est, p. 472.

[1109] Dassetto, F., Rémy, J., 2017, « La question de l'espace en sociologie », *Recherches sociologiques et anthropologiques,* n° 48-1, pp. 145-155.

[1110] Belin, E., 1999, « De la bienveillance dispositive (extrait de thèse de sociologie choisi et présenté par Philipe Charlier et Hugues Peeters) », *Op. Cit.*

[1111] L'emploi du concept n'est pas exactement celui qu'en fait Michel Foucault entendu comme « le réseau qu'on peut établir entre [différents] éléments » que sont « des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives […] du dit, aussi bien que du non-dit ». Voir : Foucault, M., 1977, *Dits et Ecrits, Volume III*, pp. 299-300.

[1112] Belin, E., 1999, « De la bienveillance dispositive (extrait de thèse de sociologie choisi et présenté par Philipe Charlier et Hugues Peeters) », *Op. Cit.*

recentrement municipal dans les affaires locales des hiphops est perceptible à tous les niveaux de l'action ? Les modalités – restrictives ou permissives – d'accès aux différents espaces ne participent-elles pas d'ancrer au niveau des mobilités individuelles son indispensable soutien au développement professionnel des pratiques ? Dans le même ordre d'idée, c'est également l'accès aux temps d'utilisation de ces espaces qui est en jeu. C'est donc à « l'espace comme agencement »[1113] qu'on s'intéresse ici, entendu qu'il « participe précisément des dispositifs […] où se constitue la structure d'interdépendance à autrui, c'est-à-dire la mesure dans laquelle on doit prendre en compte – ou encore compter sur – autrui »[1114].

Cette hypothèse d'un contrôle des mouvements par maîtrise des circulations de flux (humain, matériel, financier) se confirme aussi à un niveau plus symbolique mais tout aussi important : l'emploi métaphorique d'une référence à la maison. Héritée du concept de maison folie, la rhétorique municipale a multiplié les références domestiques jusqu'au jour d'inauguration. L'image de la maison alimente également une croyance : les scènes localisées des hiphops accuseraient un déficit d'espaces propres, bienveillants et adaptés. La « maison du hiphop » serait alors conçue comme un espace d'accueil dans lequel danseurs, peintres et musiciens se sentiront chez eux.

Destinataires privilégiés de l'équipement, ils ne sont pas pour autant maîtres de maison. Ils n'ont en leur possession ni clés, badges d'ouverture ou codes d'accès, ni ne décident des horaires d'ouverture ou de l'organisation interne d'un quotidien qu'ils contribuent largement à animer. Les possibilités de mobilité au sein de la structure sont dépendantes des conditions de circulation qui leur échappent. Elles relèvent de contraintes techniques et/ou administratives qui à leur tour renseignent sur les formes standardisées de gestion des publics dans les équipements. Ainsi, à la volonté partagée par ses défenseurs de voir dans l'équipement le « Stalingrad »[1115] lillois des hiphops, il importe de questionner en quoi l'architecture intérieure du lieu favorise ou au contraire limite les possibilités de rencontre, d'occupation ou d'appropriation du lieu.

A la métaphore de la maison, nos observations nous ont mené à emprunter celle de l'immeuble. Là où la référence domestique implique proximité, intimité et interconnaissance, celle de l'immeuble mobilise plutôt celles de cohabitation forcée, de croisements impersonnels et d'ignorance réciproque.

[1113] Pattaroni, L., 2016, « La trame sociologique de l'espace. Éléments pour une pragmatique de l'espace et du commun », *Op. Cit.*

[1114] Belin, E., 1999, « De la bienveillance dispositive (extrait de thèse de sociologie choisi et présenté par Philipe Charlier et Hugues Peeters) », *Op. Cit.*

[1115] Le terrain vague de Lachapelle situé en face de la station de métro parisienne « Stalingrad » a fonctionné comme lieu de rencontre commun aux différentes disciplines des hiphops durant l'année 1986. La formule est mobilisée par Martin Coulon, premier chargé de projet du Flow, lors d'une conférence intitulée « Le rap et les institutions », organisée par l'association étudiante Ratadam et tenue à Science Po Lille le 18/02/2015.

Dans l'immeuble, comme dans tous types d'espace résidentiel collectif, un seuil minimal d'échange s'impose – les usagers se croisent, tissent des liens parfois, entrent en conflit ou organisent collectivement le vivre ensemble – mais rien n'implique une injonction au travail d'organisation des routines ou un degré élevé d'interconnaissances. En ce sens, la métaphore de l'immeuble convoque plutôt la figure de « l'inconnu familier »[1116] que les références familiales, par ailleurs présentes dans les sociabilités et les argots des hiphops (le frère, le cousin, la cousine, la sœur, le tonton, l'ancien etc.). Habitants de la même tour, chacun y gère son espace propre. Maison ou immeuble, c'est bien la question « des habitudes de l'habitat »[1117] dont il est question ici. Elles « sont des traces qui matérialisent la confiance d'une personne envers la bienveillance de son environnement » et la description de l'ordre spatial de l'équipement permet en ce sens de considérer ce que leur agencement implique, « c'est-à-dire l'élimination d'une infinité d'hypothèses de façon à créer un système d'attentes mesuré »[1118].

Que ce soit à l'échelle des projections, de l'action ou des mobilités, « la question est alors de comprendre comment l'espace construit le social, ou plus exactement [comment] l'espace et le social se co-construisent »[1119]. Intégrée à une lecture dynamique de l'espace, la description physique de l'équipement à l'instant « 0 » de son fonctionnement sert un projet – « sortir d'une vision ontologique et statique de l'espace »[1120] – et doit être comprise comme préambule analytique pour comprendre l'évolution des usages, les modalités d'appropriation ou encore les transformations fonctionnelles de certains de ces espaces. Concrètement, la visite guidée d'un équipement sur le point d'entrer en fonction mais exempt d'usages réels sert de point d'appui pour l'appréciation des évolutions à venir du premier équipement public pour les hiphops. On le répète, l'équipement est tout autant objet qu'entrée analytique dans le cadre de cette thèse. En ces qualités, il revêt une dimension matérielle qu'on ne peut omettre de prendre en compte.
La description à venir est centripète. Elle démarre par une présentation du quartier d'implantation du CECU pour progressivement pénétrer en son sein. La première section discute l'implantation territoriale de l'équipement. On s'intéresse ensuite à la fonctionnalisation des espaces. La dernière section est consacrée aux conditions de circulation des usagers et des publics que permet ou ne permet pas l'ordre spatial ainsi décrit.

[1116] Paris, H., 2005, « L'inconnu familier, les interactions dans les parties commune d'un immeuble lyonnais », In : Haumont, B., Morel, A. (dir.), *La société des voisins,* Paris, Ed. Maison des Sciences de l'Homme, pp. 209-230.
[1117] Belin, E., 1999, « De la bienveillance dispositive (extrait de thèse de sociologie choisi et présenté par Philipe Charlier et Hugues Peeters) », *Op. Cit.*
[1118] *Ibid.*
[1119] Dassetto, F., Rémy, J., 2017, « La question de l'espace en sociologie », *Op. Cit.*
[1120] Pattaroni, L., 2016, « La trame sociologique de l'espace. Éléments pour une pragmatique de l'espace et du commun », *Op. Cit.*

1) Une « maison du hiphop » dans un quartier populaire péricentrique : Installation dans le paysage urbain

Le site d'implantation de l'équipement relève des logiques techniques et administratives soulignées dans le précédent chapitre. L'acquisition facilitée des parcelles cadastrales et la nécessité de terminer les travaux de la maison folie de Moulins ont été décisives dans l'option retenue.

Pour autant, un tel choix n'est pas neutre. Sur différents plans (historique, social, culturel), l'installation d'un équipement sur un territoire donné perturbe son environnement d'implantation qui l'imprègne en retour. Le choix d'une présentation de l'équipement amorcée à l'échelle du quartier se justifie par une évidence : « les effets sociaux des politiques d'équipements ne peuvent […] être analysés indépendamment des caractéristiques sociales de ces quartiers et de ces communes, tant sont spécifiques les rapports qu'entretient chaque groupe social avec les différents types de consommations collectives »[1121]. Deux mécanismes entrent alors en jeu. Il s'agit d'abord de présenter brièvement la socio-démographie historiquement située d'un quartier populaire et de présenter l'évolution du tissu associatif culturel en son sein.

C'est ensuite l'implantation du Flow dans un quartier populaire proche du centre qu'on discute ici. Pour ce, on explore la thèse de la déterritorialisation des hiphops, soit les déplacements géographiques et symboliques du traitement des pratiques.

A – Une brève sociographie de quartier

Moulins n'a pas toujours été un quartier lillois. « Attaché administrativement à la commune de Wazemmes jusqu'en 1833 »[1122], la petite ville des Huiliers – ancien nom donné au territoire – fut un temps autonome avant d'être annexée par la ville de Lille en 1858. Elle devient alors partie prenante des dix quartiers qui la composent et se situe au sud-est de la commune.

[1121] Pinçon-Charlot, M., Rendu, P., 1982, « Distance spatiale, distance sociale aux équipements collectifs en Ile-de-France : des conditions de la pratique aux pratiques », *Revue française de sociologie*, n° 23-4, pp. 667-696.
[1122] Source : https://www.lilledantan.com/moulins_lille.htm consulté le 22/07/2020.

Document n° 1 : Emplacement du quartier de Moulins dans la Ville[1123] :

Tout au long du 18ème siècle et jusqu'au milieu du 19ème, l'activité principale du territoire tourne autour de « la fabrication et le commerce d'huiles destinées à l'entretien de machines, à la fabrication de savon, à des usages médicinaux etc. »[1124]. La commune doit d'ailleurs son nom à la présence « des centaines de Moulins à Huiles qui s'y dressaient »[1125]. Ce rattachement à la ville-centre signe dans le même temps sa restructuration. En s'agrandissant (l'annexion ici convoquée concerne aussi les anciennes villes de Wazemmes et Esquermes), les travaux engagés entrainent la « régularisation ou la disparition de plusieurs dizaines de rues insalubres »[1126] et la transformation de l'activité économique. Commune historiquement agricole, les usines remplacent progressivement les moulins. Les industriels du textile, attirés par l'attractivité du foncier, y élèvent des usines de filature et de tissage. En 1888, le quartier en accueille quatorze[1127].

Pour assurer le fonctionnement des usines, ces industriels nouvellement arrivés dans le quartier ne peuvent compter sur les tisserands locaux qui refusent d'intégrer ces nouvelles usines, « y voyant

[1123] Capture d'écran réalisée le 14/08/2020 depuis la plateforme google maps
[1124] Chevallier, T., 2020, *Résister à la politique. Participation associative et rapport au politique dans les quartiers populaires en France et en Allemagne,* thèse de doctorat en science politique, Université de Lille, p. 139.
[1125] Dilly, J., 1955, « Structure de l'agglomération lilloise », *Revue du Nord*, tome 37, n°147, Livraison géographique n°4, pp. 27-56.
[1126] Source : https://www.lilledantan.com/urbanisme.htm consulté le 27/07/2020.
[1127] Chevallier, T., 2020, *Op. Cit.*, p. 140.

une forme de déclassement »[1128]. Ces entrepreneurs mobilisent alors une main d'œuvre étrangère et peu qualifiée qu'ils trouvent dans les « pays qui connaissent une dégradation de la condition des classes populaires »[1129].

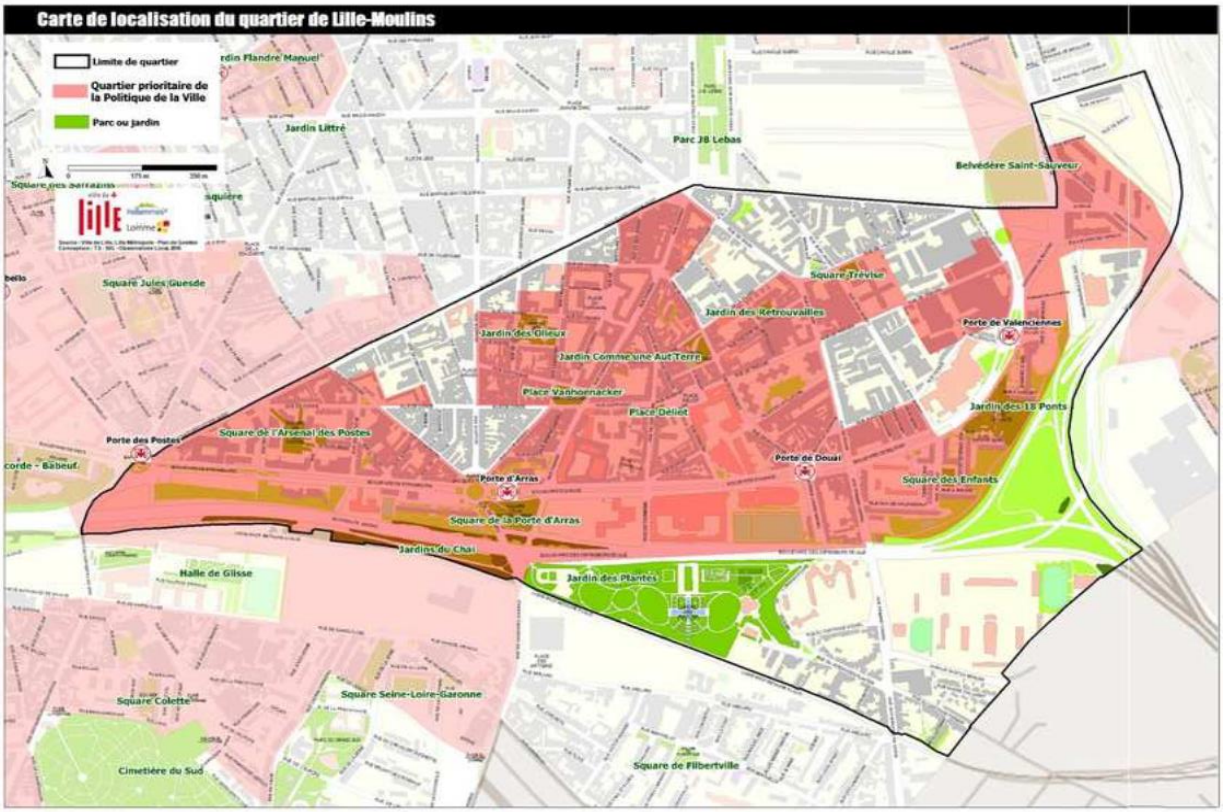
A partir de 1840, ce sont d'abord les Flamands qui émigrent à Lille à la faveur « d'un ralentissement démographique en France, d'un essoufflement économique et d'une explosion démographique en Belgique »[1130] et encouragés par les entrepreneurs et patrons des filatures moulinoises. Entre 1832 et 1904, « la population des Huiliers est passée de 2746 habitant.es […] à 21000 »[1131]. L'immigration de travail se poursuit dans l'entre-deux guerres et dans les années 1950 et 1960 et le quartier accueille de nouvelles populations. Polonais, italiens, puis dans leur sillage, algériens et marocains s'y installent. De 7% en 1975, les populations étrangères représentent 18,4% de la population du quartier en 2012 (contre 6.4% en France).

Entre le milieu des années 1960 et les années 1990, les fermetures d'usines se succèdent. Progressivement désindustrialisé, le quartier perd alors « sa fonction de territoire de production », ce qui engage la progressive défection des classes moyennes en ascension sociale. Moulins devient un territoire d'habitation pour les classes populaires.

Parallèlement, le parc urbain se dégrade et la mairie s'engage dans une opération d'acquisition et de condamnation des petites maisons de courées, l'habitat traditionnel ouvrier. En lieu et place, elle construit des logements sociaux dans des formes moins massives que les grands ensembles franciliens. Une seule tour de dix étages s'érige sur l'un des axes traversants du quartier (rue de Cambrai). Entré dans les contrats de ville dès 1989, Moulins fait depuis partie des territoires « quartier prioritaire de la politique de la ville ». Environ deux tiers du quartier sont concernés.

1128 *Ibid.*
1129 *Ibid.*
1130 *Ibid.*
1131 *Ibid.*

Document n° 2 : Territoire du quartier en politique de la ville



En 2014, 18 849 habitants peuplent le quartier[1132] soit 8,01% de la population totale de la Ville. La population moulinoise est relativement jeune. 45% des habitants ont entre 15 et 29 ans[1133] contre 35,3 % à l'échelle communale[1134]. Cette surreprésentation des jeunes est renforcée par la forte présence d'étudiants qui y résident. Intra-muros, le parc locatif du quartier est l'un des plus attractifs[1135] (15,1 euros le mètre carré en moyenne contre 17,1 euros à Wazemmes ou 18.8 euros pour Vauban-Esquermes, les principaux quartiers d'accueil de la population estudiantine). La densité de population y est relativement élevée (9200 habitants/km^2)[1136], comparée à la moyenne communale (6 683,5 habitants/km^2)[1137].

En 2014 toujours, le revenu médian mensuel est de 1 192 euro contre 1556 euros à l'échelle de la commune en 2017. La pauvreté y est également surreprésentée avec 38% de moulinois vivant sous

[1132] Recensement INSEE 2015, 2019, cité dans : *Appels à projet politique de la ville 2020. Le projet de territoire de Lille-Moulins : Réactualisation 2019*.
[1133] Étude, septembre 2018, Habitat et peuplement 2018, Observation des quartiers en politique de la ville, ADULM.
[1134] Source : https://www.insee.fr/fr/statistiques/2011101?geo=COM-59350#chiffre-cle-1 consulté le 27/07/2020.
[1135] Source : https://www.lacoteimmo.com/prix-de-l-immo/location/nord-pas-de-calais/nord/lille/590350.htm consulté le 27/07/2020.
[1136] Document municipal, *Appels à projet politique de la ville 2020. Le projet de territoire de Lille-Moulins : Réactualisation 2019*. En ligne, p. 3.
[1137] *Ibid.*

le seuil de pauvreté[1138] et des disparités sectorielles fortes à l'intérieur même du quartier. Moulins est donc un quartier populaire proche du centre, jeune et multiethnique et moins enclin au processus de gentrification que d'autres quartiers. La vie associative et culturelle y est historiquement dense. Elle a largement changé de visage au cours des cinquante dernières années.

B – Du poids croissant de la municipalité dans la vie associative et culturelle moulinoise

Avant 1970 et l'arrivée de Pierre Mauroy en mairie, le socialisme local ne prédomine pas dans l'animation sociale et culturelle des quartiers lillois. Avec lui s'engage le développement d'une politique culturelle élitiste et centralisée pour attirer les classes solvables dans une stratégie de reconversion de l'image de la Ville[1139]. A la réhabilitation des équipements de prestige en centre-ville, l'équipe de Pierre Mauroy engage une « politique de promotion de l'animation socio-culturelle et d'une coopération associative »[1140] dans les quartiers populaires. A Moulins, la mairie de quartier est installée en 1976 en face de la maison du peuple et des conseils de quartier y sont mis en place. Ils opèrent comme des « organes au pouvoir consultatif dont les membres, habitants et associatifs, sont nommés par le conseil municipal »[1141]. L'encadrement des affaires sociales et culturelles par le socialisme local se systématise et abandonne progressivement la rhétorique de « l'amélioration des conditions de vie dans les classes populaires » pour injecter dans les activités mises en place des « catégories et des normes caractéristiques des classes moyennes, notamment intellectuelles »[1142]. Petit à petit, les organisations chrétiennes ou d'éducation populaire, historiquement dominantes pour l'organisation des activités hors travail, perdent du terrain au profit des classes moyennes souvent proches du socialisme municipal. Ces dernières investissent alors massivement le champ naissant de l'animation socioculturelle et contribuent « à une action prescriptive […] visant à changer les comportements des habitant.e.s en les conformant aux attentes institutionnelles et à une participation déconflictualisée »[1143].

A partir des années 1990, l'offre associative du quartier se professionnalise et se renouvelle fortement. Dépolitisation et professionnalisation apparaissent comme les corollaires des structures municipales d'encadrement. Le développement d'un nouveau modèle économique largement basé

[1138] *Ibid.*
[1139] Voir chapitre 2, section 1 – A.
[1140] Chevallier, T., 2020, *Résister à la politique. Participation associative et rapport au politique dans les quartiers populaires en France et en Allemagne, Op. Cit.*, p. 161.
[1141] *Ibid,* p. 161/162.
[1142] *Ibid,* p. 162.
[1143] *Ibid,* p. 166.

sur une politique de subventions aux associations amène ces dernières à jouer le « jeu du partenariat » et à « investir de nouveaux dispositifs d'animation socioculturelle et de démocratie participative initiés par la mairie »[1144]. Dès lors, ces acteurs associatifs ne s'affranchissent que difficilement d'une mainmise municipale de plus en plus prégnante dans les affaires culturelles et sociales du quartier. L'ancien chef de projet « politique de la ville » du quartier se souvient de sa prise de poste : *« Quand t'arrives à Lille, c'est là où t'hallucines, finalement, les assos, sont toutes… affiliées à la mairie, d'une façon ou d'une autre. Soit dans leur conseil d'administration, ils ont des élus municipaux, soit… leur système de financement fait que […] y'a des assos qui sont financées à plus de 50% par la Mairie, voilà, et qui euh, attendent beaucoup de la Mairie. Donc ça, du coup, quand t'arrives dans un quartier en politique de la ville, tu t'aperçois que tout tout tout […] tout est en lien avec ce que fait la Mairie quoi. […] J'arrive, je suis pas de Lille, j'ai eu mon pot d'accueil, putain, y'avait 200 personnes, c'était hyper protocolaire, y'avait la presse, la télé locale, enfin j'ai complètement halluciné moi, j'étais. […] Et euh, donc ça, y'a quand même ce souci, toujours, du municipal, de dire, on est présent euh, on est présent politiquement, au plus proche tu vois quoi, des assos et des habitants »*[1145].

Dès lors, la tendance générale de l'offre associative moulinoise – à quelques exceptions près – qu'elle concerne le logement, la culture ou l'usage de l'espace public est celle d'un progressif remplacement des « petites institutions de sociabilités » qui officiaient parfois comme « espace de politisation et d'organisation de la résistance ouvrière »[1146] par une offre plus personnalisée. Les professionnels associatifs, acquis au crédo du service individualisé aux personnes, participe alors à une « mise en scène du consensus » et se font parfois les relais clientélistes du pouvoir local. Cette « politique d'assistance socialiste » conduite par une majorité du tissu associatif moulinois amène les habitants vers « un mode de vie individualisé et une posture de consommation des services offerts par la mairie »[1147]. En conséquence, l'encadrement de la vie hors travail des populations les plus modestes s'organise le plus souvent sans leur participation active à l'élaboration des offres associatives.

Dans le même ordre d'idée, Thomas Chevallier observe sur le plan racial une faible représentativité associative des populations d'origines étrangères. Là encore, à quelque exceptions près, le nombre d'associations constituées sur la base d'une ethnicité partagée « restent marginales par rapport aux

---

1144 *Ibid,* p. 163.

1145 Entretien avec Sébastien Plihon, chargé de projet « politique de la ville » à Moulins entre 2006 et 2012, réalisé par Melissa Leroy le 28/02/2013.

1146 Chevallier, T., 2020, *Résister à la politique. Participation associative et rapport au politique dans les quartiers populaires en France et en Allemagne, Op. Cit.*, p. 148.

1147 *Ibid,* p. 160.

associations socioculturelles reconnues par la mairie »[1148]. Idem du point de vue de leur représentativité. Si certains élus « issus de la diversité » ont rejoint la majorité municipale, ils ne proviennent pas des quartiers populaires « et ne sont pas là pour porter les intérêts des habitant.e.s issus de l'immigration »[1149].

La « maison du hiphop » s'installe donc dans un quartier populaire proche du centre, jeune, sujet à des entreprises de rénovation urbaine à laquelle l'équipement participe. Un quartier relativement pauvre dans lequel l'offre associative est importante mais rarement construite par les habitants les plus modestes, plus souvent destinataires des offres qu'à leur initiative. On a montré dans le précédent chapitre l'absence de prise en compte de leur parole dans la construction du projet CECU. Forts de cette petite présentation du quartier, on discute maintenant ce que la sélection de ce quartier révèle pour l'encadrement à venir des pratiques des hiphops, de ses pratiquants et de ses publics potentiels.

C – De l'emplacement géographique particulier de l'équipement : les hiphops aux portes du centre-ville

Dans son ouvrage sur les politiques du hiphop publié en 2008, Loïc Lafargue de Grangeneuve défend une thèse qui nous apparait particulièrement pertinente à questionner, tant son application peut éclairer le cas lillois. S'interrogeant sur les « déplacements du hiphop », l'auteur fait l'hypothèse de sa « déterritorialisation »[1150], tant sur le plan de « la structure de financement [public] des actions autour de la culture hiphop », que sur celui des industries culturelles[1151] ou encore sur le plan géographique. Les pratiques, les pratiquants et les publics originels des hiphops auraient progressivement migré par déplacement des banlieues et périphéries urbaines vers les centres-villes. A suivre l'auteur, le hip-hop serait désormais « partout, au point que dans certains cas, son origine – en particulier son territoire d'origine – a quasiment disparu [et qu'il n'aurait] plus vraiment de territoire, parce qu'il a imprégné l'ensemble de la société »[1152]. La thèse de la déterritorialisation appliquée à l'ensemble des dynamiques qui traversent les pratiques présente quelques limites.

[1148] *Ibid,* p. 165.
[1149] *Ibid.*
[1150] Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop, action publique et cultures urbaines, Op. Cit.*, p. 66.
[1151] L'auteur rappelle que le rap est désormais présent sur une majorité de radios, que l'influence des tags dans le graphisme et la publicité est incontestable et que les éléments propres aux danses des hiphops se retrouvent dans les clips de variétés internationales ou dans les comédies musicales à succès.
[1152] Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Op. Cit.* p. 66.

Encadré n°6 : Des limites de la déterritorialisation des pratiques des hiphops en France.

Concernant les publics du rap, Karim Hammou et Stéphanie Molinero ont montré que les profils d'amateurs de rap n'évoluent pas de manière unilatérale. S'opposant à la conclusion de Béatrice Sberna qui annonçait dans sa sociologie du rap à Marseille « qu'à court terme, les publics rap seront constitués majoritairement d'étudiants, de gens du spectacle et d'intellectuels »[1153], les deux sociologues mobilisent les enquêtes de 1997 et 2008 sur les Pratiques Culturelles des Français (PCF). Statistiques à l'appui, ils rappellent qu'en 1997, les « enfants des classes supérieures[…] formaient l'un des groupes sociaux qui s'affirmaient comme les plus amateurs de rap »[1154] et que ces derniers sont aussi ceux pour qui s'observe une « désaffection relative »[1155] en 2008. Armés de précautions relatives aux méthodologies employées dans l'enquête au regard de l'évolution de la catégorie rap – quelles similitudes entre l'objet « rap » entre 1997 et 2008, cohérence des genres musicaux, introduction de nouveaux indicateurs dans la seconde enquête – les auteurs montrent que dans les années 2000, chez « les classes supérieures, et notamment les plus jeunes […] le « hiphop, rap » est le deuxième genre le plus fréquemment mentionné parmi les genres qui ne plaisent pas (48%) »[1156]. Les auteurs en viennent à annoncer dès l'introduction l'un de leurs résultats : « Au début des années 2000, le rap apparait ainsi, aux deux sens du terme plus populaire que jamais »[1157]. L'écoute du rap a progressé dans toutes les CSP et reste dans le même temps plus forte dans les milieux populaires.

La thèse de la déterritorialisation est d'autant plus discutable que Loïc Lafargue de Grangeneuve apporte des éléments qui la contredisent en partie. Dans un travail collaboratif[1158], il souligne le « rôle pionnier des discothèques

[1153] Sberna, B., 2002, *Sociologie du rap à Marseille*, Paris, Ed. l'Harmattan, pp. 225-227.
[1154] Hammou, K., Molinero, S., « Plus populaire que jamais ? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) ». In : Giron-Panel, C., Serre, S., Yon, JC., *Les scènes musicales et leurs publics en France (XVIIIe-XXIe siècles)*, Ed. Classiques Garnier, Coll. Musicologie n°12, pp. 124-144.
[1155] *Ibid.*
[1156] *Ibid.*
[1157] *Ibid.*
[1158] Kaufmann, I., Lafargue de Grangeneuve, L., Shapiro., 2008, *Cultures Urbaines, territoire et action publique.* Rapport final pour le ministère de la Culture et de la Communication.

parisiennes »[1159] pour l'introduction de la danse hiphop (le smurf à l'époque) et du rap. On y apprend qu'avant 1983, Dj Chabin organise des soirées au Bataclan, que « parallèlement, d'autres soirées sont organisées à Montparnasse »[1160] puis au Globo dans le 11ème arrondissement et au Feeling à la Défense. Les autrices informent alors que quand « la vague hiphop s'installe à Paris, [elle] touche les branchés et les cités H.L.M »[1161].

Idem pour la pratique du graffiti, si la sociologie n'a que peu investi sérieusement les profils sociaux de leurs auteurs et que l'hypothèse de leur ancrage dans les quartiers populaires péricentriques a pendant un temps marqué la discipline[1162], il semble plus probable que le groupe des graffeurs ne relève pas d'une homogénéité de classe sous-entendant que les banlieusards partiraient à la conquête de la ville-centre. Si le centre-ville est logiquement investi par des peintres en quête de visibilité, rien n'indique que la pratique est née dans les quartiers périphériques et que les stratégies d'action de leurs auteurs les amènent dans une logique centripète à se rapprocher des hypercentres. Nos propres recherches corroborent les conclusions de Stéphanie Busquets et Marie-Line Félonneau quand elles écrivent que « les tagueurs interrogés sont issus de milieux sociaux assez hétérogènes. Ils appartiennent plutôt aux catégories intermédiaires [...] Ils résident indifféremment dans tous les secteurs de la ville y compris dans les quartiers de standing, ils sont scolarisés dans tous les établissements de la Ville, y compris les plus prestigieux »[1163].

Par ailleurs, si on ajoute à ces considérations des éléments historiques tel que le passage par Paris intra-muros et d'autres villes françaises du *New York city Rap Tour* en 1982, la mise à disposition d'une salle d'entrainement pour danseurs par le créateur de mode Paco Rabane entre 1983 et 1986 ou encore l'intérêt précoce de la styliste Agnès B pour les graffitis et l'ouverture de sa galerie d'art aux graffeurs en 1984, l'hypothèse d'une déterritorialisation des pratiques des hiphops ne résiste que peu à l'analyse. Qu'il soit d'ordre social,

[1159] *Ibid,* p. 6.
[1160] *Ibid.,* p. 7.
[1161] *Ibid.,* p. 7.
[1162] Hammou, K., 2010, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français, Op. Cit.*, pp 12-20.
[1163] Busquets, S., Fellonneau, ML., 2001, *Tags et grafs, les jeunes à la conquête de la ville,* Paris, Ed. L'Harmattan, p. 30.

esthétique ou géographique, ce processus et les mouvements migratoires qu'il implique apparaissent un tantinet schématiques. Dès le départ, les pratiques s'observent en tous points. Les appropriations sont transclasses et multi-localisées. L'assignation aux quartiers populaires du rap et des pratiques des hiphops en général apparait plus comme un biais persistant dans le traitement scientifique des pratiques que relevant d'une réalité empirique.

Fragile à l'échelle de l'ensemble des enjeux qui traversent les pratiques et leurs porteurs, l'argument d'un déplacement (géographique, symbolique, sectoriel) du traitement des hiphops l'est beaucoup moins au niveau de l'action publique locale qui occupe d'ailleurs une place centrale dans la démonstration de l'auteur. D'outils de prévention de la délinquance, les objets des hiphops ont progressivement intégré les dispositifs de droit commun, notamment à travers leur inscription dans les politiques culturelles municipales. Même chose pour les territoires d'accueil des pratiques. Les communes périphériques des grandes métropoles se sont souvent ouvertes plus rapidement que les villes-centres aux pratiques des hiphops. C'est ce qu'on s'est appliqué à montrer dans notre première partie. D'abord soutenues dans des villes comme Roubaix, Tourcoing ou Villeneuve d'Ascq, danse, musique et peinture des hiphops ont ensuite suscité l'intérêt du personnel politique lillois au début de la décennie 2000. Intégrées au département « Jeunesse et animation », elles ont rejoint le sérail culturel en 2005.

De cette démonstration, c'est l'intérêt de l'auteur pour les équipements culturels qui retient notre attention. Arguant que leur étude est « cruciale, car ceux-ci ont un poids déterminant dans l'attribution de la légitimité culturelle », questionner l'implantation du premier équipement public français des hiphops dans la perspective de leur déplacement géographique est ici essentiel. L'auteur soutient que la migration des pratiques des « équipements socioculturels aux institutions prestigieuses »[1164] révèle des intentions politiques, relève d'objectifs d'action publique locale et engage des transformations de leur contenu. Dans notre cas, intentions et objectifs ont déjà été soulignés. La transformation de leur contenu fera l'objet d'une troisième partie.

Mais du temps de sa recherche, les rares équipements publics dédiés aux hiphops[1165] sont sans commune mesure avec les investissements engagés dans la construction du CECU et un an plus tard de son *alter* parisien « La Place »[1166]. Ce sont donc les modalités et les effets de leur inscription

[1164] Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop, action publique et cultures urbaines, Op. Cit.*, p. 83.

[1165] La maison du hiphop parisienne ou le café marseillais l'Affranchi. Gérées sous formes associatives, ces deux structures ne font pas l'objet d'un investissement massif des collectivités qui les accueillent.

[1166] Équipement parisien destiné à promouvoir les pratiques du hiphop. Il est géré sous forme associative et a été inauguré le 06/04/2016, soit 16 mois après le Flow.

dans les équipements de prestige qu'il discute. Dès lors, quelle place accorder au CECU dans cette hypothèse d'un déplacement tant géographique que symbolique des pratiques des hiphops des banlieues vers les centres-villes ?

En accord avec l'auteur, on suppose une charge allégorique lourde – « les déplacements géographiques du hiphop acquièrent alors une dimension symbolique considérable »[1167] – et il nous semble que la sélection d'un site d'implantation pour l'équipement engage différents processus.

Avant de les discuter, rappelons que l'équipement est installé dans un quartier populaire proche du centre. Au sein de ce quartier, il est situé dans la section la moins éloignée du centre-ville. Moins de quinze minutes de marche le séparent de la préfecture ou de la mairie. Avec le CECU, les hiphops s'installent donc à l'orée de l'hypercentre marchand et politique soit à mi-chemin dans le processus de « translation de la périphérie vers le centre »[1168]. Une hypothèse émerge alors : l'installation du CECU dans un quartier populaire péricentrique renforcerait la thèse qui traverse cette recherche : la banalisation inachevée de la prise en charge culturelle des pratiques des hiphops. Dit autrement, la multiplication de signes positifs de reconnaissance de leur contenu artistique ne se substitue pas aux logiques de leur assignation à un territoire et à une population particulière. Une nuance doit cependant être apportée : à Lille, comme à Marseille d'ailleurs, tous les quartiers populaires ne se situent pas en périphérie. Certains, dont Moulins, sont mitoyens du centre-ville et cette configuration particulière explique peut-être le rapprochement de l'équipement avec les lieux de prestige et de pouvoir. On pourrait alors se demander dans quelle mesure une distribution spatiale différente des quartiers populaires – situés par exemple exclusivement au-delà du périphérique – aurait modifié le choix du site d'implantation. Pourquoi pas dans les quartiers de Lille Sud ou de Fives ? Quoiqu'il en soit, avec le CECU, les deux mouvements de reconnaissance culturelle et d'assignation territoriale cohabitent. Le choix du quartier de Moulins vient ancrer physiquement cette ambivalence de traitement.

Similitudes et limites d'une analogie : la déterritorialisation des hiphops à l'épreuve de son premier équipement.

Tout d'abord, à l'instar de l'entrée des hiphops dans les équipements de prestige, l'érection d'un équipement exclusif aux pratiques des hiphops agit dans le sens d'une plus grande reconnaissance artistique de ses contenus. D'un point de vue municipal, musiciens, danseurs et peintres peinaient à trouver des espaces de travail de qualité. Ils trouveront au CECU les ressources nécessaires à leur professionnalisation. Dans un article consacré à l'équipement dans un numéro de *Lille Mag,* Olivier

[1167] Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop, action publique et cultures urbaines, Op. Cit.*, p. 83.
[1168] *Ibid.*

Sergent déclare que *« si la région est un vivier d'initiatives, 85% des amateurs ne se professionnalisent pas, faute de moyens pour s'exprimer »*[1169]. La rhétorique municipale d'une sortie de la MJC va également en ce sens. A ce niveau, l'apparition du CECU provoque bien « un déplacement dans l'espace mais aussi et surtout à un changement de décor, c'est-à-dire un déplacement dans la hiérarchie culturelle – vers le haut en l'occurrence »[1170].

Ensuite, l'érection du CECU participe d'une politique de rayonnement du territoire au-delà des frontières de la Ville. Le géographe Séverin Guillard l'affirme, « la construction du CECU est utile à la mairie pour poursuivre une stratégie plus globale de marketing urbain mise en place depuis plusieurs décennies »[1171]. L'analogie avec les équipements de prestige reste ici efficiente. La mairie, via l'équipement, administre la preuve de sa participation à la légitimation d'une culture en voie de normalisation. Elle mobilise d'ailleurs le CECU comme l'exemple phare « de reconnaissance de toutes les expressions artistiques » permettant de présenter « la diversité culturelle » de la Ville[1172].

Enfin, l'objectif municipal affiché de diffusion de la culture hiphop auprès d'un large public apparait adéquat à l'analyse de Loïc Lafargue de Grangeneuve. Avec le CECU, la mairie se « présente comme une forme de médiation entre la culture hiphop et le grand public »[1173], étant affirmé que l'équipement participera à sa diffusion auprès du plus grand nombre.

Pour autant, l'analogie avec les équipements de prestige trouve ses limites au-delà de ces trois éléments.

Premièrement parce que l'implantation du CECU dans le quartier populaire de Moulins ne favorise pas la découverte d'univers sociaux peu familiers que l'introduction des pratiques des hiphops dans les équipements de prestige du centre-ville est censée produire. L'auteur insiste : l'objectif de désenclavement des quartiers en politique de la ville amène les pouvoirs publics à développer des dispositifs d'incitation à la mobilité, motivée par l'idée que « faire l'expérience de l'altérité est essentielle dans la construction de la personnalité et dans le processus de socialisation. […] Il faut donc inciter les habitants des banlieues à en sortir, à aller en ville »[1174]. Les politiques tarifaires avantageuses pour l'accès aux équipements classiques vont en ce sens. A ce premier niveau, à supposer que les hiphops restent l'apanage des habitants des quartiers populaires, ne peut-on pas

---

[1169] Interview d'Olivier Sergent réalisé en octobre 2014. In : « Un temple pour les Cultures Urbaines », *Lille Mag*, n°105, p. 10.
[1170] Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop, action publique et cultures urbaines*, *Op. Cit.*, p. 83.
[1171] Guillard, S., 2016, *Musiques, villes et scènes : localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux États-Unis, Op. Cit.*, p. 472.
[1172] Source : http://www.lille.fr/Que-faire-a-Lille/Envie-de-culture/Notre-action-pour-la-culture, consulté le 14/08/16 par Séverin Guillard.
[1173] Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Op. Cit.*, p. 76.
[1174] *Ibid.*, p. 77.

émettre l'idée que le maintenir à Moulins limite les possibilités de rencontres avec des formes de sociabilité propres au centre urbain ?
Dans la même optique, l'implantation de l'équipement dans un quartier populaire retourne en quelque sorte l'objectif de circulation des « habitants des banlieues et les formes culturelles qui s'y développent [et qui] apparait alors comme le corollaire de la lutte contre le repli sur soi, contre le repli des quartiers sur eux-mêmes »[1175]. Avec le CECU, l'invitation à la rencontre d'univers différenciés renverse l'incitation de mobilité faite aux classes populaires consommatrices des hiphops. Aux classes moyennes et aux allochtones culturels de venir à Moulins pour y découvrir des formes institutionnalisées de danse, de rap et de graffiti. Il ne s'agit donc pas de mobiliser les pratiques des hiphops pour amener les habitants des quartiers populaires à s'engager, se confronter et expérimenter des formes de sociabilité propres au centre-ville mais bien de présenter les pratiques et les pratiquants dans leur territoire d'assignation à des publics – les classes moyennes et supérieures – supposés les méconnaitre.

Le deuxième frein à l'analogie présentée concerne le croisement des esthétiques que la présence des hiphops dans les équipements nobles est supposée activer. Pour l'auteur, ce trait est central tant son accueil dans ces équipements à valeur de caution légitimante. A Lille, la mairie a opté pour la construction d'un équipement exclusif plutôt que de forcer l'introduction des pratiques dans les structures existantes. Or, cette entrée des hiphops dans les équipements prestigieux offre une possibilité que le CECU ne pourra que difficilement permettre : la découverte d'univers artistiques étrangers. C'est ici le spectre de la ghettoïsation des pratiques brandi par certains acteurs qui se rejoue sur le plan géographique. Cette exclusivité contient alors le risque de nourrir l'hypothèse du cloisonnement des pratiques que le CECU est censé combattre.
On verra que la mission de mise en réseau des acteurs avec d'autres institutions, parmi lesquelles les équipements plus traditionnellement « nobles », reste peu effective dans la *vita activa* du CECU et que, quand elle a lieu, l'équipement fonctionne plus comme un vivier d'artistes hiphops dans lequel les partenaires culturels peuvent puiser dès lors qu'ils souhaitent injecter du rap, du graffiti ou des formes de danses hiphops dans leur programme plus qu'il ne joue, à l'instar « des structures de l'animation socioculturelle des quartiers périphériques […] un rôle de tremplin […] vers des équipements du centre-ville »[1176].
Dans le même ordre d'idée et sur le plan exclusivement symbolique cette fois, le maintien des pratiques dans un quartier populaire confirme la perpétuation de l'équation « hiphops = jeunes des

[1175] *Ibid.,* p. 78.
[1176] Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop, action publique et cultures urbaines, Op. Cit.*, p. 83.

quartiers populaires » solidement ancrée dans les représentations du personnel politique et freine, là-encore, le processus de culturalisation des pratiques. Suffisamment légitimes pour rejoindre le département Culture, elles ne le sont pas assez pour s'installer en centre-ville et côtoyer les esthétiques nobles. A ce niveau, l'observation d'un salarié des Arts du Spectacle et de la Musique vivante, impliqué dans la construction du projet d'équipement depuis 2009, livre un sentiment explicite : *« Moi, de là où je suis, je vis ça comme un insulte aux quartiers, comme du mépris. […] On vient dire : "Il faut que ce soit à Moulins parce que c'est là qu'ils sont [les jeunes du hiphop]. Parce que le hiphop c'est les quartiers". C'est ça dans l'inconscient. Moi je trouvais pas ça idiot de le mettre à côté de l'Orchestre National de Lille »*[1177].

Rappelons également que la temporalité du projet CECU a été calquée sur le calendrier électoral municipal. Érigé au rang de promesse faite aux électeurs en 2007, il sert une stratégie locale de séduction des voix populaires.

Il ne s'agit toutefois pas ici de faire de l'introduction des hiphops dans les grands équipements la voie de sortie de son assignation au populaire ou au travail social. Loïc Lafargue de Grangeneuve a bien montré comment, dans le cas de l'Opéra de Bordeaux par exemple, l'introduction d'un spectacle de danse hiphop et le public qu'il draine est motivée par des objectifs d'esthétisation des pratiques et de transformation des comportements. Il s'agit alors d'éduquer pratiquants et publics aux codes de l'art savant et du savoir-être cultivé. Il dévoile notamment que cette présence à l'Opéra est un « moyen commode pour introduire de l'art savant dans le hiphop, sous couvert de lutter contre un éventuel enfermement communautaire »[1178]. Les danseurs sont alors invités à s'intéresser bon gré mal gré à d'autres formes de danse et sont tenus « d'assister à certains spectacles de la programmation habituelle, dont *Casse-Noisette »*[1179]. La pérennisation de leur présence à l'Opéra est aussi fonction de leur capacité à privilégier la chorégraphie à la performance physique.

Même chose du côté des publics. Leur présence est l'occasion pour l'institution d'entreprendre « de compléter [leur] éducation artistique […] au nom de la démocratisation culturelle »[1180], soit « de faire adopter au moins en partie au public originel du hiphop des modes de réception propres au lieu (immobilité, silence respectueux durant les spectacles, etc.) »[1181].

[1177] Entretien avec Sonia Rainaud, secrétaire au département des arts du spectacle et de la musique entre 2009 et 2018, réalisé le 17/02/2020.
[1178] Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop, action publique et cultures urbaines, Op. Cit.*, p. 107.
[1179] *Ibid.*, p. 107.
[1180] *Ibid.*, p. 107.
[1181] *Ibid.*, p. 109.

Au fond, l'implantation du CECU à Moulins révèle une triple opération sur le plan spatial. Il faut d'abord rappeler que l'équipement reste un instrument d'aménagement du territoire dans un quartier pauvre au sein duquel l'implantation de la fac de droit n'a pas produit d'effets sociodémographiques saillants.

Ensuite, la livraison de l'équipement maintient les pratiques des hiphops en dehors des établissements de prestige peu enclins à accueillir durablement les pratiques. De l'autre, elle les prive, en les enfermant sur elles-mêmes, des hybridités potentielles permises par des formes de cohabitation avec d'autres univers artistiques. En ce sens, le choix de Moulins pour accueillir et centraliser les hiphops révèle que « les acteurs politiques […] participent, à la fin des années 2000, à un mouvement de légitimation partielle et de patrimonialisation du rap »[1182] de la danse et du graffiti. Ni implanté dans un quartier périphérique, ni installé en centre-ville, la position péricentrique de l'équipement participe de la légitimation culturelle des pratiques mais ne l'acte que partiellement. La culturalisation *en cours* du traitement trouve ici sur le plan spatial une preuve supplémentaire de son inachèvement.

2) Au pied du CECU : ce que l'équipement donne à voir

A – Transparence versus opacité : une architecture moderne dans un quartier ancien

La conception du bâtiment est l'œuvre du cabinet d'architecture bordelais King-Kong. Présenté parfois comme « le spécialiste des équipements culturels »[1183], il a été préféré à l'architecte roubaisien Philipe Louguet, spécialiste de la rénovation des patrimoines industriels à qui avait été confié la transformation de l'ancienne brasserie en maison folie et qui s'était vu confié un schéma d'aménagement de quartier de Moulins. Sa lecture politisée de la Ville[1184] – *« Pour moi la logique informelle de la Ville c'est ce qui nourrit la dynamique future de la Ville »*[1185] – l'amène à présenter un schéma de quartier prenant en compte des paroles d'habitants, arguant qu'un tel schéma *« n'a aucun sens si […] l'espace n'est pas relié à autre chose »*[1186] et l'entraine dans une querelle politique avec l'adjoint lillois à l'urbanisme conquis au crédo d'un séparatisme administratif des compétences.

[1182] Hammou, K., Molinero, S., « Plus populaire que jamais ? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) », *Op. Cit.*

[1183] Source : https://www.lavoixdunord.fr/art/region/espace-culturel-de-mouvaux-la-pose-de-la-premiere-pierre-ia26b58807n2896951 consulté le 04/08/2020.

[1184] Philipe Louguet s'est engagé dans les années 1970 dans les luttes de l'Alma-gare et a participé à créer le premier atelier d'urbanisme populaire.

[1185] Entretien avec Philipe Louguet, architecte, réalisé 01/09/2014.

[1186] *Ibid.*

Quand le projet d'équipement devient une réalité politique, Philipe Louguet est contacté par son collègue Patrick Bouchin[1187] qui le met au courant du projet municipal : *« Écoute, il faut qu'on se voit parce que la ville de Lille m'interroge sur un îlot où il voudrait faire une maison du hiphop. Et j'ai regardé, c'est chez toi »*[1188]. Ils assistent bénévolement pendant sept, huit mois, le directeur du patrimoine lillois, David Tine, pour l'établissement d'un scénario d'aménagement de l'îlot retenu pour l'érection de la « maison du hiphop ». Un appel d'offre « concepteur » est lancé début 2010 sur la base des résultats d'enquête des deux architectes locaux. Philipe Louguet et Patrick Bouchin y répondent et un faisceau de convergences semble indiquer qu'ils seront retenus pour l'entreprise. Ils sont du coin – *« les bâtiments en brique, ça on connait bien »* –, ont déjà œuvré à la réhabilitation de friches en lieux culturels dont la maison folie mitoyenne du futur CECU et ont réalisé un schéma de quartier. Quinze jours après le lancement de l'appel d'offre, celui-ci est dissous, revisité et relancé sous forme de concours d'architecte sur un bâtiment neuf, soit une entreprise de démolition/reconstruction. Les deux architectes jouent le jeu, y répondent et ne sont finalement pas retenus[1189], ce qui génère un sentiment d'amertume chez Philipe Louguet : *« On n'a pas été retenus. Ce qui était assez inélégant pour être très franc »*[1190]. C'est donc sur le cabinet bordelais King-Kong qu'est jeté le dévolu municipal. Frédéric Neau nous explique les raisons qui ont amené la mairie à retenir le projet de son équipe : *« Je me souviens d'avoir discuté avec Laurent Dréano au tout début de ça, il m'avait dit : "Bon, voilà, le projet je vais le pousser mais je me demande… on le programme aujourd'hui, on va le faire, le construire, il sera opérationnel dans cinq ans. Mais dans cinq ans, est-ce que le hiphop aura pas complètement explosé ? La danse, ça sera dans les lieux de danse, la peinture dans les lieux de peinture… et que finalement est-ce qu'on construit cet équipement trop tard". Voilà, il se posait cette question »*[1191]. C'est donc bien la neutralité de l'équipement – *« On voulait pas faire un bunker hiphop comme on faisait pour le rock dans les années 1990 »*[1192] – qui séduit le personnel municipal, et trahit la faible croyance des acteurs dans le projet. La proposition architecturale du cabinet King-Kong se présente comme suit dès 2010 :

[1187] Architecte de formation, Patrick Bouchin a, entre autres réalisations, dessiné la Condition Publique de Roubaix, anciennement utilisé pour le conditionnement des matières textiles et réhabilité en lieu culturel. Il est identifié au niveau national comme l'architecte de référence pour la transformation du patrimoine ancien en lieu culturel.
[1188] Entretien avec Philipe Louguet, architecte, réalisé le 01/09/2014.
[1189] Dans une discussion informelle du 17/09/2014, Phillipe Louguet nous affirme que la refonte de l'appel d'offre trouve son origine dans une querelle entre son collègue Patrick Bouchin et la première magistrate lilloise. Par manque d'investigation, on ne saurait s'avancer sur ce point.
[1190] Entretien avec Philipe Louguet, architecte, réalisé 01/09/2014.
[1191] Entretien avec Frédéric Neau, architecte au cabinet King-Kong et responsable de la conceptualisation du CECU, réalisé le 18/09/2020.
[1192] *Ibid.*

Document n° 3 : Photographie de l'équipement prise depuis la rue d'Arras[1193].

La conception du bâtiment est motivée de manière on ne peut plus explicite : il s'agit de rendre possible « la double ambition d'encadrer et de promouvoir les pratiques issues de la rue »[1194].

Le CECU se présente donc au quartier sous forme d'un cube de béton recouvert de grandes parois en verre. Le choix d'un habillement en « triple vitrage respirant » n'est pas neutre. Il participe techniquement à l'insonorisation d'un équipement amené à organiser des concerts et susceptible de générer des nuisances sonores auprès des riverains. Il répond également aux exigences énergétiques et environnementales de l'appel d'offre municipal.

Les architectes énoncent un deuxième argument. Il s'agit selon eux de « conserver, grâce à la transparence de ses parois, la relation originelle entre l'activité Hip Hop et l'espace urbain »[1195]. La mise en équipement des pratiques – leur encadrement – ne doit donc pas engager leur déracinement. Terreau d'origine du développement des pratiques, la rue pourra observer les futurs usagers d'équipement qui pourront en retour conserver un lien avec l'espace public. Dans cette perspective, les concepteurs de l'équipement offrent sur le plan spatial « des garanties de commensurabilité entre le dedans et le dehors »[1196] et affiche une volonté : l'équipement n'a pas vocation à déraciner les pratiques.

[1193] Photo prise par Vincent Becquet le 17/05/2017.
[1194] Source : http://www.kingkong.fr/fr/projets-culturel-5-lille_%3E_le_flow-55.html consulté le 04/08/2020.
[1195] *Ibid.*
[1196] Belin, E., 1999, « De la bienveillance dispositive (extrait de thèse de sociologie choisi et présenté par Philipe Charlier et Hugues Peeters) », *Op. Cit.*

A l'épreuve de son fonctionnement, il apparaitra que la transparence annoncée ne sera que peu effective et ce, pour une raison purement technique. C'est qu'un cube de verre engendre un phénomène d'effet de serre. La température monte rapidement au moindre ensoleillement. De fait, pour parer au réchauffement, les concepteurs ont mis en place un système de rafraichissement qui met en berne cette volonté d'un lien direct avec l'environnement voisin. Comme l'explique la secrétaire générale du CECU, *« le rafraichissement du bâtiment se fait via des dalles rafraîchissantes, une ventilation et les stores. Donc l'été, si tu veux garder de la fraîcheur dans le lieu, il faut fermer les stores. […] du coup on n'est pas visibles de l'extérieur. […] Mais si on veut que les gens crèvent pas à l'intérieur, il faut qu'on ferme »*[1197]. À l'arrivée des températures printanières, le dilemme devient cornélien. Soit on donne à voir ce qui s'y trame, soit on permet aux usagers d'œuvrer dans des températures respectables. Stores fermés, l'équipement prend l'aspect d'un mystérieux bastion, aussi impressionnant qu'intimidant qui lui vaudra le sobriquet peu flatteur de « Fort Knox » dans les premiers mois qui suivirent son ouverture[1198].

La rhétorique de la transparence n'est pas non plus sans faire écho aux conditions de structuration des pratiques des hiphops. On a discuté dans les chapitres précédents de l'opacité qui entoure leur prise en charge politique à Lille. Du temps de leur jeunesse à leur inscription dans le département Culture en passant par la conduite du projet d'équipement, la structuration du secteur et le soutien aux acteurs se sont déroulés dans des conditions de faible lisibilité. Dès lors, les parois en verre peuvent être envisagées comme un signal fort – bien que métaphorique – de retour aux règles dans l'administration des pratiques et la gestion des ressources. Être vu, c'est être potentiellement surveillé, intégrer cette surveillance, se comporter en fonction, ce qui n'est pas pour déplaire aux représentants du pouvoir local. Rappelons que les acteurs des hiphops ne constituent pas un groupe d'opérateurs culturels comme les autres et que leur prise en charge administrative reste, à tort ou à raison, teintée de suspicions et accuse un déficit de confiance. La transparence du bâti participe alors, sur le plan visuel cette fois, à neutraliser en partie cette opacité constatée dans la gestion des cultures urbaines lilloises. Comme l'explique Laurent Dréano, directeur général de la culture lilloise : *« Ce qui nous a séduit dans le projet c'est […] qu'il y a beaucoup de vitres. On peut voir ce qui se passe dedans »*[1199].

[1197] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.
[1198] Informations issues du carnet de terrain. Prise de notes du 14/07/2015. Lucas Takerkart, usager de l'équipement depuis le départ, nous a rapporté l'information le 13/07/2015.
[1199] Article de presse, « La maison du Hiphop prend forme », *La Voix du Nord*, publié électroniquement le 11/05/2010.

Les usages de la transparence excèderont largement la volonté de ne pas perdre le lien puisque d'autres usages seront mis en place. Certaines salles seront investies de nuit par la brigade des stupéfiants de Lille pour l'observation du trafic local de drogue[1200].

B – Un « char d'assaut »[1201] culturel dans un quartier populaire

Depuis l'extérieur, quatre des cinq niveaux sont identifiables (un niveau en sous-sol se dérobe logiquement à la vue du chaland) et sont séparés par de larges traverses noires qui délimitent les étages. Le dernier niveau est prolongé d'une jetée. Il correspond à la grande salle dédiée aux arts graphiques que l'on détaillera dans la section suivante. On repère également l'entrée principale mais discrète du bâtiment dans le coin gauche du document n° 3. Depuis une vue aérienne, cette entrée est située au sud-est de l'équipement. Ce qui surprend, ce sont bien la froideur et la neutralité de l'équipement. Impossible d'identifier son contenu au premier coup d'œil. Même stores ouverts, le hall d'accueil, du moins au départ, n'offre que peu d'indices susceptibles d'informer les curieux[1202]. Seule la porte d'entrée fournit quelques informations. La communication en façade de l'équipement n'excèdera pas, du temps de la recherche, la présentation qu'on en fait maintenant. Elle s'appuie sur un cliché pris le 19 décembre 2016.

Un adhésif situé en haut à gauche de la porte présente le logo municipal de l'équipement, soit une vectorisation en bichromie du bâtiment selon le même angle de vue que sur le document n° 3. Les lignes en jaune représentent la séparation entre les différents niveaux. Sous le logo, on devine difficilement le nom de l'équipement[1203]. L'affichette voisine (en haut à droite) présente une succession de mots clés génériques supposée informer sur le contenu et les possibilités qu'offre l'équipement. La première série – concerts, danse, graff – renseigne sur les activités qui s'y déroulent. L'occurrence « rap » est curieusement absente si on garde à l'esprit que le projet d'équipement a été porté et supporté par un rappeur. La deuxième série indique les offres

[1200] Pour bien comprendre, le CECU est installé à proximité d'un point de vente de cannabis. Moins de 20 mètres séparent l'équipement de l'espace de travail des vendeurs. Information rapportée par un.e employé.e du Flow dont on préserve ici l'anonymat.
[1201] Expression empruntée au rappeur Ismaël Métis dans un entretien réalisé le 02/11/2015.
[1202] A titre d'exemple, on se permet ici de mobiliser une expérience personnelle. A plusieurs reprises pendant mes années d'enseignement (2014 – 2018), plusieurs étudiant.e.s, friand.e.s de « cultures urbaines » ont pendant de longs mois ignoré l'existence de l'équipement. Résidant.e.s du quartier de Moulins depuis le début du premier semestre, ce n'est qu'au cours du second semestre que je les ai moi-même informé de l'existence du Flow devant lequel ils et elles passaient plusieurs fois par jour.
[1203] Ici, c'est le « Flow » que l'on peut lire. Quand le sas d'entrée est allumé, la lecture est plus facile. Par ailleurs, nos faibles connaissances en matière photographique, la piètre qualité de l'appareil utilisé (IPhone 5c) et le faible ensoleillement (la photo a été prise le 16 décembre 2016 à 13H 24) dessert quelque peu l'équipement. Nous en sommes conscients.

d'équipement : accompagnement, formations, ressources, répétitions. Le tout se présente en lettres noires sur fond jaune, les couleurs officielles de l'équipement pour sa communication.

Sur les portes battantes, cohabitent ensuite un ensemble disparate d'informations diverses. Certaines sont pérennes, d'autres apparaissent au gré d'évènements et désagréments ponctuels. Sur la photo retenue, un encadré renseigne les « utilisateurs » que l'équipement est soumis au plan Vigipirate et qu'en cette qualité, ils peuvent être soumis à une palpation par le service de sécurité et à un contrôle des sacs. Un deuxième encart, plus imposant, informe sur les partenaires financiers. Le programme culturel y figure à hauteur de regard (porte de droite). Présentées en colonne, quelques informations renseignent sur l'agenda évènementiel trimestriel de l'équipement. Sans entrer dans le détail ici, il s'agit principalement d'informer sur les concerts à venir – principale activité publique du lieu – des conférences, tremplins, master classes et autres formations.

Document n° 4 : Entrée principale de l'équipement[1204].

[1204] Photo prise par Vincent Becquet le 16/12/2016.

Ce qui étonne le plus, c'est l'absence de l'occurrence « Hiphop » ou de son équivalent institutionnel « Cultures Urbaines ». Sans en avoir confirmation, une piste explicative peut être engagée ici : la cristallisation d'une ambigüité à l'œuvre depuis l'annonce du projet d'équipement. On a montré comment, en fonction des publics à informer, la communication de la mairie a simultanément joué sur les deux tableaux des hiphops et des cultures urbaines[1205]. Face aux acteurs du secteur, il s'agissait de les rassurer : l'équipement est bien pensé pour eux. Devant d'autres publics – les habitants et les associations du quartier, la région, l'Europe – la communication municipale mobilisait plutôt l'expression plus large, plus poreuse et moins identifiable des cultures urbaines. Rappelons à ce niveau que l'équipement a d'abord été désigné comme « maison du hiphop » entre 2007 et 2010 pour ensuite devenir le « Centre Eurorégional des Cultures Urbaines » avant de se stabiliser sous l'anglicisme « Flow » au printemps 2015. On peut ajouter à ce premier élément l'idée que les sept années d'élaboration du projet d'équipement, sept années au cours desquelles de nombreux articles de presse ont couvert les différents aspects du projet, ont participé localement à l'identification du lieu avant même sa réalité physique.

Enfin, un élément invisible de jour est pourtant central dans l'aspect extérieur de l'équipement : la façade lumineuse. Lors de sa première présentation en novembre 2010[1206], les architectes avaient fait le choix d'une modélisation nocturne de l'équipement à venir afin de le présenter dans ses plus beaux atours, c'est-à-dire bardé de leds sur l'ensemble des parois vitrées. Dans sa communication, le cabinet explique que « le Flow est équipé de la première façade vitrée digitale qui n'ait encore jamais vu le jour à cette échelle »[1207]. Encore une première. Équipement pionnier en matière de soutien public aux pratiques des hiphops, certains aspects de sa conception le sont tout autant. Sur le papier, le projet est présenté comme suit :

[1205] Voir chapitre 3, section 2 – D.
[1206] Article de presse, « Lille : Depuis les images de 2010, le Flow s'est un peu éteint », *La Voix du Nord*, publié électroniquement le 23/07/2018.
[1207] Source : http://www.kingkong.fr/fr/projets-culturel-5-lille_%3E_le_flow-55.html consulté le 04/08/2020.

Document n° 5 : Illustration numérique de l'équipement[1208].

Le visuel est séduisant. La réalité est tout autre. A la livraison, seule la façade sud (où se situe l'entrée principale) est équipée des dites leds, et elles ne seront que très rarement mises à contribution.
De nuit, le CECU, loin d'être le sémaphore culturel qui « illumine le hiphop à Lille »[1209] et le quartier d'implantation, ne brille que rarement. Il se présente plus comme un « paquebot cubique à la livrée noire »[1210], ce « vaisseau fantôme » pour reprendre un terme glané sur le terrain, qu'à un phare censé guider les gens des hiphops dans l'obscurité et le dédale des industries culturelles.

Sur son flanc est, rue du petit Thouars, une large grille ouvre sur une petite cour. Elle accueille les fumeurs lors des différentes manifestations festives et sert parfois d'espace de stockage. Balisée par de hautes parois, elle n'est que rarement ensoleillée. Côté équipement, la paroi qui s'élève est composée d'un grand mur de béton gris clair qui s'élève jusqu'au deuxième étage. En rez-de-chaussée, la cour communique via un sas d'insonorisation avec un couloir depuis lequel on accède aux toilettes ou à la salle de diffusion. Côté rue, l'ancien bâti a été conservé et dénote au regard du modernisme de la structure. Il évoque un passé dont la présence réelle mais discrète (pas sur la grande rue d'Arras) offre un point d'appui pour l'appréciation de l'équipement. Sur le plan architectural d'abord. La présence d'une structure grillagée couleur rouille, prolongée d'un vieux

[1208] Photo issue d'un article du journal Nord Eclair intitulé « La maison du hiphop prend forme et publié le 11/05/2010.
[1209] Source : https://lille.citycrunch.fr/2015/04/21/le-flow-illumine-le-hip-hop-a-lille/ consulté le 04/08/2020.
[1210] Article de presse, « Lille : Depuis les images de 2010 », le Flow s'est un peu éteint, *La Voix du Nord*, publié électroniquement le 23/07/2018.

mur en briques ravalé pour l'occasion, rappelle le passé révolu de l'îlot, de la Ville et de la région. Un passé industriel « noir et pluvieux » que les édiles s'emploient à rendre glorieux pour mieux le dépasser.

Sur un plan métaphorique ensuite, ne peut-on pas gager que ces parois alimentent le souvenir d'une gestion pré-équipement des pratiques des hiphops. Le maillage serré de la paroi grillagée renverrait alors à la faible visibilité dans les affaires publiques des hiphops. De loin, impossible de voir au travers. Ce n'est qu'au plus proche de la paroi qu'il est possible d'apprécier ce qui se trame de l'autre côté. Dit autrement, et pour filer la métaphore, seul un regard affuté, permettrait de comprendre les enjeux inhérents à la structuration opaque d'un récent secteur d'intervention publique que forment les hiphops et les cultures urbaines. A cette difficile visibilité, la transparence des parois en verre envoie un signal on ne peut plus clair. Désormais l'organisation du secteur se réalisera aux yeux de tous, ou plus modestement, aux yeux de celles et ceux qui s'y intéressent.

Dans cette cour, un large escalier métallique bardé de passerelles fait communiquer entre eux les différents niveaux. Au premier étage, il fait également jonction avec la nouvelle salle d'exposition partagée qu'accueillent les anciennes écuries de la maison folie (côté rue du petit Thouars). Au fond de cette cour, des portes vitrées donnent accès à « la bulle », une salle à petite capacité d'accueil (150 personnes). Située à cheval sur les parcelles de la MFM et du CECU, elle fait partie des quelques espaces partagés par les deux équipements. Elle fonctionne comme espace de substitution de la grande salle de diffusion pour l'organisation d'évènements de moindre envergure (concerts, open mic, conférences, performances musicales, rencontres, débats etc.). L'organisation d'évènements dans cet espace permet notamment l'économie d'intervention des techniciens lumière et son.

Document n° 6 : Flanc est du CECU, prise de vue depuis la rue du petit Thouars[1211].

3 – L'équipement vu depuis l'intérieur : organisation et fonctionnalisation des espaces

Le CECU a été élaboré dans le prolongement des maisons folies. D'abord présenté comme « maison du hiphop », la référence domestique est d'importance. Elle implique que l'équipement doit permettre de couvrir l'ensemble des activités qu'une maison classique offre. Selon ses concepteurs, on doit pouvoir y dormir, manger, travailler, ou encore s'y détendre.

Comme dans une maison, chaque espace accueille donc une fonction particulière. Comme dans une maison, des espaces susceptibles d'être partagés délivrent des espaces plus spécifiques à certains profils de résidents (le bureau des parents, la chambre de l'enfant). En pénétrant l'équipement, on s'attache désormais à présenter la fonctionnalisation des différents volumes telle qu'elle a été imaginée en amont, soit la description interne de l'ordre spatial de l'équipement.

[1211] Cette photo est l'œuvre R. Halbe sur demande du cabinet d'architecture KingKong.

A – Des espaces communs à partager[1212]

On pénètre l'équipement par un sas d'entrée d'environ 7 mètres carrés situé sur le coin sud-est de la structure (voire document n° 3). Vitré aux trois quarts (seul le mur nord n'est pas en verre), il donne vue sur son flanc ouest sur le grand hall d'accueil. Peu fourni, seul un portant présente quelques flyers et autres programmes culturels renseignant les activités des structures partenaires et de certaines associations. Entrée principale, ce sas offre aux équipes de sécurité un espace de choix pour le contrôle des usagers qui y pénètrent, se plient aux fouilles des sacs et des corps avant de rejoindre par une seconde porte vitrée le hall d'accueil. Espace interstitiel entre un dehors et un dedans, le sas peut être perçu comme un espace de jonction entre la rue et l'équipement.

Le hall d'accueil présente le premier volume véritablement partagé de l'équipement. Vitrine du lieu, il occupe une surface au sol de 150 mètres carrés[1213]. Il est le passage obligé pour quiconque pénètre l'enceinte. Le hall est alors coupé en deux par une traverse horizontale peinte en rouge qui distingue une partie réservée au personnel d'équipement de celle destinée au public.

La première, située sur le flanc nord, est composée du poste de travail de celui ou celle qui accueille les publics. S'y trouve un ordinateur de bureau, un téléphone et le matériel de billetterie (caissette d'encaissement, machine d'impression des billets, lecteur de carte bancaire). Dans son prolongement est installé un bar sur l'ensemble de la traverse. Une cuisine sommaire occupe l'espace. Frigo, éviers, machine à café, bouilloire. Lors des différents évènements, les associations organisatrices s'y installent pour la vente de boissons.

La seconde partie est donc celle qui accueille les publics. Espace d'incarnation d'une convivialité annoncée, une sensation de vide envahit le visiteur. Pendant les deux premières saisons, il est resté d'une neutralité et d'une sobriété qui ne facilitait guère son identification. Questionné sur l'existence d'un tel équipement, le légendaire rappeur états-unien KRS-ONE, alors de passage par l'équipement pour y performer, s'exprimait ainsi : *« C'est super, on n'a pas ça aux États-Unis, bravo la France. Par contre, c'est trop clean, ils sont où les tags ? »*[1214]. On verra dans la suite du texte que l'apparition de tags se réalisera sous contrôle de leur localisation. Ils seront acceptés en des endroits précis comme élément d'un décorum maitrisé et régulièrement nettoyés sur d'autres surfaces (tables, cages d'escalier, salle de diffusion etc.).

[1212] La description proposée ici présente un état de l'équipement entre décembre 2016 et février 2017. À partir de 2019, le directeur obtiendra le droit d'y installer des canapés (voir le paragraphe suivant). Globalement, le hall considéré comme espace d'accueil des usagers et des publics est de plus en plus fourni en mobilier.

[1213] Archives municipales de la ville de Lille, *Création d'une maison du Hiphop et extension de la maison folies moulins. Plan générale des travaux*, édité le 10 juin 2009.

[1214] Propos rapporté par Olivier Sergent dans un entretien réalisé 06/07/2016.

Car effectivement, le hall, comme les autres espaces du reste, est soumis aux règles strictes de la municipalité. Si le CECU est une maison, ses résidents permanents, le personnel d'équipement, ne peuvent l'habiter et l'habiller comme ils l'entendent. Le choix du mobilier est soumis à des chartes précises et ne se sélectionne que dans des catalogues spécifiquement dédiés aux collectivités. Le dévolu est jeté sur des chaises et petites tables en inox. Impersonnelle durant la première saison, la décoration de ce mobilier sera confiée la saison suivante à l'une des associations partenaires de l'équipement – *Traffic* – en matière d'arts graphiques. Des pochoirs y seront réalisés. Pour l'heure, c'est-à-dire au lancement de la structure, le hall d'entrée est donc relativement vide. Quelques chaises et quelques tables. Espace présenté parfois comme lieu de « rencontre/ kiosque jeune/ lieu de ressource »[1215], il se révèle de fait peu accueillant. Une question, toujours d'actualité en 2020, vient cristalliser cet état fait : l'absence de canapés.

Loin d'être anecdotique, leur non-présence dans le hall n'est pas le résultat d'une omission. Elle s'oppose, tant au niveau pratique qu'à celui du symbole, à la rhétorique municipale d'un lieu de vie qui sera ce que *« les acteurs en feront dans le respect des règles du droit »*[1216]. Elle révèle dans le même temps les relations en tension des travailleurs du CECU. Acquis à la nécessité de rendre le lieu confortable et accueillant, pour ne pas dire attirant, le directeur de la structure a souhaité dès le départ l'installation de sofas dans le hall d'accueil, *« Je voulais que le lieu de vie, voilà, on squatte, on lit des bouquins. Faut des canapés »*[1217]. Trois arguments d'ordres sécuritaire et hygiéniste lui sont alors opposés par ceux qu'il nomme les « garants de loi » des équipements : les régisseurs. D'abord parce qu'un canapé n'est pas un mobilier M1, c'est-à-dire anti-feu. Il serait donc source potentielle d'incendie. Ensuite parce que la présence de textiles amènerait indubitablement des souillures et engendrerait la prolifération de bactéries – *« il va y avoir de la bière renversée dedans »*[1218]. Enfin, parce qu'en tant mobilier imposant, la présence de canapés dans le hall obstruerait la circulation des usagers. Confronté au véto systématique de ses régisseurs, Olivier Sergent n'investira pas outre mesure cette problématique. Comme il l'explique : *« J'ai abandonné parce que des combats j'en ai 130 000 par jours »*[1219].

Si l'on poursuit le filage de la métaphore domestique, le hall d'accueil officie alors comme salon, mais un salon « vide, silencieux et propre »[1220]. Espace partagé de convivialité, de repos et de repas occasionnels, il est l'un des rares espaces dont la structure physique n'implique pas des formes de travail précises.

[1215] Archives municipales de la ville de Lille. Notice Explicative. Création d'une maison du hiphop et extension de la maison folie de Moulins, éditée le 10 juin 2009.
[1216] Discours d'inauguration de Martine Aubry prononcé le 04/10/2014 sur la grande scène du Flow.
[1217] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[1218] *Ibid.*
[1219] *Ibid.*
[1220] Bachelard, G., 1957 [1961], *La poétique de l'espace, Op. Cit.*

Dans son ensemble, c'est par le hall qu'on accède aux différents espaces. Au nord-ouest de la pièce, un sas donne accès à la salle de diffusion. Sur son flanc ouest, le même type de porte (double battante et coupe-feu) donne accès à un couloir depuis lequel on accède, via un escalier, aux différents niveaux (inférieur et supérieurs). A l'est, derrière le sas d'entrée, une porte discrète donne sur un couloir adjacent à la salle de diffusion et aux toilettes et permet de rejoindre la cour intérieure.

Document n° 7 : Hall d'accueil principal du CECU pendant la première saison[1221] :

La salle de diffusion se situe donc derrière le hall d'accueil. Elle est l'œuvre du cabinet de conseil en acoustique *Khale Acoustics* qui œuvre depuis 2001 à « la construction nouvelle, la rénovation, l'amélioration acoustique [ou] la transformation d'un lieu existant en salle de concert ou théâtre »[1222]. D'une superficie au sol de 360 m^2, elle peut accueillir jusqu'à 700 personnes debout et 150 à 200 personnes en places assises. L'isolation phonique est rendue possible par capitonnage de l'espace. De chaque côté, est et ouest, un système de double paroi en béton permet de limiter considérablement les nuisances sonores. Les soirs de concert, peu de bruit s'en échappe. On y trouve l'ensemble des accessoires d'une salle de diffusion de cet acabit. Une scène haute, trois poutrelles d'accueil pour l'organisation des jeux de lumières, une multitude de caissons d'insonorisation, un grand écran vidéo ajustable, un système sonore complet et des accès différenciés (publics ou artistes).

[1221] Photo prise par Vincent Becquet le 11/12/2015.
[1222] Source : http://www.kahleacoustics.com/fr/accueil.html consulté le 04/08/2020.

Elle est par ailleurs modulable. Il est possible d'y installer des gradins et d'offrir au public des postures assises plus en adéquation avec certains évènements (conférences, projections, spectacles de danse). Les balcons qui cernent l'espace, prévus au départ pour accueillir une partie du public, ne sont en fait que rarement occupés. Techniciens du son et de la lumière s'y installent parfois pour la bonne conduite des concerts, shows et autres évènements.

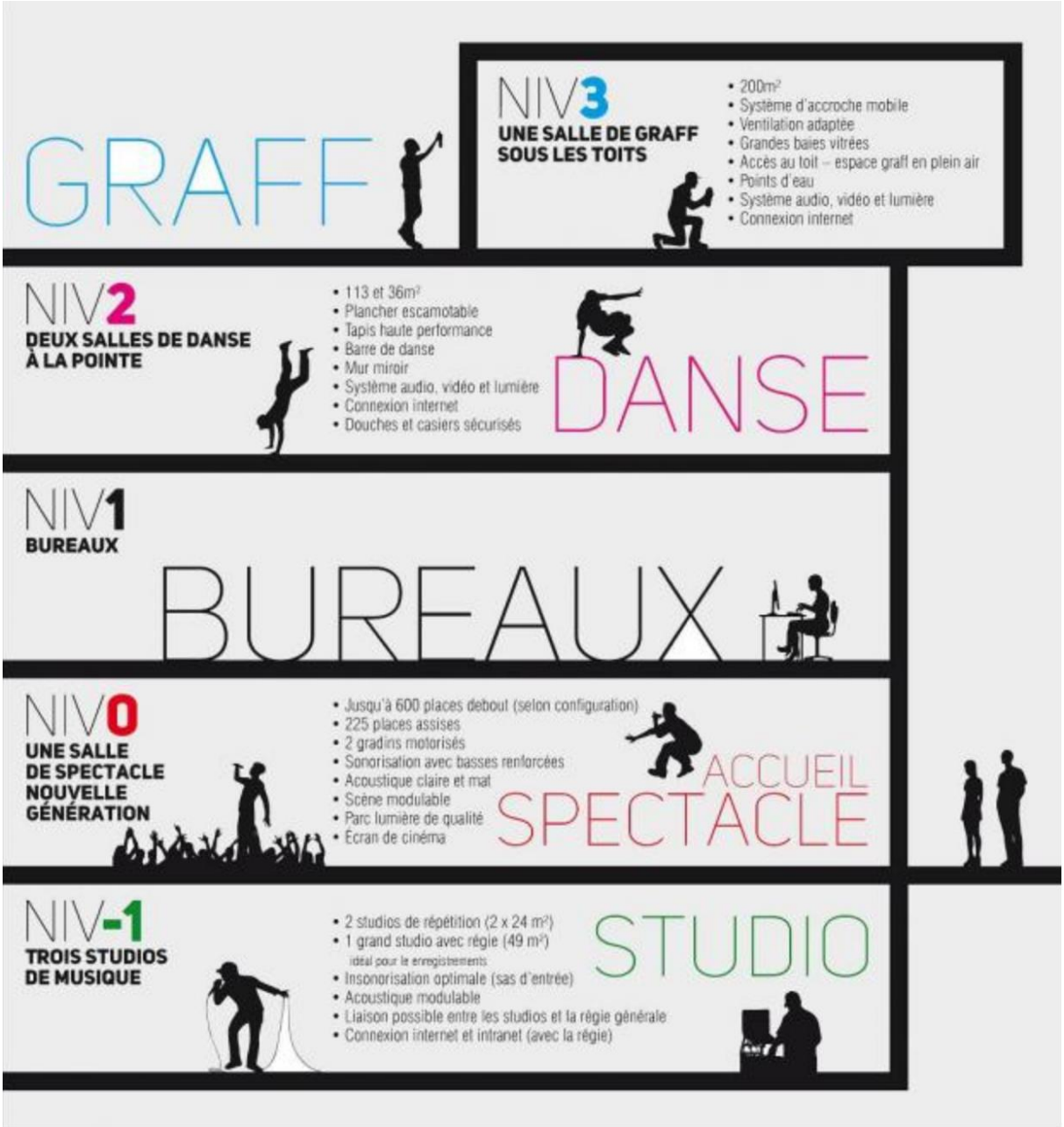
Document n° 8 : Salle de diffusion de l'équipement[1223].

B – À chaque esthétique son espace propre

Réunies sous un même toit, les pratiques ne sont pas accueillies aux mêmes endroits. Professionnalisation va de pair avec spécialisation et l'ordre spatial de l'équipement répond à cette exigence. Danseurs, musiciens et peintres ont des besoins différenciés et des espaces spécifiques leurs sont dédiés. L'accès à ces différents espaces de travail s'effectue par un escalier situé dans le couloir sur le flanc ouest de l'équipement et visible depuis la rue d'Arras. Cette dissection de l'espace est d'ailleurs au cœur du projet architectural. Un document en coupe transversale présente l'équipement comme suit :

[1223] Photo issue du site du cabinet d'architecture King-Kong. Source : https://www.kingkong.fr/index.html 04/08/2020.

Document n° 9 : Coupe transversale de l'organisation des espaces de l'équipement.

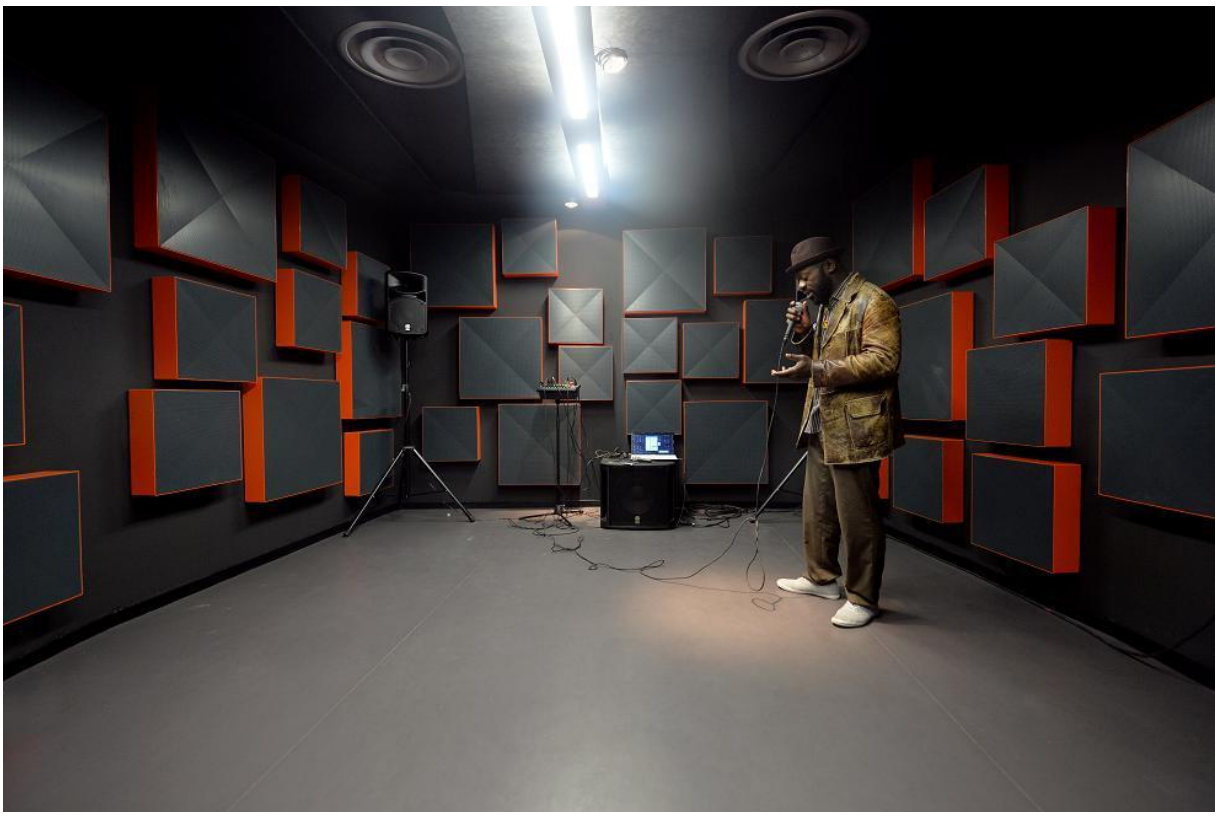


Des studios de musique.

Les studios de musique sont accueillis au sous-sol. On y accède par un escalier en béton qui délivre un couloir le long duquel trois studios se succèdent. Les deux premiers sont des studios de répétition (superficie au sol : 24 m²)[1224]. Ils sont sommairement équipés. On n' y trouve au départ qu'une table de mixage et des caissons d'insonorisation et d'absorption des réverbes aux murs et aux plafonds. Aux groupes de ramener leurs micros, leurs ordinateurs, leurs samplers etc.

[1224] Source : https://flow.lille.fr/nos-locaux consulté le 09/08/2020.

Document n° 10 : Studio de répétition[1225].



Au fond du couloir, le studio d'enregistrement est plus fourni. La surface totale est de 49 m^2. D'un côté, la régie accueille un ensemble de machines nécessaires à la production et à l'enregistrement de sons. Ordinateurs, table de mixage, sampler, looper. La régie est en connexion visuelle et filaire avec la cabine d'enregistrement, à son tour équipée en micro, pied de micro, filtres anti-pop et platines vinyles. On apprend également sur le site de l'équipement que « l'acoustique est modulable » et qu'une connexion est possible entre la régie et l'ensemble des studios.

Sur le papier, tout est prévu pour permettre au personnel d'équipement d'incarner sur le plan musical ce « label de qualité »[1226] annoncé par la mairie dès 2010.

Des salles de danses

[1225] Photo issue du site internet de l'équipement. Consulté le 04/08/2020.

[1226] Archives municipales de la ville de Lille, « Dossier de presse de la ville de Lille : Le centre Eurorégional des cultures urbaines », 2010, Rubrique : « Le CECU : Pourquoi ? Pour qui ? Comment ? ».

Deux salles de danses « à la pointe » occupent le deuxième étage. De tailles différentes – 113 et 36 m^2 – elles sont dotées de mur-miroir, de barre de danse et de tapis « haute performance »[1227]. Un système audio, vidéo et lumière y est également installé pour offrir aux danseurs autonomes ou aux compagnies de danses professionnelles les conditions et le matériel adéquats au travail de création dans son intégralité. Douches, vestiaires et casiers sécurisés viennent compléter l'arsenal équipementier du second niveau.

Document n° 11 : La petite salle de danse[1228].

L'espace des graffeurs

Le troisième étage est dédié aux pratiques de peinture. Dans le jargon municipal c'est l'emploi du terme « arts visuels » qui prévaut sur celui de graffiti, de graff ou de tag.

Deux espaces distincts ont été établis par les architectes du cabinet King-Kong. Le premier est intérieur. Constitué d'une grande pièce de 200 mètres carrés[1229], il vient fermer l'équipement sur

[1227] Source : https://flow.lille.fr/nos-locaux consulté le 09/08/2020.
[1228] Photo issue du site internet de l'équipement. Consulté le 04/08/2020.
[1229] Archives municipales de la ville de Lille, « Création d'une maison du hiphop et extension de la maison folie de Moulins. Plan général des travaux », édité le 10 juin 2009.

lui-même. Présenté comme « atelier panoramique » sur le site de l'équipement, la présence de vitres à 360° donne une impression de surplomb quand on s'en approche et crée une sensation de vertige. On se situe à environ dix mètres du niveau de la rue. Comme pour chaque espace, cette pièce est sommairement équipée. Une fois passée la double porte battante, un large évier à vasque profonde occupe le petit mur de gauche. Il sera utilisé principalement pour le nettoyage du matériel (pinceaux, bacs de peinture, maquettes de pochoir etc.).

Au plafond un système de ventilation est supposé assurer la bonne aération de la pièce lors de l'utilisation de bombes aérosols. Un second système y a été installé. Il se présente sous forme d'un circuit de rails qui parcours l'ensemble du plafond et sur lequel des accroches mobiles permettent de fixer des éléments. L'idée initiale est simple : espace de création pour des graffeurs, ce circuit devrait permettre de présenter leurs œuvres dans la scénographie de leur choix. La mobilité des accroches offrirait alors la possibilité, à l'instar d'une galerie d'art, de créer des ambiances d'appréciation des œuvres et de proposer des itinéraires aux spectateurs devenus, le temps d'un vernissage, amateurs d'arts picturaux.

Dans les faits, aucun de ces deux systèmes ne sera jamais éprouvé. Par manque de compétences techniques et plus encore par manque de sollicitation et défection de l'espace puis par redéfinition des activités qui s'y déroulent.

Depuis l'atelier panoramique, deux baies vitrées donnent accès à une terrasse extérieure de 50 m^2 qui se présente sous forme de passerelle métallique. Cette passerelle propose une sorte de trajet qui mène à un mur en inox qui représente, dans la rhétorique municipale « la galerie à ciel ouvert »[1230] de l'équipement. Elle rejoint l'escalier extérieur qui connecte entre eux les différents niveaux.

[1230] *Ibid.*

Document n° 12 : Salle de travail du troisième étage dédiée aux arts graphiques[1231].

Ainsi, la volonté d'offrir aux usagers des conditions professionnelles aux artistes locaux se donne à voir physiquement par la mise en place d'espaces censés fournir qualitativement les différents matériaux nécessaires à la poursuite des objectifs. Car « l'espace n'est pas le « simple "container" – le réceptacle passif – des processus sociaux et temporels, mais comme participant activement à la structuration de la société »[1232] des hiphops locaux.

3) Circuler dans le temps et l'espace : du contrôle des mobilités en terre municipale

[1231] Photo issue du site du cabinet d'architecture King-Kong. Source : https://www.kingkong.fr/index.html 04/08/2020.

[1232] Pattaroni, L., 2016, « La trame sociologique de l'espace. Éléments pour une pragmatique de l'espace et du commun », *Op. Cit.*

La description physique des espaces close, elle ne peut pas ne pas s'accompagner d'un travail de réflexion sur les conditions d'occupation qu'implique l'équipement. La déambulation à laquelle on vient de se prêter est d'abord projective. Il s'agissait de saisir l'ordre spatial pour mieux comprendre les bornes d'un jeu social qu'il participe à fixer. Pensé à destination des acteurs locaux des hiphops, artistes en tête de cortège, leur présence entre les murs est la condition *sine qua non* de sa raison d'être. Équipementer les pratiques, c'est aussi et surtout mettre en équipement leurs porteurs, c'est-à-dire imposer des conditions particulières d'utilisation, de circulation et d'occupation.

A ce niveau la communication municipale est on ne peut plus limpide et tranche avec la place accordée à ces mêmes acteurs en amont de l'ouverture. Tenus hors des cercles décisionnels dans une posture de consultants, ils sont désormais conviés à investir – et à s'investir dans – l'équipement. Les propos de Martine Aubry lors de son discours d'inauguration sont clairs : *« Il sera ce que les artistes en feront. Un endroit public et ouvert dont la seule règle d'expression est le respect de la loi »*[1233] et d'ajouter quelques minutes plus tard en s'adressant aux acteurs locaux des hiphops présents dans l'assistance qu'il *« faut que vous vous appropriiez ce lieu, le faire vivre, c'est votre lieu. Il faut changer cette culture trop figée »*[1234]. Difficile ici de comprendre le message envoyé. Qu'est-ce à dire que la culture hiphop serait trop figée ? Trop solide, fixe, immobile, trop ancrée dans ses routines et ses quartiers ? Rien de moins certain. Selon nous, la locution renvoie plutôt aux perceptions en vigueur en mairie centrale et trahit l'injonction faites aux acteurs d'épouser des comportements, des codes de langage, des manières d'être plus policées, c'est-à-dire plus immédiatement compréhensibles par le personnel politique.

A cette invitation d'appropriation, quelques acteurs y répondent. C'est le cas du danseur et chorégraphe Romuald Brizolier qui s'exprime en ces termes dans les colonnes du journal *Le Monde* : *« Il y a plein de possibilités. Au CECU, tu pourras enregistrer un album, créer un spectacle de danse. Pour l'instant, c'est une coquille vide mais c'est aux activistes*[1235] *de la région de s'en emparer »*[1236].

S'en emparer… L'emploi du verbe est conquérant et rien d'étonnant de la part de son locuteur. Il est de ceux qui ont quitté Roubaix pour le monde avant ses vingt ans sous la houlette du chorégraphe Farid Berki, a poursuivi sa carrière à Paris avant d'être consacré champion du monde à Las Vegas en 2008 dans le cadre du prestigieux *Hip-hop International Championship*.

1233 Discours d'inauguration de Martine Aubry prononcé le 04/10/2014 sur la grande scène du Flow.

1234 *Ibid.*

1235 Le terme « activiste » renvoie ici à celles et ceux engagés dans les pratiques des hiphops en qualité d'acteurs. Il s'oppose à celles et ceux qui n'en sont que spectateurs.

1236 Article de Presse, « Un temple du hip-hop ouvre à Lille », *Le Monde*, 04/10/2014. Intitulé « Un temple du hiphop ouvre à Lille », l'article, court, est divisé en trois sections. La première décrit l'organisation spatiale de l'équipement. La seconde évoque la réception mitigée des acteurs locaux des hiphops en présentant les paroles de certains d'entre eux. La dernière évoque les problématiques locales générées par l'ouverture de l'équipement (quel budget de financement, quid de la liberté des acteurs, etc.).

Le ton est donné. Maintenant que l'équipement est une réalité concrète, il s'agit de le faire vivre via la présence d'artistes à accompagner sur les sentiers de leur professionnalisation, des amateurs à structurer et des publics à initier.

On questionne à présent en quoi et comment l'ordre spatial décrit contribue ou non à favoriser cette invitation à l'appropriation. Autrement dit, « l'enjeu […] est de mieux spécifier la dimension relationnelle et politique de l'espace en identifiant différentes modalités de la relation entre les processus spatiaux, les formes de l'agir et les modalités du commun »[1237]. On questionne alors les possibilités circulatoires dans et entre les espaces, les degrés d'autonomie qu'elles révèlent et les formes de partage qu'elles permettent… ou non.

A – Des possibilités limitées d'appropriation du temps et des espaces

On s'est volontairement prêté au jeu d'une omission dans le travail descriptif présenté *supra*. Les modalités de passage d'un espace à l'autre n'ont pas été discutées. Or, les possibilités de circulation sont centrales ici. D'abord parce qu'elles informent l'exercice du contrôle des mobilités individuelles. Ensuite car elles renseignent sur les possibilités d'appropriation de l'équipement par les usagers. Plus précisément, elles en balisent l'entreprise. C'est-à-dire qu'elles fixent les limites spatiales et temporelles au sein desquelles cette appropriation des espaces peut s'envisager. Dès lors la question est de savoir comment qui se meut au CECU.

En premier lieu, mentionnons que les différentes entrées du CECU sont équipées d'un système d'alarme. Au quotidien, le premier geste – propriété exclusive du personnel d'équipement – est de désactiver chaque matin le système de surveillance activé la veille. Le *turnover* parfois intense à certains postes implique un renouvellement régulier du code de désactivation – tous les mois environ – afin de ne pas le faire fuiter outre mesure. L'entreprise est partiellement réussie. Un cambriolage sans effraction aucune s'est déroulé avec succès lors des festivités de la braderie de Lille en 2017. Des ordinateurs et du matériel de musique ont été dérobés. Jusqu'ici, rien d'étonnant. Comme tout type d'établissement d'accueil, le CECU abrite du matériel onéreux qu'il s'agit de protéger autant que faire se peut.

Une fois désactivée l'alarme centrale, les mobilités intra-équipement sont spécifiques au statut des personnes. Personnel et usagers n'ont pas la même latitude déambulatrice. Des portes battantes anti-feu introduisent systématiquement les espaces. En journée, ces portes sont fermées et ne les déverrouille pas qui veut. La possession d'un badge rend leur ouverture et la libre circulation entre

[1237] Pattaroni, L., 2016, « La trame sociologique de l'espace. Éléments pour une pragmatique de l'espace et du commun », *Op. Cit.*

ces espaces possible. Elle reste, elle aussi, largement la propriété exclusive du personnel d'équipement. Seule l'obtention d'une résidence artistique permet la possession de ce badge par les usagers. L'état naturel de ces zones de passage est donc à la fermeture. Munies d'un bras articulé, ces portes se referment automatiquement sur elles-mêmes, engageant par-là la réactivation automatique de leur fonction de séparation. Leur ouverture constante, c'est-à-dire l'annulation temporaire de leur état naturel, implique de les contraindre artificiellement via l'usage de forces antagonistes (des cale-pieds, aimants sur les murs de contact). Il s'agit donc de contrôler en les restreignant les mobilités des usagers plus que de favoriser leur libre circulation. L'une des conséquences de ce système de mobilité contrôlée est leur accompagnement systématique pour l'accès aux espaces par le personnel d'équipement. Les musiciens au sous-sol, les danseurs au deuxième étage, les peintres au dernier niveau. Dans ces conditions, l'appropriation souhaitée de l'équipement par les usagers s'en trouve sensiblement réduite. Les mobilités sont fonctionnellement restreintes aux motifs de leur présence. Un rappeur ne peut à sa guise rendre visite aux danseurs qui eux-mêmes peuvent difficilement rencontrer les peintres. Il peut tout au plus rencontrer les usagers du même niveau, soit ses partenaires artistiques. L'interdisciplinarité souhaitée s'en trouve, elle aussi, sensiblement limitée.

L'accompagnement des usagers est d'ailleurs l'une des fonctions attitrées de certains membres du personnel. Engagé officiellement pour la sécurité du lieu, celui qui se fait appeler familièrement « Juju », Julien de son prénom, est l'homme à tout faire de l'équipement. Parmi les tâches qui lui incombent, officielles ou officieuses, il est celui qui conduit le plus souvent les usagers dans les différents espaces du CECU (quand ce n'est pas lui, ce sont les chargés d'accueil des publics, le chargé de projet ou le chargé du centre de ressources qui s'en occupent). Culture de la méfiance réservée aux publics attendus ou pratique généralisée à l'ensemble des équipements culturels municipaux ? Nous ne saurions dire. Ce qu'on peut affirmer en revanche, c'est qu'au CECU, rappeurs, danseurs et peintres sont soumis à un droit de regard qui se porte moins sur les énergies créatrices – Julien n'est pas expert dans chaque discipline – que sur le comportement des créateurs. Dans cette configuration, l'appropriation annoncée et désirée par la maire trouve sur le plan spatial ses limites. La libre circulation au sein de l'équipement est le privilège du personnel de maison qui devient alors incontournable sur le plan des mobilités individuelles. Qu'ils soient danseurs, musiciens ou peintres, les usagers se présentent à l'accueil, annoncent le motif de leur présence et patientent avant d'être conduits par un tiers vers l'espace de travail qu'ils auront préalablement sollicité. Arrivés à bon port, les usagers sont relativement libres de tout regard. Il ne s'agit pas de s'immiscer directement dans les contenus picturaux, textuels ou chorégraphiques des créations en cours. Ce qui n'empêche un droit de regard sur les comportements des usagers en présence. Le

CECU est propriété de la mairie. Régulièrement, le « monsieur sécurité » de l'équipement passe une tête, jette un œil et opine du chef dans les studios du musique, les salles de danse ou au troisième étage. Il doit s'assurer, c'est son métier, que les comportements des usagers sont en adéquation avec les règles d'occupation propres aux équipements publics (ne pas fumer, ne pas taguer etc.). Si la bonhommie dont il fait preuve neutralise la fonction « policière » qui lui incombe – il lui arrive pendant ses tournées de proposer des gâteaux ou de servir le café – il n'en reste pas moins qu'il rappelle aux usagers, par sa présence épisodique et succincte mais régulière, que ces derniers sont accueillis dans des espaces qui ne leur appartiennent pas. L'appropriation en termes de maitrise des lieux et du temps de présence en leur sein est ici sujette à caution.

Mais alors qu'est-ce à dire que de s'approprier un espace ? Ses emplois sociologiques ou en géographie sociale sont pluriels et l'usage injonctif de l'occurrence par Martine Aubry est trop diffus pour le cerner avec précision. Procédons par élimination.

L'invitation à appropriation n'est pas ici d'ordre juridique. Le CECU appartient à la commune. Danseurs, musiciens et peintres ne sont propriétaires ni du sol ni des murs de l'équipement. Mais l'impossible appropriation juridique ne signe pas mécaniquement l'impossible appropriation de la matérialité de l'équipement. Squatteurs sans droit ni titre, locataires d'appartements ou zadistes de Notre-Dame-des-Landes circulent à leur guise dans des espaces circonscrits sans pour autant être propriétaires des zones occupées.

Si l'appropriation est synonyme de « prise de possession »[1238], elle peut se déployer au-delà du juridique sur le terrain affectif. On retrouve cette dimension en sociologie de l'habitat. Peu importe ici les capacités déambulatrices des individus. L'appropriation se réalise « à l'aune d'expériences » vécues dans lesquelles la circulation des individus n'est pas centrale. Sont bien plus essentielles les modalités « d'un ancrage territorial des pratiques sociales et culturelles »[1239], c'est-à-dire l'assignation routinière d'activités particulières à un espace précis. Mais cette lecture renverse en quelque sorte la problématique soulevée. Elle renseigne plus sur la capacité du pouvoir local à circonscrire les pratiques des hiphops en un lieu donné qu'elle n'éclaire la question de la maitrise des lieux par ses destinataires présumés. En définissant des itinéraires de mobilité – certes différents au gré des évènements – au sein de l'équipement, le personnel d'équipement participe au contrôle municipal sur les pratiques des hiphops. La référence domestique est alors mise en berne. La « maison du hiphop » n'est pas, on le répète, un espace de libre circulation. A chaque esthétique son espace propre. A chaque usager un temps déterminé et limité d'occupation. A ce niveau, l'équipement n'est-il pas le signe d'un dessaisissement partiel soutenu par l'idée que les acteurs locaux des

[1238] Veschambre, V., 2005, « La notion d'appropriation », *Norois*, n°195, pp. 115-116.
[1239] Tapie, G., 2014, *Sociologie de l'habitat contemporain. Vivre l'architecture,* Marseille, Parenthèses Éditions, 240 p.

hiphops « ne peuvent que se contenter des espaces produits pour eux, en fonction de l'image que d'autres se font de leurs besoins, de leurs critères, de leurs valeurs même pourrait-on dire »[1240] ?
Toujours dans la perspective de travaux sur l'habitat, l'appropriation d'un espace est définie comme « l'ensemble des pratiques, et en particulier des marquages qui lui confèrent les qualités d'un lieu personnel »[1241]. La notion de marquage est pertinente pour notre démonstration. C'est, selon Vincent Veschambre, « l'aspect matériel le plus important de l'appropriation »[1242]. On a évoqué en introduction l'absence première de tags au sein de l'équipement, absence soulignée par le rappeur new-yorkais KRS-ONE. Or, dans cette perspective, leur présence est significative des possibilités d'appropriation autorisées par le pouvoir en place. Loin d'être triviaux ou simples éléments d'une folklorisation des hiphops municipalisés, leur dissémination renseigne sur le potentiel de transformation matérielle et symbolique de l'équipement. Car réfléchir aux possibilités d'appropriation d'un lieu, n'est-ce pas questionner « l'occupation ou l'usage de l'espace, mais aussi sa production et son détournement, son marquage, sa valorisation ou inversement sa stigmatisation »[1243] ?
Inexistants la première saison, ces tags apparaissent dans le hall d'accueil suite à la critique émise par le rappeur états-uniens mais non sans s'affranchir d'un droit de regard sur le bornage de leur localisation. Concrètement, dans le hall d'accueil leur présence n'est tolérée que dans l'espace réservé au personnel d'équipement, soit sur le mur derrière le poste d'accueil, la billetterie, et le bar (la zone peinte en rouge dans le document n° 7). Interrogé sur les risques partagés d'un assèchement de la culture hiphop par l'équipement, le directeur répond que *« c'est vrai qu'on peut pas tout faire étant donné qu'on représente la ville. Je suis d'accord. Et donc oui, ça peut apparaître comme… ben l'exemple du tag, c'est le meilleur exemple »*[1244]. Ou Sylvain Desplanques, second chargé de projet, interrogé sur l'impossible considération des tags au sein de l'équipement qui explique que *« c'est une question qu'on deale pas vraiment. C'est un blocage »*[1245]. La plus belle preuve d'une tolérance ténue des tags est indirecte, elle concerne cette fois l'aspect extérieur de l'équipement et nous vient de Frédéric Neau, l'architecte retenu pour la conception du bâtiment : *« A un moment ils se sont posé la question de… quid des tags sur les murs ? Au début ils ont dit : "Non, on les efface" en tenant ce discours-là de :*

[1240] Ripoll, F., Veschambre, V., 2005, « Introduction », *Norois*, n°195, pp. 7-15.
[1241] Raymond, H., 2017 [1984], *Architectures, Les aventures spatiales de la raison,* Paris, Ed. Parenthèses, Coll. Eupalinos, 256 p.
[1242] Veschambre, V., 2005, « La notion d'appropriation », *Op. Cit.*
[1243] Ripoll, F., Veschambre, V., 2005, *Op. Cit.*
[1244] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[1245] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 26/10/2016.

"C'est à l'intérieur que ça se passe". Au début ils ont effacé et par la suite ils les ont laissés sur le mur en corten, côté rue du petit Thouars »[1246].

Quoiqu'il en soit, une fois décidé de leur localisation précise, leurs auteurs sont alors invités, c'est-à-dire autorisés, à passer de l'autre côté du bar. Au-delà de cette permissivité, ils sont réalisés – comme dans l'espace public – à la dérobée. Soutenant que le « marquage [de l'espace que représentent ces tags] pourrait être défini comme la matérialisation d'une appropriation de l'espace ou comme le vecteur matériel de légitimation d'une appropriation de l'espace »[1247], alors leur absence première et leur acceptation sous conditions dans un temps second ne participe que difficilement et partiellement d'une entreprise de capture de l'équipement. Leur pérennisation ne sera effective qu'en des zones dédiées, restreintes et avec l'accord du personnel.

Dans ces conditions, l'invitation à s'approprier le CECU n'apparait ni comme maîtrise des lieux – monopole de la commune – ni comme prise de possession. Elle relève de « l'adaptation de quelque chose [ou de quelqu'un] à un usage défini ou à une destination précise »[1248]. S'adapter plus que bousculer. Se conformer plutôt que déformer l'environnement.

Car les usagers sont incités à s'y présenter et à épouser des règles de fonctionnement édictées sans eux. Il ne s'agit pas pour autant de leur ôter dès le départ toutes possibilités de conquête des espaces ni de les déposséder de formes alternatives d'occupation de l'équipement. Avec ou sans la complicité du personnel, la suite du récit nous amènera à explorer des formes d'appropriation à même de modifier l'activité quotidienne du CECU. Des situations dans lesquelles « le vécu refuse les injonctions du conçu »[1249]. Pour l'heure, il s'agissait de montrer que l'ordre spatial tel qu'il a été pensé au départ ne favorise guère le développement d'un sentiment d'appartenance, d'une autonomie de mouvement et d'une libre circulation des artistes favorisant la rencontre, le partage des savoirs et des énergies ou encore l'émergence de travail commun. Dès lors, l'invitation à l'appropriation révèle « des inégalités dans l'accès, l'occupation, l'usage et la jouissance (exclusive) de différents lieux de vie »[1250]. La référence domestique trouve elle aussi, sur la plan spatial, ses limites.

B – De la maison à l'immeuble : sociabilités et biens communs

---

[1246] Entretien avec Frédéric Neau, architecte au cabinet King-Kong et responsable de la conceptualisation du CECU, réalisé le 18/09/2020.

[1247] Veschambre, V., 2004, « Appropriation et marquage symbolique de l'espace : quelques éléments de réflexion », *Revue ESO*, n°21, pp. 73-77.

[1248] Serfaty-Garzon, P., 2002, « L'appropriation de l'espace ». In : Segaud, M., Brun, J., Driant, JC., (dir.), *Dictionnaire critique du logement et de l'habitat, sous le regard des sciences sociales*, Paris, Ed. Armand Colin, pp. 27-30.

[1249] Lefebvre, H., 1974 [2000], *La Production de l'espace, avant-propos de Rémy Hess*, Paris, Ed. Anthropos, 487 p.

[1250] Ripoll, F., Veschambre, V., 2005, « Introduction », *Op. Cit.*

L'ordre spatial et les déambulations permises ainsi posés, on souhaite terminer cette présentation de l'équipement à l'instant « 0 » de son fonctionnement en mobilisant l'usage métaphorique de l'immeuble, image plus pertinente à nos yeux que la référence domestique mobilisée en mairie.

Sous cet angle, la dépendance au personnel de travail apparait comme première limite à l'analogie domestique. Les usagers ne possèdent pas les différents sésames d'ouverture (clés, codes d'alarmes, badges d'ouverture des portes) donnant accès à l'ensemble des espaces et conférant à l'ordre spatial ainsi établi une dimension si ce n'est coercitive, du moins contraignante. Elle rappelle qui sont les responsables dans la maison. En poursuivant la métaphore domestique, on pourrait alors se demander quels profils, au sein de la maisonnée, se voit priver d'un jeu de clé, priver d'accès à certains espaces et inviter à en occuper d'autres dans des temps précis. En d'autres termes, qui s'inscrit dans une relation déambulatoire de dépendance à autrui ?

Difficile ici de ne pas céder à la tentation de travestir la citation de Winnicott mobilisée en introduction[1251]. Ne peut-on pas, avec la légèreté d'un cynisme assumé, émettre l'idée qu'avec le CECU la maire […] maintient autour [des] nourrisson[s des hiphops] un espace bienveillant où l'omnipotence n'est pas réprimée par la sanction du réel, soit un espace dans lequel la rêverie et l'illusion sur les possibilités de carrières des aspirants artistes ne seront pas battues en brèche par la dure réalité, compétitive et excluante, des industries culturelles ? C'est ce que confirme Martin Coulon quand il insiste sur l'idée qu'en France, *« c'est une chance de pouvoir vivre de sa musique en dehors des institutions privées »*[1252] que représentent ces industries culturelles. Le CECU contribuera à offrir des circuits alternatifs de carriérisation.

L'équipement ayant été pensé pour accompagner les artistes sur le sentier de leur professionnalisation, les occurrences domestiques révèlent d'autre part, dans une perspective performative, les projections de ses promoteurs. L'affirmation de Martine Aubry - *« c'est votre lieu »* – est reprise en l'état par le directeur de la structure qui souhaite en faire *« un lieu de vie »*. Idem du côté du premier chargé de projet : *« Dans la création… dans un mouvement, un lieu, c'est vachement important. On parlait tout à l'heure du terrain vague de La Chapelle[1253], c'est un lieu. C'est là où les gens se rassemblent, ils se rencontrent, ils s'échangent des choses. […]. Donc je pense que le fait d'avoir un lieu, c'est une émulation. […] et ça c'est, je crois, ce qui manquait, en tout cas à Lille. C'est important d'avoir un lieu. Ça a été*

[1251] Pour rappel, la citation mobilisée était la suivante : « la mère […] maintient autour du nourrisson un espace bienveillant où l'omnipotence n'est pas réprimée par la sanction du réel ». La reformulation relève de notre initiative.

[1252] Propos tenus par Martin Coulon, premier chargé de projet du Flow, lors d'une conférence intitulée « Le rap et les institutions », organisée par l'association étudiante Ratadam et tenue à Science Po Lille le 18/02/2015.

[1253] Le terrain vague « La Chapelle » a fonctionné pendant quelques mois comme lieu de rencontre des hiphops franciliens.

le cas avec le Bateau Lavoir avec Picasso à Montmartre, la Factory avec Andy Warhol. Je pense qu'un lieu c'est important pour développer la création, l'interactivité et en même temps c'est un lieu de repères »[1254].

On ignore les modalités d'occupation, de rencontre ou de création qu'ont permis la *Factory* newyorkaise ou du Bateau Lavoir parisien. Pour le terrain vague de La Chapelle en revanche, on sait que l'entrée se faisait par une brèche dans une palissade. Une fois sur site, point de code d'entrée, de badge ou de clés. La libre circulation était totale. Graffeurs, rappeurs, djays et danseurs occupaient le même espace dans un temps où de nombreux référents (vestimentaires, langagiers, musicaux, picturaux) participaient d'un sentiment d'appartenance à une culture commune. *Dee Nasty* et consorts étaient maîtres du son mais pas maîtres des lieux. L'arrêt du groupe électrogène qui alimentait la sono n'entrainait pas *de facto* l'abandon du terrain. Or depuis le début des années 2000, les scènes de rap, de graffiti et de danse sont distanciées et en partie étrangères les unes aux autres. On ne le répétera jamais assez : dans le travail, danseurs, musiciens et peintres ne partagent plus de projets communs. Ou alors si peu[1255]. Réunir les pratiques sous un même toit en 2014 participe à alimenter l'idée que les acteurs, toutes disciplines confondues souhaitent se rencontrer, se connaitre, se reconnaitre et collaborer.
Quand Martin Coulon compare le CECU à ce qu'a pu être le terrain vague de La Chapelle pour les hiphops franciliens, c'est au croisement des énergies et au sentiment d'un « Chez nous » qu'il se réfère. Il se fait alors relais du discours officiel. Rappelant les craintes partagées d'un projet municipal pour les hiphops locaux, il s'engage lui aussi sur le terrain d'une invitation post-décision de l'appropriation : *« Ok, [la maire et ses élus] mettent des sous mais qu'est-ce qu'ils veulent en faire ? C'est plutôt : qu'est-ce que les acteurs du mouvement veulent en faire de ce lieu ? Je pense que c'est comme ça qu'il faut poser la question »*[1256].

La mécanique est intéressante. Elle élude la question des possibles intérêts du pouvoir local et des conditions d'usage imposées, renvoie du côté des acteurs des hiphops la charge de définir la raison d'être du CECU et engage leur responsabilité immédiate dans la pertinence d'un équipement qu'ils n'ont pas collectivement souhaité. Posée en l'état, la question laisse entendre que leur capacité d'intervention d'action et leur potentiel de transformation du lieu sont réels, souhaités, voire

[1254] Propos tenus par Martin Coulon lors d'une conférence intitulée « Le rap et les institutions », organisée par l'association étudiante Ratadam et tenue à Science Po Lille le 18/02/2015.

[1255] Énième exemple de cette distanciation des pratiques, dans le cadre des « Rendez-vous hiphop » organisé à l'initiative de l'État, les différentes disciplines du hiphop sont présentes mais systématiquement présentées de manières disjointes.
[1256] Propos tenus par Martin Coulon, premier chargé de projet du Flow, lors d'une conférence intitulée « Le rap et les institutions », organisée par l'association étudiante Ratadam et tenue à Science Po Lille le 18/02/2015.

encouragés. Pourtant, c'est ce qu'on a voulu montrer dans ce chapitre, la configuration de l'équipement rend difficile son appropriation. Cette restriction de mouvement – le contrôle des flux – sur le plan spatial sera complété par un arsenal réglementaire qui rendra plus compliqué encore le saisissement pérenne de l'équipement par les acteurs locaux des hiphops. Rares seront les temps d'appropriation toujours éphémères engageant des transformations des espaces ou des usages détournés de l'équipement.

C'est également ce qui enthousiasme le premier médiateur culturel chargé d'accueillir les publics. Quand un soir de décembre 2014, Julien Véchart nous offre une visite guidée personnalisée de l'équipement, il se prête lui aussi volontiers au jeu des projections soutenues par le fantasme d'un équipement capable de susciter des collaborations interdisciplinaires : *« Tu vois, ce que j'aime ici, c'est que je peux aussi se faire rencontrer les gens. Et le lieu sert à ça. Par exemple, le E.T. Crew qu'on vient d'accompagner au sous-sol, pourquoi pas imaginer une collab avec Naoui, en ce moment en résidence au troisième, pour leur pochette d'album ? »*[1257].

Cet extrait nous permet de poursuivre la métaphore de l'immeuble. Dans la mesure où les usagers sont assignés à des espaces de travail précis, ils n'ont que peu de moyens de savoir qui occupe quel autre espace et à quel moment. En venant répéter au sous-sol, leur mobilité se limite à des allers-retours entre le niveau -1 et le hall d'accueil. L'accès aux étages supérieurs leur est interdit. Comme dans un immeuble, les affaires des uns ne concernent ni n'engagent celles des autres. Chaque groupe et chaque individu en leur sein n'est pas tenu de connaître, de tenir informé ou de prendre en compte l'autre. Ou alors à un seuil minimal d'interaction.
Ici, c'est bien le caractère indispensable du personnel d'équipement pour l'établissement de connexions entre les artistes qui est réaffirmé. Les informations sur les fréquentations simultanées de l'équipement sont propriété exclusive des travailleurs du CECU.

Olivier Sergent, Martin Coulon ou Julien Véchart, respectivement directeur, chargé de projet et médiateur culturel chargé d'accueil des publics, partagent au moment de leur prise de poste cette même envie d'une unité fantasmée teintée de communication interdisciplinaire et s'emploient à imaginer, à travers l'équipement, sa résurgence. Cette envie commune est alors soutenue par un usage domestique de l'équipement, c'est-à-dire plus chaleureux et moins impersonnel que ce qui se donne à voir dans les équipements culturels déjà en place dans la commune.

[1257] Carnet de terrain, prise de notes du 03/12/2014. Julien Véchart nous a proposé une visite privée du CECU. Au moment de ladite visite, nous avons accompagné le groupe de rap E.T Crew dans le studio de répétition avant de rencontrer le peintre Naoui de l'association Restart alors en résidence au troisième étage de l'équipement.

La volonté de mise en rencontre des esthétiques, des énergies créatrices et de leurs porteurs apparait limitée par l'architecture du lieu et les conditions de circulation en son sein. Chaque étage prend la forme d'un appartement habité par un groupe social particulier. Les musiciens en sous-sol, le personnel administratif au premier étage, les danseurs au second et les peintres au troisième. Pour chacun de ces groupes – à l'exception du personnel administratif – la cohabitation est une donnée effective mais la constitution d'un bien commun reste optionnelle. Peu d'intérêt pour les peintres d'identifier les danseurs en séance de training au niveau inférieur. C'est d'ailleurs ce que met en avant le cabinet King-Kong. On peut lire sur le site des architectes que « chaque niveau correspond à une fonction précise du programme » et qu'en l'état, ils peuvent « fonctionner en parfaite autonomie suivant les besoins des utilisateurs »[1258].

A cet ordre spatial particulier s'ajoute également des rapports au temps spécifique à chaque groupe. N'étant pas maîtres des lieux, les acteurs des hiphops n'ont pas non plus de contrôle sur les temps d'occupation. Soit ils louent un espace pour un temps prédéfini soit ils s'accordent sur les horaires d'ouverture élaborés sans eux.

Dans ces conditions – distanciation des pratiques, mobilités contrôlées des usagers, localisation des esthétiques en des espaces précis, confort minimal d'accueil des publics – la volonté partagée par certains acteurs de voir dans le CECU un lieu de rencontre pour les acteurs des hiphops locaux risque de s'immobiliser dans les limbes d'un vœu pieux plutôt que de faire advenir une réalité palpable.

A l'habitation commune souhaitée et fantasmée, l'équipement favorisera plutôt des relations de voisinage dont « l'entre-soi n'a plus rien à voir avec la chaleur communautaire »[1259] des villages d'autrefois, des quartiers populaires d'antan ou, pour ce qui nous concerne des sociabilités interdisciplinaires propres aux hiphops des premières heures.

Élaboré pour des catégories de personnes spécifiques – les gens des hiphops – pour lesquelles la proximité culturelle supposée légitime leur regroupement, il n'est pas impensable que celles et ceux qui en occuperont les espaces y croiseront des visages familiers (comme dans les couloirs, le hall, l'ascenseur ou la cour d'un l'immeuble). Mais comme dans tout type de résidence collective, il apparait qu'au CECU, « tout est fait pour que les personnes qui portent ces visages demeurent des inconnues »[1260]. L'absence de canapés ou de boissons au bar[1261] et le faible degré d'intimité

[1258] Source : http://www.kingkong.fr/fr/projets-culturel-5-lille_%3E_le_flow-55.html consulté le 11/08/2020.

[1259] Charmes, E,. 2007, « Les périurbains sont-ils anti-urbains ? Les effets de la fragmentation communale », *Les Annales de la recherche urbaine*, n°102, *Individualisme et production de l'urbain*, pp. 7-17.

[1260] *Ibid.*

[1261] On pourrait ici multiplier les exemples de matériels qui contribuent à la chaleur d'un salon : tapis, tables basses, repose-pieds, système sonore, bibliothèque etc.

qu'autorise la configuration du hall d'accueil (il est l'espace de travail d'une partie du personnel, visible depuis la rue) compliquent son usage comme lieu de sociabilité hors-travail. Espace d'accueil des publics, le hall n'a pas vocation à les accueillir sur le temps long. Loin d'être le salon rêvé, convivial et confortable, il n'est qu'aire de transition, un sas depuis lequel les publics sont conduits dans des espaces autres pour les raisons qui légitiment leur venue (résidence, concert, visite, répétition, training etc.).

C'est alors que la figure de « l'inconnu familier » devient intéressante. D'abord parce que l'expression est forgée pour rendre compte « des interactions dans les parties communes d'un immeuble »[1262], ce qui délaisse la question des sociabilités dans les espaces clos et spécifiques. Dans notre cas, chaque niveau de l'équipement peut être considéré ici comme autant d'appartements dont le hall d'accueil est un passage obligé.

Ensuite parce que l'usage de la notion par l'auteur permet de mieux spécifier ce qu'il nomme les « espaces intermédiaires », soit, des espaces au sein desquels les interactions ne sont ni de l'ordre de l'espace public « auquel est plutôt attachée la figure de l'étranger ou de l'intrus »[1263] ni de celui des espaces habités auquel se prête plus volontiers la figure du parent ou de l'ami de la famille.

Or les espaces partagés du CECU (le hall mais aussi la salle de diffusion ou la cour), présentés comme conviviaux, ont toutes les caractéristiques de ces espaces intermédiaires. Sur les plans diachronique ou synchronique, ils sont des « lieux où s'opèrent des transitions entre différents ordres ou entre différents espace-temps »[1264]. De ces espaces partagés, seul le hall d'accueil est accessible au quotidien. Il est l'unique espace en mesure d'épouser les fonctions prêtées au salon d'une maison. Mais dans la configuration qui le caractérise, il est difficile de lui prêter les apparats du séjour domestique. On affirme au contraire, à l'aune de nos observations, qu'il n'en est rien et que la citation suivante précise bien plus ce que représente, au sein de l'équipement, cet espace partagé : « ni complètement privés ni complètement publics, ni appropriés ni entièrement anonymes, les espaces intermédiaires [comme le hall du CECU] apparaissent communs à un ensemble d'usagers qui se construit comme collectif dans des pratiques de reconnaissance mutuelle. Cependant cet ensemble reste toujours partiellement indéterminable, comme si, paradoxalement, l'indétermination ultime du "Nous" qui régit un espace intermédiaire était une condition d'accomplissement de son caractère commun »[1265].

Enfin, la figure de l'inconnu familier procède aussi « d'une expérience collective par laquelle s'établit un ordre de coprésence résidentielle, ordre de nature essentiellement expressive »[1266]. On y

---

1262 Paris, H., 2005, *La société des voisins*, Editions de la maison de science de l'homme, ministère de la Culture, 334 p.
1263 *Ibid.*
1264 *Ibid.*
1265 *Ibid.*
1266 *Ibid.*

manifeste des signes de civilité actifs. On s'y salue. On s'y reconnait avec un seuil minimal d'échanges courtois.

La référence domestique explorée à l'aune de l'ordre spatial établi révèle donc une inadéquation si ce n'est un paradoxe : l'usage rhétorique d'une invitation à l'appropriation faite par la maire et nourrie par une partie du personnel d'équipement, se confronte à sa difficile mise en œuvre physique, c'est-à-dire au regard de la configuration de l'équipement et des restrictions de mouvements qu'elle impose. Au fond, la référence domestique montre ses limites avant même sa mise à l'épreuve. L'invitation à appropriation n'a de valeur effective que dans le cadre strict des règles d'organisation que les destinataires ne participent pas à édicter. Règles qui n'incitent ni à la flânerie ni au désœuvrement, soit des formes de rapports au monde que la maison est censée permettre.

Conclusion

A travers ce chapitre, on a souhaité présenter physiquement l'équipement au lecteur et émettre des hypothèses sur les effets structurels qu'il peut a priori produire. Les 448 mètres carrés au sol qui constituent notre terrain de recherche ne pouvait faire l'économie d'une description qu'on a choisi de présenter sous la forme d'une visite guidée.

A l'échelle de la commune, on a montré ce que l'implantation de l'équipement dans un quartier populaire péricentrique révélait. Elle participe sur le plan spatial d'une reconnaissance partielle du contenu culturel des pratiques des hiphops et renforce l'une des thèses de ce travail de recherche : avec le CECU, l'action publique lilloise des hiphops perpétue, avec les contours d'une prise en charge certes pionnière et novatrice, l'ancrage des pratiques de danse, de musique et de peinture dans ses territoires originels d'assignation. Installé à l'orée du centre-ville et non extramuros – au-delà du périphérique – l'entreprise de déterritorialisation réduit sans pour autant les neutraliser les distances spatiales et symboliques entre la noblesse des esthétiques légitimes et des pratiques des hiphops en voie de culturalisation.

L'équipement donne aussi à voir physiquement le rôle central que la mairie ambitionne d'occuper dans les affaires à venir des hiphops locaux. Depuis la rue, la massivité d'un équipement spectaculaire envoie un double signal aux acteurs : d'un côté, considéré comme organe externe du plateau Culture en mairie centrale, l'équipement (ré)affirme le caractère incontournable de sa participation au développement des pratiques. De l'autre, le bâtiment vient les circonscrire en les localisant dans un espace précis.

Derrière les murs, une présentation à l'instant « 0 » de son fonctionnement a également dévoilé ce que sa mise en fonctionnement accréditera. A chaque esthétique son espace propre disions-nous. Danse, musique et peinture font l'objet d'une surprenante mise en réunion qui ne se retrouve pas pour autant dans l'organisation interne de la structure. L'équipement souhaite recouvrir en partie les activités propres à chaque secteur (label de musique, compagnie de danse, galerie d'art). Pour ce, des espaces différenciés, et équipés en fonction, ont été établis afin de mener à bien ces missions.

L'ordre spatial interne de l'équipement objective également sous un angle nouveau les caractéristiques particulières qui singularisent, à Lille, les relations entre gens des hiphops et personnel municipal. Sur le plan physique ou celui des circulations au sein de l'équipement, l'utilisation à venir du CECU relève d'un haut degré de contrôle des mobilités d'usagers. Itinéraires et déplacements seront organisés par le personnel d'équipement qui détient les différents sésames d'ouverture (codes, clés, badges). Les relations historiques d'étroite dépendance entre gens des hiphops et administrateurs municipaux trouvent ici leur prolongement.

Dans ce contexte, l'invitation à l'appropriation d'un lieu présenté comme la maison lilloise des hiphops trouve dès le départ certaines limites. Annoncée par Martine Aubry lors de son discours d'inauguration[1267], l'appropriation souhaitée apparait plus, sur le plan spatial, comme une injonction à l'adaptation aux règles de mobilité qu'à une libre circulation et un libre usage des espaces. A ce niveau, on ne peut que noter une cohérence entre l'ordre spatial ainsi décrit, les conditions de montage du projet et les règles d'usage à venir. Dans la même veine, sans véritable espace partageable au quotidien, les conditions spatiales de l'équipement risquent de difficilement favoriser des modes de socialisation plus proches des sphères domestiques que des résidences collectives.

Avec ce chapitre, on a donc souhaité questionner les potentialités spatiales d'un équipement imaginé au service des acteurs locaux des hiphops. Autrement dit, que va-t-il permettre que l'action publique locale pré-équipement n'a pu, su ou voulu réaliser ? La réponse se trouve dans l'énonciation des missions. Il s'agit de professionnaliser les artistes, de former les amateurs et d'initier le grand public. Dans cette optique, ne peut-on pas appliquer au CECU ce constat posé par Emmanuel Belin que « la complexité formidable de telles constructions ne donne, pour nous, qu'une version extrême, ultime, spectaculaire, des modifications subtiles qui s'opèrent journellement […] : l'effet ici est de rendre facile l'impossible »[1268]. Autrement dit, là où la gestion des hiphops en mairie centrale n'entrainait que peu de changements effectifs sur les carrières des

[1267] Voir l'introduction générale du présent travail.

[1268] Belin, E., 1999, « De la bienveillance dispositive (extrait de thèse de sociologie choisi et présenté par Philipe Charlier et Hugues Peeters) », *Op. Cit.*

artistes, l'équipement doit permettre de visibiliser des variations significatives et de simplifier leur insertion dans les circuits des industries culturelles et/ou l'exportation des créations hors-région. Car « derrière l'impossible rendu facile [– si tant est que l'équipement y parvient –], il y a […] l'aléatoire rendu plus ferme, l'hypothétique insensiblement remplacé par l'habitude »[1269].

C'est à cette, ou plutôt à ces habitudes et plus précisément à leurs émergences qu'on s'intéresse désormais à travers l'analyse du CECU à l'épreuve de son fonctionnement effectif. Le prochain chapitre s'intéresse aux premières formes organisationnelles de l'équipement dans lequel tout reste à inventer mais dans lequel également « l'effort d'imagination, de recomposition de l'expérience se trouve immobilisé, capitalisé, réifié dans l'organisation de l'environnement de telle sorte qu'il n'ait plus à être accompli par le sujet lui-même ou, plutôt, que le travail mental, symbolique, à réaliser s'en voit sensiblement réduit »[1270].

[1269] *Ibid.*
[1270] *Ibid.*

Chapitre 5

Des tâtonnements organisationnels vers l'émergence progressive d'un construit institutionnel.

Le six octobre 2014, l'inauguration se clôt et s'ouvre pour l'équipement le temps de sa mise en fonctionnement. Organisée dans l'urgence d'une temporalité décidée en amont, l'ouverture du CECU a mobilisé l'ensemble des énergies de son personnel. Entre l'annonce politique d'une date inaugurale et son effectivité, il s'est entièrement consacré à l'organisation de l'évènement. De fait, il n'a d'autre choix que d'imaginer et d'expérimenter dans le présent de son fonctionnement des systèmes d'organisation à tous les niveaux : modalités d'accueil des usagers, gestion du budget, poursuite des missions, adaptation aux us et coutumes des scènes locales des hiphops, relations interpersonnelles au travail, conditions d'accès aux différents espaces etc.

Rappelons que l'équipement ambitionne la prise en charge et le développement de trois esthétiques (danse, musique et peinture) dans trois directions (professionnalisation, diffusion, mise en réseau) pour autant de publics (professionnels, amateurs, grand public).

Dans cette mosaïque complexe, le travail qui attend l'équipe du CECU relève de l'éparpillement : définition d'une feuille de route, déclinaison des missions prédéfinies sans leur concours, identification des différents publics et de leurs attentes, établissement d'une offre d'équipement sans entrer en concurrence avec l'existant, prise en compte du cadre strict des règles municipales et gestion d'un budget de fonctionnement relativement faible. Le tout dans un contexte de mutualisation de trois structures et sans expérience préalable : le CECU est le premier équipement public français à destination des hiphops.

Une priorisation des urgences fait rapidement jour. Pour bien comprendre, le personnel d'équipement, du chargé d'accueil des publics au directeur, doit composer avec différents interlocuteurs que sont avant tout les représentants du pouvoir local d'un côté et de l'autre, les acteurs des hiphops. Deux publics, deux mondes, qui s'ignorent largement. Ils n'ont pour point de rencontre que les rendez-vous officiels, bien souvent dans les bureaux d'élus ou de techniciens en mairie. Dans ce contexte, le positionnement du personnel est délicat : il doit conjuguer avec les attentes des deux camps et pour ce, endosser le « rôle indispensable d'intermédiaire et d'interprète entre des logiques d'actions différentes, voire contradictoires »[1271].

[1271] Crozier, M., Friedberg, E., 1981, *L'acteur et le système*, Editions du Seuil, Coll. « Points Politique », p. 86.

Côté municipal, un objectif de justification fait jour rapidement : objectiver les preuves d'utilité et de viabilité d'un équipement qui suscite méfiance et scepticisme[1272]. Avant même de repérer des « effets d'équipement » sur les scènes locales des hiphops – ce « changement provoqué par l'action publique »[1273] – il s'agit d'attester et de pérenniser la présence d'acteurs en son sein. L'injection de 12,4 millions d'euros dans un équipement neuf ne peut faire l'économie de son appropriation[1274] par ses destinataires présumés. On émet l'hypothèse que le personnel du CECU doit avant tout administrer les preuves de sa fréquentation. Quelle qu'elle soit et quels qu'en soient les chemins empruntés. L'élue à la culture ne s'en cache pas, *« le premier [critère d'évaluation] c'est quand même la fréquentation […]. On a un suivi des fréquentations des expos, des lieux et on demande à toutes les assos de nous faire remonter des bilans de fréquentation »*[1275].

Rappelons à ce titre que le lancement du projet est le résultat d'une annonce publique par la première magistrate. En cette qualité, il n'a pas été investi d'intentions et/ou de projections précises et étayées par les élus et techniciens municipaux chargés de le mener à terme. L'équipement relève politiquement de l'inconnu quant à son utilisation, sa réception ou son appropriation.

Idem du côté des publics, acteurs des hiphops en tête de proue. L'équipement n'ayant été que peu anticipé, le personnel de travail doit justifier de sa pertinence auprès des différentes scènes (de danse, de musique et de peinture) et développer des outils, dispositifs, instruments novateurs susceptibles d'accompagner efficacement les artistes des hiphops sur les sentiers de leur professionnalisation.

En un mot, le personnel d'équipement n'a d'autre choix que de s'engager dans une entreprise d'acquisition d'une légitimité auprès des scènes locales des hiphops. L'urgence du personnel d'équipement est donc d'imaginer un modèle organisationnel susceptible de ménager les attentes des deux parties. C'est-à-dire simultanément d'établir un fonctionnement d'équipement en adéquation avec les règles d'encadrement édictées en mairie et d'y trouver des formules pertinentes afin de poursuivre leurs missions. Soit de définir l'identité et les contenus opérationnels d'équipement auprès des destinataires présumés : les acteurs des hiphops d'abord, le grand public ensuite.

Si à terme, on cherche à repérer et objectiver des facteurs structurants qui permettent de faire de l'équipement un construit institutionnel en devenir, à ce niveau du récit, il ne peut s'envisager

[1272] Voir chapitre 3, section 2 – E.

[1273] Mégie, A., 2019, « Mise en œuvre ». In : Boussaguet, L., (éd.), *Dictionnaire des politiques publiques. 5e édition entièrement revue et corrigée,* Paris, Presses de Sciences Po, « Références », pp. 345-351.

[1274] Le terme est mobilisé par la maire dans son discours inaugural.

[1275] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 06/02/2018.

comme tel. C'est un truisme mais rappelons-le, « l'institutionnalisation nait dans toute situation sociale se prolongeant dans le temps »[1276]. Quel que soit l'objet étudié, l'ériger en tant que tel ne s'envisage qu'à partir du moment où on peut y repérer « une sédimentation historique »[1277], c'est-à-dire des strates successives d'expériences qui lui confèrent une épaisseur sociale. On essaiera dans les prochains chapitres de déceler des formes en devenir de « fonctionnalisation de l'institution », c'est-à-dire « l'ensemble des processus qui tendent à privilégier un usage [de l'équipement] et à conférer un sens collectif à cet usage »[1278]. Pour l'heure, les premiers moments d'une *vita activa* d'équipement invitent, dans la perspective de Peter Berger et Thomas Luckmann, à s'intéresser « aux processus d'accoutumances »[1279] qui selon eux précèdent toute institutionnalisation. Les trois premiers chapitres de ce travail ont révélé l'histoire dont l'équipement est le produit. Le quatrième s'est attaché à présenter son organisation spatiale. Il nous faut à présent s'intéresser à la genèse et la mise en place de son fonctionnement.

Or, passé le moment festif de l'inauguration, il apparait que tout ou presque reste à inventer. L'ensemble des acteurs l'attestent, l'équipement n'est au départ qu'une « coquille vide »[1280]. Des objectifs généraux ont été édictés en amont mais rien ne renseigne sur les moyens d'y parvenir. La professionnalisation des acteurs, leur mise en réseau et la diffusion de la culture hiphop sont présentées en l'état sans déclinaison minimale pour leur réalisation concrète. A ce manque de précisions, s'ajoute également une inconnue quant aux demandes réelles des acteurs à soutenir.
Sur les plans technique et administratif en revanche, le cahier des charges pose des balises précises : conditions d'accueil d'usagers, modalités d'occupation des espaces, politique tarifaire, budget de fonctionnement sont autant d'éléments détaillés sur lesquels l'équipe du CECU n'a que peu de leviers d'action. En l'état, l'invention de l'équipement par l'équipe nouvellement constituée se place sous le signe d'un faux paradoxe qu'on s'attachera à déconstruire. Pour inventer l'équipement, ils sont à la fois très contraints et très libres.
Contraints, car le choix d'un fonctionnement en régie municipale directe restreint fortement le champ des possibles et cadre mal avec les modes de fonctionnement des acteurs des hiphops qui favorisent plutôt l'informel, l'apprentissage entre pairs ou l'autodidaxie dans des temporalités souples.

[1276] Berger, P., Luckman, T., 2018, *La construction sociale de la réalité*, Editions Armand Colin, p. 114.
[1277] Juan, S., 2006, « Le combat de l'Organisation et de l'Institution », *SociologieS*, n°1, Théories et recherches, revue en ligne.
[1278] Lagroye, J., François, B., Sawicki, F., 2012, *Sociologie politique. 6ème édition revue et augmentée*, Paris, Ed. Dalloz, Presse de Sciences Po, p. 154.
[1279] Berger, P., Luckman, T., 2018, *La construction sociale de la réalité*, *Op. Cit.,* p. 111.
[1280] Le terme est mobilisé par le chorégraphe Romuald Brizolier dans une interview donnée au journal *Le Monde* le 04/10/2014.

Pour autant ils sont relativement libres. À l'intérieur de ce champ juridiquement balisé et en l'absence d'un programme d'action publique clairement défini – à bien des égards ils le construisent pas à a pas – ils disposent de larges marges de manœuvre pour (tenter de) faire de l'équipement ce lieu de rencontre, de professionnalisation et de diffusion des énergies créatives des hiphops.
Autrement dit, sur un axe qui oscille entre « la soumission à l'impératif normatif [et] l'ignorance et le contournement, en tout ou partie, de ces règles »[1281], nous défendons qu'en tant que *street-level bureaucrats* des hiphops lillois, les travailleurs du CECU disposent d'une liberté discrétionnaire pour « la production et […] l'utilisation de normes secondaires », c'est-à-dire de « normes d'application du droit de référence ». Nous y reviendrons. Pour le dire simplement, les nombreuses règles qui s'imposent à eux ne les empêchent pas de s'en écarter ou de les adapter au cas par cas.
Ce que nous nommons l'invention de l'équipement constitue la thèse centrale du présent chapitre. Il s'agit de montrer qu'en l'absence d'un programme d'action publique clairement défini, la notion de « mise en œuvre » ne sied pas à l'analyse du nouvel équipement et que celle d'invention colle plus fidèlement à la réalité vécue par les travailleurs et les premiers usagers.

On a décidé ici d'isoler une première séquence de fonctionnement qui correspond peu ou prou à la première saison d'activité, une période qui s'étale d'octobre 2014 à juillet 2015. Ce choix est motivé par l'observation empirique. Les premiers mois de l'équipement sont marqués d'un triple sceau.
Celui de l'instabilité d'abord. Employabilités précaires, fréquentations aléatoires des usagers, faible utilisation de certains espaces, identification laborieuse des ressources d'équipement, expériences de dispositifs. En cette première saison, l'équipe en place tâtonne et cherche un fonctionnement viable pour la conduite de ses missions.
Celui de l'incertitude ensuite. Au cours de cette première saison, les principales problématiques d'équipement émergent : que peut réellement l'équipement pour ses destinataires présumés ? Comment objectiver des demandes d'usagers historiquement faibles[1282] ? Comment établir une identité d'équipement ? Sans expériences préalables, les travailleurs du CECU naviguent à vue et expérimentent ensemble l'inexploré.
C'est enfin le sceau d'illégitimité qui caractérise cette première saison. Défection d'usagers, attaques picturales du bâti et déficit de crédibilité y sont légion. Elles posent la question de la capacité du lieu à interférer avec des systèmes exogènes de légitimité propres aux différentes scènes. Hiphops ou pas, les travailleurs du CECU sont également perçus, si ce n'est avant tout, comme des employés

[1281] Lascoumes, P., 1990, « Normes juridiques et mise en œuvre des politiques publiques », *L'année sociologique*, Vol. 40, pp. 43-71.
[1282] Voir chapitre 3, section 2 – D.

municipaux. En cette qualité, certains d'entre eux doivent alors ruser et user de stratagèmes pour convaincre les destinataires de l'équipement de la pertinence de leur projet et du bien-fondé de leur démarche. L'argumentaire du présent chapitre se décompose en six points.

Il s'agit tout d'abord de présenter le cadre théorique mobilisé. On emprunte des concepts propres à la sociologie des organisations et à l'analyse de l'action publique et on justifie leur combinaison. Au bricolage observé pour l'établissement d'un fonctionnement d'équipement, on propose nous aussi un bricolage théorique et son usage souple.

Il faut ensuite évoquer le contenu du cahier des charges de l'équipement et ce qu'il engage pour son organisation. Évoquer plus qu'analyser car nous n'y avons jamais eu accès. Pour autant, les nombreuses références qu'en font les travailleurs du CECU et certains documents nous offrent la possibilité de le reconstruire à grands traits. On montre qu'il est flou quant aux objectifs et beaucoup plus précis en ce qui concerne le fonctionnement juridique de l'équipement.

Le troisième point a pour objet les nombreuses contraintes qui balisent le champ de possibles au sein duquel le personnel d'équipement expérimente des modèles organisationnels.

A ces contraintes juridiques et administratives, s'ajoutent un élément important relatif à l'illégitimité du lieu. Hostilité, méfiance, indifférence et défection sont autant de données qui pèsent sur l'équipement en cette première saison. On ne peut faire l'économie de leur prise en compte pour comprendre la mise en place d'un système d'action.

S'intéressant ensuite aux profils de celles et ceux qui occupent les différents postes, on présente quelques recettes pour l'invention de l'équipement. En prise directe avec les publics, on fait l'hypothèse qu'en cette qualité, ce qu'ils font (et la manière dont ils le font) n'est pas étranger à ce qu'ils sont (et la manière dont ils se présentent). C'est ici que vont émerger les problématiques réelles de l'équipement et leur prise en compte par ces mêmes travailleurs. Leur goût ou dégoût pour les pratiques des hiphops, le degré de connaissances des problématiques de secteurs, leurs trajectoires professionnelles, le rapport individuel qu'ils entretiennent à la matière administrative, aux affaires culturelles ou à la chose publique sont importants pour comprendre l'émergence d'un fonctionnement d'équipement et l'instabilité première qui le caractérise.

Le dernier point de notre démonstration s'intéresse à ce que l'on nomme « la bataille de l'identité » première de l'équipement. Partie de rien, les premières actions menées au sein de la structure contribuent à en dessiner les contours. Si les travailleurs du CECU partagent l'objectif commun d'objectiver une fréquentation d'équipement, nous verrons qu'ils ne sont pas unanimes quant aux moyens d'y parvenir. Concrètement, cette bataille interpersonnelle participe activement à l'identité en devenir du lieu : un espace festif de diffusion de la culture hiphop plus qu'un centre de formation et de rencontre des artistes des hiphops.

1) L'invention du CECU au prisme d'un cadre théorique bricolé

Le titre l'indique, le cadre théorique retenu pour l'analyse du fonctionnement premier de l'équipement relève du bricolage. Il s'explique par le statut particulier de notre objet d'étude – le premier équipement public à destination des acteurs des hiphops – dont on a fait le choix de placer l'analyse au croisement de diverses disciplines. Soit la sociologie des organisations, les études sur la mise en œuvre de l'action publique et les travaux relevant de la *Street-Level Bureaucracy* anglo-saxonne. Dans chacun de ces champs disciplinaires nous empruntons certains concepts pour comprendre le fonctionnement premier du CECU. Chacun d'entre eux présente ses propres limites que l'on ne manquera pas de mentionner. Pour autant, on soutient que leur combinaison dans un usage souple, le terme est d'importance, permet de les neutraliser en partie. Dans un souci de clarté, on présente donc ces différents concepts séparément afin de préciser l'usage qu'on leur réserve.

A – De l'organisation dans l'action publique des hiphops lillois

C'est d'abord sous les auspices de la sociologie des organisations que l'on place l'analyse du fonctionnement premier de l'équipement. L'une des hypothèses générales de ce chapitre est que le Centre Euro-Régional des Cultures Urbaines lillois relève d'un construit institutionnel. En ce sens, on soutient qu'avec l'équipement, l'ambition du personnel politique est de poursuivre la formalisation d'un secteur qui lui échappe en partie (formaliser l'informel, faire émerger des représentants) et d'attribuer une fonction à la structure, c'est-à-dire de « réduire à une signification sociale dominante l'ensemble des intérêts qu'elle permet de satisfaire et des relations qu'elle permet d'établir »[1283] et, ajouterions-nous, du contenu des activités qu'elle encadre[1284]. L'entreprise se déroule à minima sur le moyen terme. Il convient de ne pas précipiter les choses.

Pour qualifier la prime jeunesse de l'équipement, on a donc décidé de le considérer d'abord comme une organisation au sein de laquelle « un système d'action concret » tâtonne et cherche avant tout à se stabiliser en ce sens qu'il relève de « construits d'action collective à travers lesquels les problèmes sont traités et sans lesquels ils ne pourraient pas l'être, voire ne seraient pas ce qu'ils sont »[1285]. Le principal enjeu est alors « celui de la structuration des champs à l'intérieur desquels l'action, toute action, se développe »[1286]. On fait de l'organisation, ou plus précisément des modes

[1283] Lagroye, J., (dir.), 2006, *Sociologie Politique, 5ème édition revue et mise à jour*, Paris, Ed. Dalloz, Presse de Sciences Po, p. 153.
[1284] Voir chapitre 7, section 4.
[1285] Crozier, M., Friedberg, E., 1981, *L'acteur et le système*, *Op. Cit.*, p. 20.
[1286] *Ibid.*

d'organisation, « des solutions construites, donc artificielles, des problèmes d'actions collectives »[1287]. On a montré comment, à l'état de projet, le CECU a été présenté comme réponse politique aux problématiques rencontrées par certains musiciens locaux du rap. Le fonctionnement de l'équipement doit à minima participer à leur résolution et c'est ici que le concept de « système d'action concret » s'avère pertinent.

Tout d'abord, comme l'expression le suggère, les systèmes d'action concrets « sont vérifiables empiriquement et non pas abstraits ; construits, c'est-à-dire contingents et non pas naturels »[1288]. Ils possèdent donc une vertu méthodologique. Plutôt que de mobiliser des théories, des lois ou des propositions universelles « que nous pourrions déduire de la nature même des systèmes et des conditions que des données externes […] leur imposent »[1289], le concept invite, à partir du terrain, à porter une attention profonde aux particularités contextualisées du modèle organisationnel étudié, de son apparition et de sa structuration. En un mot, il invite à la prudence : « on ne peut jamais connaitre d'avance ni la configuration ni les propriétés chaque fois spécifiques et contingentes […] à découvrir »[1290]. Ici, point de tentatives d'application de lois universelles à notre terrain d'enquête. Cette approche entre de surcroît en adéquation avec le statut général qu'on accorde au local : étudier des éléments « d'histoire locale comme une question d'histoire générale posée aux témoignages que fournit un champ d'expériences restreint »[1291].

Un deuxième avantage d'ordre méthodologique s'arrime au premier et convient à la démarche générale du chapitre : l'analyse en vase-clos d'un fonctionnement d'équipement comme première étape d'une réflexion sur ses potentiels effets dans ses environnements d'implantation. Précisant les limites de l'artifice, les auteurs affirment qu'il « peut être intéressant, du point de vue méthodologique, de considérer une organisation comme un système fermé »[1292]. En ne se préoccupant pas – en réalité pas immédiatement – des forces extérieures qui pèsent sur l'équipement, cette démarche s'avère pertinente pour cerner les règles du jeu intra-équipement, les ressources du personnel et des usagers, les zones d'incertitude, le rapport entre le formel et l'informel, bref, l'ensemble des variables analytiques à partir desquelles sera discutée l'instabilité de l'équipement.

[1287] *Ibid.*, p. 21.
[1288] Jobert, B., Leca, J., 1980, « Le dépérissement de l'État. À propos de "L'acteur et le système" de Michel Crozier et Erhard Friedberg », *Revue française de science politique*, 30e année, n°6, pp. 1125-1170.
[1289] Crozier, M., Friedberg, E., 1981, *L'acteur et le système*, *Op. Cit.*, p. 281.
[1290] *Ibid.*
[1291] Dubois, V., (dir.), 2012, *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture.* Editions du Croquant, p. 245.
[1292] Crozier, M., Friedberg, E., 1981, *L'acteur et le système*, *Op. Cit.*, p. 291.

Enfin, le concept s'avère utile pour saisir la mise en fonctionnement de l'équipement. Il permet d'engager une approche par le bas, c'est-à-dire au niveau des agents de terrain. Avec précaution, on parlera alors de « structures de mise en œuvre »[1293] comprises comme « une configuration d'acteurs, reposant sur des négociations et des conflits, dont le fonctionnement permet de comprendre la traduction effective de l'action publique »[1294]. C'est que le concept engage une lecture particulièrement motivante pour l'analyse. Considérant « que la constitution d'un système se comprend d'abord en analysant le problème à résoudre et non pas en se référant à l'évolution générale des institutions, le caractère contingent du phénomène apparait »[1295] et la démarche s'encastre avec pertinence dans notre étude : analyser l'équipement comme la réponse organisationnelle aux problématiques d'un secteur – les hiphops – en voie de formalisation. Dans cette perspective, le CECU, considéré comme système d'action concret « n'est pas plus la réponse nécessaire à un problème qu'il n'est la conséquence inéluctable de l'évolution »[1296] d'une politique publique lilloise des hiphops initiée au début des années 2000. Ce qui permet de réaffirmer que le CECU n'est pas plus la solution la plus optimale aux problématiques des acteurs des hiphops qu'il ne s'est imposé comme un allant de soi d'action publique pour les scènes locales de danse, de musique et de peinture. Banal constat qu'on ne répètera jamais assez : l'équipement n'émane pas d'une demande collective objectivée. À ce niveau, l'instabilité organisationnelle première d'un fonctionnement d'équipement au sein d'un champ des possibles restreints prend part activement à une redéfinition de ses objectifs et de ses missions. Autrement dit, les objectifs du lieu s'éprouvent dans l'action et son fonctionnement et ne lui préexistent pas.

Une précision doit être apportée pour la suite de la démonstration. L'emploi circonstancié du concept de système d'action concret n'engage en rien une quelconque subordination à la sociologie crozierienne dont il a été démontré qu'elle prêche par « faible historicisation [des objets étudiés] ou l'absence de prise en compte des caractéristiques sociales des acteurs »[1297]. Nous n'analysons pas le CECU à un instant « *t* ». Nous avons au contraire fait le choix d'une histoire longue, engagée du stade prénatal jusqu'à l'âge adulte de l'équipement. Idem pour le statut accordé aux protagonistes de l'histoire narrée. Si « dans la problématique crozierienne, l'acteur est roi mais [que] le roi est

[1293] Hjern, B., Poter., D., 1981, « Implementation Structures : A new unit of Administrative Analysis ». In : Holzner, B., Knorr, K.D., Strasser, H., (eds), *Realizing Social Science Knowledge*, Institute for Advanced Studies HIS-Studies, Heidelberg, Ed. Physica, pp. 211-227.
[1294] Hassenteufel, P., 2008, *Sociologie politique de l'action publique,* Paris, Ed. Armand Colin, 320 p.
[1295] Crozier, M., Friedberg, E., 1981, *L'acteur et le système*, *Op. Cit.*, p. 281.
[1296] *Ibid.*, p. 282.
[1297] Dubois, V., 2010, *Les champs de l'action publique*, halshs-00498020, p. 4.

nu »[1298], c'est-à-dire dépossédé de ses attributs sociaux, nous ne considérons pas les trajectoires, les expériences et les vécus des acteurs comme des variables secondaires. On fait nôtre cette idée que tout comme « la redéfinition sociale des problèmes par le système d'action est un phénomène logiquement second par rapport au processus social d'émergence des problèmes […] la formation des groupes, des acteurs est-elle un phénomène second par rapport aux processus sociaux de division du travail qui détermine leur situation sociale »[1299].
Nous évoquions la particularité de notre objet d'étude en début de section : un équipement culturel public. Il convient à présent de préciser ce qu'elle engage pour l'analyse.

B – Inventer ou mettre en œuvre : quelle place pour l'équipement dans l'action publique ?

La livraison d'un équipement pour les hiphops soulève une série de questions relatives à la sociologie de l'action publique. Peut-on parler de politique publique à travers la prise en charge équipementière des pratiques des hiphops ? L'action publique pré-équipement est-elle réinvestie, c'est-à-dire prise en compte, par l'équipe en charge d'établir un fonctionnement d'équipement ? Y-a-t-il un effet d'antériorité ? Comment l'équipement s'inscrit-il dans une action publique qui lui précède ? Autrement dit, quel lien peut-on faire entre la progressive formalisation de l'action publique à destination des hiphops et l'équipement ?

Pour y répondre, on considère d'abord l'équipement comme un élément de rupture dans l'action publique qu'il contribue à animer. Rupture, car il est présenté comme solution retenue politiquement pour (tenter de) réaliser ce que l'action publique des hiphops en mairie centrale n'a su viabiliser : plus de représentativité des pratiques dans les équipements culturels traditionnels, fournir des outils de professionnalisation susceptibles d'impacter positivement les carrières artistiques, favoriser la diffusion de la culture hiphop auprès du grand public et permettre leur inscription dans les institutions culturelles de soutien à la création (DRAC, Domaine Musique[1300]). L'équipement subodore un changement dans l'action publique menée jusqu'alors. Rupture également, car la livraison d'un équipement public pour les hiphops n'a pas de précédent.

[1298] Jobert, B., Leca, J., 1980, « Le dépérissement de l'État. À propos de « L'acteur et le système » de Michel Crozier et Erhard Friedberg », *Op. Cit.*
[1299] *Ibid.*
[1300] Domaine Musique est « une association régionale de développement de la musique » rattachée au pôle régional de l'IRMA (Information et Ressource pour les Musiques Actuelles). Sa dissolution a été votée quelques mois avant l'ouverture du CECU, le 16 juin 2014.

A un deuxième niveau, on soutient que l'équipement entre en complémentarité avec l'existant en ce sens qu'il ne se substitue pas complètement à l'offre stabilisée[1301] en mairie centrale. Les prérogatives du sous-service des cultures urbaines ne sont pas toutes transférées au nouvel écrin. On verra dans le prochain chapitre que ledit sous-service est démantelé après une année de cohabitation avec l'équipement mais que l'octroi de subvention restera le privilège du directeur des « Arts du Spectacle et de la Musique ». On parlera alors d'action publique bicéphale des hiphops lillois.

Ces quelques remarques préliminaires posées, il nous faut maintenant préciser les outils théoriques sollicités ici pour l'analyse des tâtonnements organisationnels de l'équipement. Rappelons-le, cette première année de fonctionnement est marquée du sceau des trois « I » (instabilité, incertitude, illégitimité). Sans feuille de route précise et sans demandes sociales précises, les travailleurs du CECU n'ont d'autre choix que de naviguer à vue. Autrement dit, ils ne sont pas en charge d'appliquer un programme d'action publique. Celui-ci n'existe pas. Il leur revient plutôt d'inventer un programme et un fonctionnement d'équipement. L'expression « mise en œuvre de l'équipement » n'est donc pas adéquate. Elle constitue un « processus d'application des décisions »[1302] qui fait défaut dans notre cas. Il ne s'agit pas de nier l'existence d'un processus décisionnel qui mène à retenir l'option équipement comme solution d'action publique[1303]. Il s'agit en revanche de rappeler que ce processus est resté à un niveau de généralité élevé quant aux moyens de poursuivre les missions. Au-delà d'une décision d'équipement pour les hiphops, peu d'éléments concrets sur son effectivité. Des objectifs généraux sont édictés mais leur traduction concrète reste à écrire.

En l'état, les travailleurs du CECU ne disposent pas d'un programme d'action publique élaboré en amont et dont ils auraient la charge d'appliquer. Comme l'explique la secrétaire générale de l'équipement : *« Si tu veux, y avait… si. Y avait un projet. Mais par contre ce qui avait pas c'était toutes les structures administratives pour arriver à ce projet »*[1304].

On préfère donc parler « d'invention d'équipement » qui reflète mieux la réalité de terrain des travailleurs du CECU. Pour autant, pour rendre compte de cette injonction à l'invention, les travaux sur la mise en œuvre de l'action publique restent pertinents et n'entrent pas en opposition avec les emprunts effectués à la sociologie crozierienne.

1301 Cette offre prend principalement la forme d'octroi de subventions.
1302 Mégie. A., 2019, « Mise en œuvre », *Op. Cit.*, p. 343.
1303 Voir chapitre 3, section 1.
1304 Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.

A l'instar de la mise en œuvre, on peut considérer l'invention de l'équipement comme un « moment de l'action publique » lilloise des hiphops, c'est-à-dire comme « moment de reformulation et de réémergence du problème et des solutions »[1305] plus que « comme la phase de concrétisation de la politique »[1306]. Ce temps de l'invention ne peut faire l'objet d'une analyse hors-sol, c'est-à-dire déconnectée des logiques concrètes, interactions et forces en jeu desquelles elle découle et qui permettent son avènement. D'où la possibilité de l'inscrire dans un modèle séquentiel, remis en cause mais toujours mobilisé à grands coups de précautions, de mises en garde et de précisions. Idéaux-typiques, schématiques, linéaires, les différentes phases objectivées, discutées, abandonnées ou réactivées n'en demeurent pas moins séduisantes, confortables et osons le mot, pertinentes pour l'analyste. Comme le rappelle Antoine Mégie, « évoquer la mise en œuvre d'une politique publique conduit automatiquement à inscrire l'analyse dans une approche séquentielle tout en prenant en compte les limites de l'application systématique et rigide d'une telle démarche »[1307]. Il en va de même pour ce qu'on nomme l'invention de l'équipement. L'élaboration d'un fonctionnement d'équipement s'inscrit sur un axe diachronique et participe d'un processus plus large d'élaboration d'une politique publique. On le considère bien comme le dernier évènement fort d'une politique publique locale des hiphops initiée au début des années 2000, comme option politique retenue à des problèmes construits et comme solution rendue possible à la faveur d'éléments structuraux. Là encore, tout comme la mise en œuvre, l'invention de l'équipement suppose un « projet de changement contenu dans chaque politique publique »[1308].

S'intéresser à l'élaboration d'un fonctionnement d'équipement nous amène ensuite à poser l'épineuse question du statut accordé aux objectifs qui lui sont assignés et qui agissent comme traduction en actes des solutions prescrites. Là encore, à l'instar du modèle séquentiel, il faut jouer de subtilité. On ne peut ni en faire la pierre angulaire de l'analyse ni les occulter complètement. Les deux options mènent à des impasses analytiques et nous éloignent de notre objet central de recherche : les effets d'équipements sur ses publics présumés.

D'un côté, il s'agit donc de ne pas analyser l'invention du CECU à l'aune des seuls objectifs officiellement énoncés. D'abord parce qu'on rejouerait la carte d'une pensée dichotomique dépassée. Au personnel politique leur énonciation, aux agents administratifs la charge de les opérationnaliser sur le terrain. On verra à ce niveau que le fonctionnement et l'organisation du

[1305] Mégie, A., 2014, « Mise en œuvre ». In : Boussaguet, L., (éd.), *Dictionnaire des politiques publiques. 4e édition précédée d'un nouvel avant-propos*, Paris, Presses de Sciences Po, « Références », pp. 343-350.
[1306] *Ibid.*
[1307] *Ibid.*
[1308] Lascoumes, P., 1990, « Normes juridiques et mise en œuvre des politiques publiques », *Op. Cit.*

CECU sont loin d'être exempts d'immixtions politiques et que certaines décisions, politiques elles aussi, ne cessent de peser sur l'équipement, sur ce qui peut s'y jouer et sur ce qu'il peut permettre. Ensuite parce qu'on tomberait dans le piège de l'orientation évaluative dont le risque majeur serait « de manquer les effets sociaux réels des politiques, qui ne se confondent jamais avec les buts au nom desquels elles sont menées »[1309]. Dans cette perspective, nos observations nous auraient indubitablement mené à dévoiler le décalage, c'est-à-dire à mesurer l'écart entre les objectifs fixés et les réalisations concrètes de l'équipement. Bien plus intéressants à dévoiler sont les mécanismes d'adaptation concrets, les ajustements, les rôles joués par le personnel d'équipement pour lui donner corps, les zones d'incertitude qui émergent, les modalités de réception par les publics et le personnel politique.

Dans le même esprit enfin, une telle orientation nous amènerait à faire du personnel de terrain, les travailleurs du CECU, de simples agents d'exécution d'une politique sur laquelle ils n'auraient rien à dire et pas de levier d'action quant à la redéfinition des fonctions d'équipement et, par-delà, de la fabrique d'une politique publique pour laquelle ils sont aux avant-postes, c'est-à-dire en prise directe avec les publics. On a insisté en introduction sur l'apparent paradoxe qui caractérise leur action. Très libres et très contraints disions-nous.

La fidélité dont ils doivent faire preuve – ils sont au service du programme politique de la maire et de son équipe – ne les prive pas de marges de manœuvre appréciatives, c'est-à-dire d'appropriation et d'adaptation des règles imposées aux réalités de terrain qui engendrent à leur tour « la production intense » de ce que Pierre Lascoumes nomme des « normes secondaires d'application »[1310]. L'expression renvoie aux « principes pratiques développés par les agents publics pour assurer la mobilisation et l'adaptation des règles [juridiques] aux faits sociaux qui leur appartient de gérer »[1311]. On verra qu'Olivier Sergent et son équipe, non sans difficultés, arrivent cahin-caha à faire bouger les lignes d'une administration municipale rigide et peu encline aux changements. L'obtention d'un droit dérogatoire pour la signature des conventions d'accueil d'usagers en est une preuve[1312]. Longue et pénible, l'entreprise réformatrice n'en est pas moins couronnée de succès. Ici, de manière très concrète, les agents de terrain ont bien participé à un assouplissement juridique (d'accueil des usagers dans un équipement culturel) de l'intérieur et depuis le bas.

Ici, l'hypothèse que l'équipement serait un instrument de conformation des acteurs des hiphops aux rouages administratifs locaux n'empêche pas l'hypothèse inverse : à travers l'équipement, les agents de terrain posséderaient des leviers d'action pour participer à la réforme de l'arsenal juridique

---

1309 *Ibid.*
1310 Lascoumes, P., 1990, « Normes juridiques et mise en œuvre des politiques publiques », *Op. Cit.*
1311 *Ibid.*
1312 Voir section 2 – B du présent chapitre.

de la politique culturelle lilloise peu adaptée à certaines réalités de terrain. Comme nous l'explique la secrétaire générale du CECU, *« la ville se rend compte que c'est un chantier un peu général de simplification des procédures administratives qu'il faut mettre en place »*[1313]. Ce chantier ne peut faire l'économie des expériences concrètes de ces mêmes agents.
Pour l'heure, s'il est un enseignement à retenir de ces quelques lignes, c'est donc bien qu'on ne fera pas des objectifs énoncés l'élément de référence pour l'analyse d'un fonctionnement d'équipement à inventer. En revanche, ne pas les prendre en compte se révèle tout aussi stérile.

En premier lieu, sur le plan théorique. On défend ici l'idée que la prise en compte des objectifs assignés au CECU et le statut qu'on leur accorde offre l'occasion de placer l'analyse de l'équipement considéré comme moment de l'action publique, au-delà des « distinctions préconstituées du travail scientifique [soit] à la socio-histoire les moments forts de la genèse et les élites qui y contribuent ; à la sociologie de l'action le travail quotidien des anonymes »[1314]. Précisons. Selon nous, les objectifs constituent des formes cristallisées des représentations et des perceptions politiques qui ont contribué à conduire et à dessiner une action publique lilloise des hiphops depuis le début des années 2000. Le manque de représentativité des rappeurs dans les salles de concert, la faible reconnaissance institutionnelle des acteurs des hiphops, la faiblesse perçue des subsides accordés, le déficit de considération culturelle et artistique pour les pratiques, la dénonciation de leurs usages sociaux et la persistance de l'équation « hiphops = jeunes des quartiers populaires » sont, pêle-mêle, autant d'éléments qu'on retrouve dans l'énonciation des objectifs officiels que l'on rappelle ici :

- la diffusion de la culture hiphop.
- la mise en réseau des acteurs.
- la professionnalisation des peintres, des danseurs et des musiciens des hiphops.

Dès lors, ces objectifs ne sont-ils pas, au moment de leur énonciation, des formes figées du traitement politique d'un objet ? Ne constituent-ils pas alors une belle entrée pour « établir des liens entre socio-histoire et "sociologie de l'action" mais plus encore [pour] reconsidérer la césure entre ces deux approches »[1315] ? C'est qu'on défend ici. On considère ces objectifs comme point de passage entre l'action publique lilloise des hiphops pré-équipement et l'équipement. Ils sont aussi des points de rencontre entre l'histoire de la politique publique étudiée et son actualité, entre les

[1313] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.
[1314] Dubois, V., 2003, « Sociologie de l'action publique. De la socio-histoire à la sociologie des pratiques », *Historicité de l'action publique*, PUF, pp. 347-364.
[1315] *Ibid.*

participants aux décisions qui ont rendu possible l'équipement et ceux retenus pour les viabiliser, soit grossièrement entre le personnel politique au sens large (maire, DG, élues et techniciens) et le personnel de terrain. On le répète, l'énonciation d'objectifs généraux ne contient aucun renseignement sur les chemins à emprunter pour les atteindre. Au personnel d'équipement de les imaginer. Ce qui nous amène à notre deuxième point.

Sur le plan pratique, les objectifs énoncés sont, au départ du moins, des guides pour l'action de ceux-là mêmes en charge d'inventer un fonctionnement d'équipement : le personnel du CECU. Les nombreuses références au cahier des charges des enquêtés en attestent. En cette première saison, toutes les expériences, tous les dispositifs, tous les tâtonnements organisationnels sont mus, motivés et impulsés dans le but affiché d'être des sentiers susceptibles de les atteindre. Aucune des actions menées ne s'éprouve en dehors du cadre duquel ces objectifs participent. *Block parties*, concerts, stages de danses, résidences, conférences, formations, centre de ressources… chaque dispositif renseigne et renvoie à une ou plusieurs des missions assignées au CECU.
Les objectifs tels qu'ils sont énoncés sont donc importants pour comprendre l'organisation du travail, la mise en place d'un système d'action et l'instabilité multi-niveaux qui caractérise le fonctionnement premier de l'équipement. L'abandon, le surinvestissement, la reformulation et l'adaptation de ces objectifs ne peut se comprendre, là encore, qu'à partir du moment où on garde à l'esprit que les travailleurs du CECU orientent, testent et élaborent des dispositifs afin de coller au plus près du cahier des charges qui leur est soumis.
Ces objectifs sont des éléments parmi d'autres du cadre au sein duquel se déroule l'action. Ce qui nous permet leur prise en compte pour ce qu'ils sont : des horizons bien souvent inatteignables mais potentiellement modulables. Se pose alors une question : quel statut accorder aux travailleurs de l'équipement ?

C – Le personnel du CECU : des *street-level bureaucrats* des hiphops lillois ?

De ces quelques lignes, un parti pris théorique se dessine. Invention d'équipement, poursuite d'objectifs, fonctionnement d'équipement, tâtonnements organisationnels, le quotidien de travail du CECU est d'abord incarné par celles et ceux qui y travaillent. Sans personnel d'accueil, point de public. Sans agents administratifs, point de services rendus. Ils composent la ligne de front d'une action publique des hiphops objectivée à travers l'équipement.
On a insisté en introduction sur l'indispensable rôle d'intermédiaires qu'ils endossent. Ce rôle prend une dimension hautement plus importante à présent. Ils ne sont pas seulement des médiateurs

entre deux mondes qui s'ignorent mutuellement. Entre les publics des hiphops d'un côté et le personnel politique en mairie de l'autre. Ils sont ceux à travers qui l'action publique s'objective et se concrétise pour les publics. C'est à travers eux, ce qu'ils sont et ce qu'ils font, leurs intentions, leurs engagements et leurs dispositions que l'identité de l'équipement telle qu'elle se donne à voir prend forme.

Pour en rendre compte, on s'inspire, dans une perspective *bottom-up,* des travaux sur les *street-level bureaucrats*. Fondée par Mickael Lipsky[1316], « cette approche consiste à observer les routines bureaucratiques des agents situés au bas de la hiérarchie de la fonction publique afin de comprendre les marges de manœuvre dont ils disposent ou dont ils s'emparent dans la conduite quotidienne de l'action publique à laquelle ils participent »[1317].

Si, au départ, l'auteur développe la notion à partir de terrain spécifique – des agents de police, des enseignants, des travailleurs sociaux[1318] - elle s'étend ensuite à « tous les agents qui sont en contact direct avec le public »[1319]. En l'état, faire de certains travailleurs du CECU les *street-level bureaucrats* (SLB dans la suite du texte) des hiphops lillois[1320] ne nous apparait pas dénué de pertinence. Mais là encore, le concept doit être adapté aux spécificités de notre terrain.

Tout d'abord, parce qu'en prise directe avec les publics – faut-il seulement rappeler que « la présence de publics dans l'action publique fait *a priori* partie de ses éléments définitionnels de base »[1321] – les travailleurs incarnent et donnent chair à l'équipement. En ce sens, ils sont ceux que Maynard-Moody et Portillo nomment des *« ultimate policy makers »*[1322], des « fabricants en dernier ressort de la politique publique »[1323]. On le répète, considéré comme rupture ou prolongement, l'équipement relève de l'action publique qui lui précède. Il en devient la face la plus visible mais ne

---

1316 Lipsky, M., 1980, *Street-level bureaucracy : dilemmas of the individual in public services*, New York, Ed. Russel Sage Fundation, 272 p.

1317 Vaslin, J., 2017, *Esthétique du propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017*, thèse de doctorat en sciences politiques, Université Lyon 2, p. 254.

1318 Periac, E., Gand, S., Sardas, JC., 2014, « Le rôle des agents publics dans la mise en œuvre d'une politique publique d'intégration environnementale dans les territoires », Communication présentée dans le cadre du colloque TEPP (Territoires, Espaces, Politiques Publiques), Nantes.

1319 Maynard-Moody, S., Musheno, M., 2000, « State agent or citizen agent : two narratives of Discretion », *Journal of Public Administration Research and Theory*, Vol. 10, Issue 2, pp. 329-358.

1320 L'usage du SLB ne s'applique pas pour nous à l'ensemble des travailleurs du CECU mais seulement à celles et ceux en prise directe avec les publics. Ainsi, le personnel du pôle administratif ou du service communication n'est pas pris en compte. Seuls les chargé de projet, chargé de production, chargé du centre de ressource et agent de sécurité sont considérés comme tel.

1321 Gourgues, G., Mazeau, A., (dir.), 2018, *L'action publique saisie par ses « publics » : Gouvernement et (dés)ordre politique*, Villeneuve d'Ascq, Ed. Presses universitaires du Septentrion, 214 p.

1322 Maynard-Moody, S., Portillo, S., 2010, « Street-Level Bureaucracy Theory ». In : Durant, RF. (éd.), *Oxford Handbook of American Bureaucracy*, Oxford, Oxford University Press, pp. 255-277.

1323 Periac, E., Gand, S., Sardas, JC., 2014, « Le rôle des agents publics dans la mise en œuvre d'une politique publique d'intégration environnementale dans les territoires », *Op. Cit.*

s'y substitue pas. C'est donc avec précaution que l'on prête aux travailleurs du CECU ce costume de fabricant.
L'application d'un programme, d'une réforme ou, pour ce qui nous intéresse, d'un fonctionnement d'équipement, repose largement, si ce n'est en priorité, sur le travail assuré par ces agents de terrain. C'est à travers les actions qu'ils mènent qu'une politique publique se concrétise, s'adapte, se réinvente. Autrement dit, « l'implémentation des politiques publiques est forcément orientée par les agents publics qui en sont chargés »[1324]. Ils sont aux avant-postes du travail de formulation et de reformulation concrète d'une action publique objectivée par l'équipement dans le pendant de son déroulement. En ce sens, il est impensable dans notre étude de ne pas leur donner une place centrale.

Ensuite, l'approche initiée par Mickael Lipsky offre une entrée féconde pour explorer les marges de manœuvre du personnel d'équipement et vient étayer sur le plan théorique cette idée d'une liberté dans l'action au sein d'un cadre contraint.
Pour ce, la notion de *discrétion*, de liberté discrétionnaire[1325] ou de pouvoir discrétionnaire[1326] retient ici notre attention. Le postulat est central, voire au fondement du concept. Il consiste à prendre en compte les latitudes offertes à l'agent de terrain « lorsque les limites effectives de son pouvoir le laissent libre de faire un choix parmi plusieurs possibilités d'action ou d'inaction »[1327]. De son côté, Vincent Dubois insiste sur le volet juridique de la notion. Pour lui, « le pouvoir discrétionnaire désigne […] le pouvoir reconnu de l'administration d'agir en se fondant sur sa propre appréciation, au-delà donc d'une simple application des règles mais en restant néanmoins dans un cadre légal »[1328]. Et d'ajouter ailleurs ce qui est pour nous essentiel : « les usages de marges de manœuvre par les petits bureaucrates ne sont en eux-mêmes ni bons ni mauvais : ils constituent une réalité à établir et à analyser par l'observation empirique »[1329]. D'un côté une marge de manœuvre dans l'action. De l'autre, une perspective de recherche qui évite l'écueil d'un jugement moral.

Faire des travailleurs du CECU les SLB des hiphops lillois donc. N'est-ce pas compatible avec notre parti pris théorique d'emprunter à la sociologie crozierienne des éléments pertinents à

1324 *Ibid.*
1325 *Ibid.*
1326 Dubois, V., 2012, « Le rôle des street-level bureaucrats dans la conduite de l'action publique en France », halshs-00660673.
1327 Davis, KC. 1969, *Discretionary justice: A preliminary inquiry*, Baton Rouge, Ed. Louisiana State University Press, 233 p.
1328 Dubois, V., 2010, « Politique au guichet, politiques du guichet ». In : Borraz, O., (éd.), *Politiques publiques 2. Changer la société*, Paris, Ed. Presses de Sciences Po, « Académique », pp. 265-286.
1329 *Ibid.*

l'analyse d'un système organisationnel d'équipement en voie de stabilisation et plus particulièrement au statut accordé aux acteurs de terrain ? N'y retrouve-t-on pas un principe fort, celui de l'autonomie, même relative, des travailleurs dont la conduite « ne correspond pas à un modèle d'obéissance et de conformisme, même tempéré de résistance passive » ?[1330].

En un mot, le primat de la liberté des acteurs cher à la sociologie des organisations ne se retrouve-t-il pas ici dans le concept de SLB ? Ne peut-il pas servir l'étude d'un système d'action concret dans la mesure où celui-ci procède d'un « ensemble dont toutes les parties sont interdépendantes, qui possède donc un minimum de structuration […] et qui dispose, en même temps, de mécanismes qui maintiennent cette structuration et qu'on appellera mécanismes de régulation »[1331] ? Si l"interdépendance ici convoquée permet d'explorer les marges de manœuvre du personnel d'équipement et par la suite des usagers en son sein, alors l'emploi de la *street-level bureaucracy* doit permettre d'éviter l'écueil souvent dénoncé d'une transposabilité tacite des acteurs dans la sociologie des organisations.

Le concept, propre à l'analyse de l'action publique, entre également en résonnance avec ces normes secondaires d'application déjà évoquées. Dans une réflexion sur la place du « droit en action », Pierre Lascoumes propose d'abandonner « l'idée d'impératif », c'est-à-dire « un système d'imposition de l'extérieur vers l'intérieur », afin « d'envisager le droit comme *un système de potentialités à partir duquel se déploient des activités spécifiques de mobilisation des règles »*[1332]. Il formule une proposition : faire du droit « un ensemble de ressources »[1333] pour celles et ceux en charge de mettre en œuvre une politique publique. Et d'ajouter que dans cette perspective que si « le droit oriente les conduites, il ne les détermine pas »[1334]. Nous verrons qu'en de nombreux points (bataille de l'identité, accueil d'usagers, création de dispositifs), les travailleurs du CECU se rangent parfois derrière le droit pour justifier leurs actions quand, à d'autres moments, ils s'en écartent ou l'adaptent aux situations toujours particulières qu'ils rencontrent.

Pour toutes ces raisons, la notion de pouvoir discrétionnaire des SLB nous apparait féconde pour explorer cette liberté des acteurs que l'on peut appréhender sur différents terrains (reformulations de problématiques, adaptation aux règles, articulations des dimensions formelles et informelles de l'équipement[1335]). Autrement dit, elle permet d'analyser « la manière dont les agents administratifs

---

1330 Crozier, M., Friedberg, E., 1981, *L'acteur et le système*, *Op. Cit.*, p. 43.
1331 *Ibid.*
1332 Lascoumes, P., 1990, « Normes juridiques et mise en œuvre des politiques publiques », *Op. Cit.*
1333 *Ibid.*
1334 *Ibid.*
1335 Sur ce point, on retient la mise en garde de Vincent Dubois contre « les oppositions », ici entre formel et informel dans le travail accompli. Selon le chercheur, ces oppositions « peuvent accréditer une vision dans laquelle il y aurait d'un côté le droit […] et de l'autre le social ». Il invite alors, invoquant Weber, « à voir dans quelles mesures les activités

peuvent, y compris lorsqu'ils occupent des positions subalternes, décider et pas seulement exécuter »[1336]. Dans notre cas, l'absence d'un programme d'action clairement défini doit être considérée comme une variable pertinente pour mesurer le degré de liberté discrétionnaire accordé aux agents de terrains.

Enfin, prêter aux travailleurs du CECU le costume du *street-level bureaucrat* offre une dernière piste réflexive élaborée par Vincent Dubois. Partant du concept de pouvoir discrétionnaire, « au cœur de la théorie de la *street-level bureaucracy »*[1337] pour éclairer la conduite des individus participant à l'élaboration concrète d'une politique publique, il propose alors une expression qui sonne là encore comme un programme de recherche : « la ruse de la mise en œuvre ». Il entend par là éviter l'usage d'un style évaluatif menant l'analyse à la mesure d'un « déficit de mise en œuvre » de l'action publique qui tiendrait « à l'incapacité des dirigeants à suivre l'exécution de leurs décisions »[1338]. Soit une autre manière de dire ce qu'on a déjà souligné : les objectifs visés[1339] d'une action publique ne peuvent être la pierre angulaire de son analyse.

Précisons tout de suite les limites de l'emprunt. En substituant l'invention à la mise en œuvre, on acte que les travailleurs du CECU expérimentent plus qu'ils n'appliquent un programme d'action publique. Pour autant, en évoquant la ruse, Vincent Dubois propose une hypothèse qui elle aussi apparait utile pour l'analyse de l'équipement : deux éléments, le non-dit et le défaussement doivent être ici considérés comme des pistes de travail pour la recherche.

S'appuyant sur le travail d'Alexis Spire sur les politiques d'immigration[1340] dans laquelle l'auteur démontre que « d'un côté, [les gouvernements] adoptent des lois répressives qui respectent en apparence les droits fondamentaux mais [que] de l'autre, ils délèguent aux échelons subalternes de l'administration le soin de rendre ces droits inopérants »[1341], Vincent Dubois conclut que « le pouvoir discrétionnaire des agents administratifs oriente la politique de l'immigration en un sens plus répressif que ne le prévoient les textes […] parce que les pratiques administratives viennent réaliser ce qui ne peut être officiellement prescrit »[1342]. La mécanique réflexive retient ici notre

sont "orientées en fonction" de règles juridiques, ce qui est tout autre chose que de se demander si les fonctionnaires appliquent la règle ou pas, bien ou mal, etc… ». Voir : Dubois, 2012, « Le rôle des street-level bureaucrats dans la conduite de l'action publique en France », *Op. Cit.*

1336 Dubois, V., 2010, « Politique au guichet, politiques du guichet », *Op. Cit.*

1337 Dubois, V., 2012, « Le rôle des street-level bureaucrats dans la conduite de l'action publique en France », *Op. Cit.*

1338 Dubois, V., 2010, « Politique au guichet, politiques du guichet », *Op. Cit.*

1339 Ici, on fait tout autant référence aux objectifs généraux assignés à l'équipement (diffusion de la culture, professionnalisation et mise en réseau des acteurs) qu'aux objectifs plus discrets et plus politiques (formalisation du secteur, identification des acteurs, pérennisation du rôle de l'acteur « mairie » dans le développement des pratiques)

1340 Spire, A., 2008, *Accueillir ou reconduire : enquête sur les guichets de l'immigration,* Paris, Ed. Raisons d'agir, 128 p.

1341 *Ibid.,* p. 8.

1342 Dubois, V., 2012, « Le rôle des street-level bureaucrats dans la conduite de l'action publique en France », *Op. Cit.*

attention tant elle peut s'appliquer à notre objet. Ne pouvons-pas, nous aussi, reprendre l'hypothèse d'un « défaussement sur les échelons subalternes »[1343] ?

Ce défaussement, pense-t-on, se donne à voir sur le terrain de l'illégitimité qui caractérise la réception première de l'équipement. Dès l'ouverture, la faible occupation des espaces et le peu de sollicitations des acteurs locaux pour les offres proposées sont monnaie courante et ne sont pas sans rappeler le peu d'adhésion de ces mêmes acteurs au projet d'équipement du temps de sa conception. La mairie n'ayant su convaincre de la pertinence du projet, aux travailleurs du CECU d'imaginer des leviers d'action susceptibles de provoquer l'adhésion et la participation des acteurs. L'hypothèse du défaussement sur les échelons subalternes se joue également sur un autre plan et prend la forme cette fois d'un transfert de responsabilité. La gestion des hiphops en mairie centrale n'ayant su contribuer activement à la professionnalisation artistique des artistes des hiphops ou à favoriser l'implantation des esthétiques dans les équipements traditionnels, la charge en revient là encore aux travailleurs du CECU. Soit un report de « responsabilité des effets négatifs des politiques »[1344] sur les agents en charge de l'opérationnaliser. A l'équipe municipale la noblesse de cœur et d'esprit d'ériger les hiphops au rang d'objets culturels et de leur fournir un équipement. A l'équipe du CECU le soin de mettre en forme cet objectif quelque peu incantatoire.

On finira ici par un énième emprunt à Vincent Dubois pour clore l'exercice de justification de l'usage souple des SLB dans ce chapitre : « Le diable est dans la mise en œuvre […] non pas au sens où des obstacles s'opposeraient à la réalisation du plan d'ensemble mais parce que c'est à ce niveau que se révèlent ses contradictions structurelles et ses intentions déniées »[1345]. Et d'ajouter un peu plus loin qu'il « s'agit en bref de traiter "techniquement" ce qui n'a pas été tranché politiquement, et donc de "fabriquer" mais sous fortes contraintes, les politiques publiques »[1346].

Globalement, l'entrée par les SLB doit permettre de rendre compte d'un des traits les plus saillants du fonctionnement premier d'équipement : les travailleurs du CECU sont simultanément très contraints et très libres dans l'organisation du travail. Contraints, ils le sont par l'arsenal juridique qui balise fortement leur champ des possibles. Pour autant, ils possèdent une latitude d'action et jouissent d'une temporalité favorable aux arrangements, essais, erreurs et autres tâtonnements. Ils sont alors autorisés à engager « des actions d'adaptation en marge du cadre formel [et] des pratiques à "l'ombre du droit" »[1347].

[1343] *Ibid.*

[1344] Dubois, V., 2012, « Formes et fondements sociaux de la compétence administrative », *Sociologies pratiques*, n°24, pp. 19-24.

[1345] Dubois, 2012, « Le rôle des street-level bureaucrats dans la conduite de l'action publique en France », *Op. Cit.*

[1346] *Ibid.*

[1347] Lascoumes, P., 1990, « Normes juridiques et mise en œuvre des politiques publiques », *Op. Cit.*

Cette entrée par les SLB nous permet *in fine* de résoudre un dilemme et non pas des moindres : celui de l'organisation du récit. En effet, il n'a pas été simple de rendre compte, sur le plan de l'écriture, de l'éparpillement multidirectionnel révélé par l'observation de terrain. Pour rappel, l'équipement accueille trois esthétiques bien différentes les unes des autres, une pluralité d'objectifs, une multitude d'actions éprouvées et une diversité de publics présumés (amateurs et professionnels des hiphops, grand public, habitants, partenaires sociaux). L'enjeu est alors de ne pas rejouer dans l'organisation du récit, le haut degré d'éparpillement qui caractérise dès le départ l'organisation du CECU. Là encore, le primat donné au personnel d'équipement offre l'avantage de dégager des lignes de forces analytiques qui structurent le récit et lui donnent un fil rouge. Fil rouge qui affranchit le récit d'un ennuyeux listing et ne s'attache pas *mordicus* à la poursuite des objectifs énoncés. Ces lignes sont doubles et fonctionnent comme balises pour le chapitre.
Premièrement, il s'agit d'observer comment les travailleurs du CECU s'organisent entre eux et participent à la fabrique d'une action publique locale objectivée principalement par l'équipement.
Deuxièmement, l'instabilité première de l'équipement est un temps particulier dans lequel certaines problématiques organisationnelles émergent. De fait, l'entrée par les SLB permet d'explorer comment, à l'aune de leurs expériences de travail, les travailleurs du CECU reformulent les ambitions de l'équipement, adaptent ses possibilités à partir des réalités de terrain et dessinent progressivement l'action publique des hiphops nouvellement équipementée.

Pour résumer, l'entrée par la sociologie des organisations, les études sur la mise en œuvre et l'approche par la SLB permettent d'explorer les modalités organisationnelles d'un système d'action naissant et les marges de manœuvre dont les travailleurs disposent pour inventer un fonctionnement d'équipement. L'équipement devient pour les publics le lieu de réalisation, de formulation et de reformulation de l'action publique dont les agents de terrain sont, on le répète, ces « fabricants en dernier ressort »[1348]. Le bricolage du cadre théorique ainsi posé, passons au point suivant : le cahier des charges.

[1348] Periac, E., Gand, S., Sardas, JC., 2014, « Le rôle des agents publics dans la mise en œuvre d'une politique publique d'intégration environnementale dans les territoires », *Op. Cit.*

2) Le cahier des charges : cristalliser le travail accompli, projeter l'action à venir

« Vincent Becquet : Salut Sylvain, t'arriverais à me sortir le cahier des charges du Flow ?
Sylvain Desplanques : Pfff… je sais même pas si je l'ai déjà lu… »[1349].

Le cahier des charges est un document officiel qui renseigne autant qu'il oriente l'action à venir d'une structure. Chaque équipement, chaque dispositif, chaque lieu d'accueil public en possède un. Il en va de même pour le CECU mais précisons-le d'emblée, sur notre terrain il est tout aussi précis en certains points qu'il reste vague sur d'autres. Ce qui explique en partie le caractère très libre et très contraint qui caractérise l'organisation du travail des salariés. Nous y reviendrons.
Le cahier des charges consiste donc en un vaste ensemble de règles, de prérogatives, d'orientations censées guider plus qu'encadrer l'action à venir. Il précise les attentes politiques et renseigne sur les objectifs. Il fixe en quelque sorte les horizons et les règles du jeu avec lesquelles les travailleurs du CECU peuvent jouer. Qu'elles soient d'ordre technique, sécuritaire ou environnementale[1350], le cahier des charges concentre en un unique document l'ensemble de ces règles d'usage de l'équipement à venir et ce, à différents niveaux : politique tarifaire, conditions d'accueil des publics, modalités juridiques d'occupation des espaces, énonciation d'objectifs etc…
Il s'adresse avant tout à deux types d'acteurs. Les travailleurs du CECU qui y trouveront des informations relatives aux champs des possibles au sein duquel ils peuvent inventer l'équipement. Aux élus qui le mobilisent pour évaluer la concordance du travail réalisé avec les prérogatives de départ. Dans notre cas, rappelons que l'élue à la culture qui a conduit le projet n'est pas celle qui le voit advenir. Catherine Cullen est remplacée par Marion Gautier qui explique que si techniquement, le dossier n'a pas cessé d'être suivi, *« d'un point de vue politique, [il] avait été un peu en souffrance parce que Catherine Cullen, forcément, elle pouvait pas être trop impliquée, sachant que c'était public qu'elle partait »*[1351]. De fait, le cahier des charges est un élément parmi d'autres qui offre aux élues – ici à Marion Gautier – une lisibilité sur le travail accompli antérieurement, les attentes politiques et les conditions techniques d'encadrement de l'action.

[1349] Extrait d'un échange par textos avec le deuxième chargé de projet de l'équipement en date du 16/12/2020. Cette énième tentative d'accès au cahier des charges n'a, à l'instar des précédentes, pas abouti.
[1350] Au sens des relations avec les environnements d'implantation.
[1351] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.

Une première version du cahier des charges du CECU voit le jour courant 2010. Tout comme Melissa Leroy avant nous, nous n'y avons pas eu accès[1352]. C'est à travers certains documents et surtout par les entretiens avec certains salariés qu'on a pu essayer de le reconstruire. Avant d'en esquisser à grands traits ce qu'il révèle pour le fonctionnement de l'équipement, précisons que nous l'envisageons selon trois axes.

Il faut d'abord comprendre ce cahier comme un manuel d'utilisation de l'équipement à venir. Il renseigne en de nombreux points variés et, nous semble-t-il, apparait relativement fourni à ce niveau. Les nombreuses références des travailleurs en attestent. Chaque espace est soumis à une réglementation particulière. Salle de spectacle, studios de répétitions, hall d'entrée, cage d'escalier etc… ce cahier renseigne les travailleurs du CECU sur l'utilisation qu'ils peuvent en faire et les conditions d'ouverture au public. Il a donc d'abord une valeur technique pour ces mêmes travailleurs. Il est un mode d'emploi pour l'utilisation *stricto sensu* de la structure.

Il possède ensuite une valeur juridique relative à son fonctionnement dont nous détaillons les implications dans la section suivante[1353].

A un dernier niveau, ce cahier possède une valeur définitionnelle de l'équipement. C'est dans ce document que se sont posés officiellement les missions, les types de publics concernés, les relations à venir avec les différents environnements d'implantation. Il présente en quelque sorte l'ADN de l'équipement et la philosophie qui sous-tendra son fonctionnement. A ce titre, on peut alors l'envisager comme point nodale entre l'action publique des hiphops pré-équipement et l'équipement lui-même et ce pour une raison simple : il apparait impensable que l'élaboration d'un cahier des charges fasse l'économie du travail accompli, des expériences et des problématiques révélées du temps de la prise en charge des hiphops en mairie centrale.

A – Le cahier des charges : rupture et prolongement d'une action publique qui précède l'équipement

Le cahier des charges est donc le document qui fixe de manière plus ou moins précise les balises, c'est-à-dire un guide et un horizon, pour les salariés de la structure. Pour l'apprécier avec justesse, il faut alors rappeler brièvement les formes prises par l'action publique des hiphops à Lille.

Avant 2000, pas de politique clairement définie pour les pratiques. Les prises en charge relèvent d'initiatives personnelles en mairie de quartier, en MJC ou à l'Aéronef, la première salle de concert

[1352] Dans le cadre de son mémoire réalisé en 2012/2013 portant sur l'équipement à l'état de projet, Melissa Leroy a tenté d'accéder à certains documents dont le cahier des charges. Ses tentatives n'ont pas abouti. De manière générale, il apparait que le projet de « maison du hiphop » est politiquement sensible et qu'en l'état, il nous a été difficile d'obtenir des informations, d'accéder à certains documents ou à certaines paroles.

[1353] Voir section 3 du présent chapitre.

lilloise dédiée aux musiques actuelles. En 2001, un fléchage budgétaire à destination des cultures urbaines est créé au sein du service « Jeunesse et Animation » mais ne concerne pas exclusivement les pratiques des hiphops. En 2005, cette ligne budgétaire est transférée au service culture. Elle est accompagnée deux ans plus tard d'une création de poste de « chargé de mission des cultures urbaines » confié au rappeur et maitre de cérémonie Malik Moujouil. S'observe alors un rétrécissement de contenu du sous-service : le budget destiné aux cultures urbaines concerne quasi-exclusivement les pratiques des hiphops aux dépens d'autres formes culturelles émergeantes progressivement écartées (musiques électroniques, dub, reggae).

De ce travail de formalisation d'un secteur d'intervention publique nouvellement culturalisé[1354], différentes limites apparaissent : la charge symbolique investie par le personnel politique n'entraine pas l'abandon d'un usage socio-culturel et territorialisé des pratiques et de leurs porteurs, les perceptions en sont peu modifiées, le modèle économique du tissu associatif reste étroitement dépendant des subsides municipaux, l'accompagnement professionnel des acteurs fait défaut, la reconnaissance du contenu artistique des pratiques reste inachevée et les revendications émises par certains rappeurs ne sont pas entérinées. En 2007, suite à sa rencontre avec le rappeur Axiom sur un quai de gare, Martine Aubry annonce la création d'une maison du hiphop. Trois comités de pilotage sont alors mandatés pour imaginer l'équipement. Le premier concerne l'architecture et fait l'objet d'un cahier des charges spécifique destiné à l'élaboration d'un appel à projet que remportera le cabinet d'architecture King-Kong. Les deux autres commissions sont relatives au « projet artistique » et au « fonctionnement de l'équipement »[1355]. On suppose que le travail réalisé au sein de ces commissions donne lieu au cahier des charges du CECU qui ouvre ses portes en octobre 2014.

Ces éléments sont importants. Ils permettent d'affirmer que le CECU est le produit d'une histoire qui lui précède et d'objectiver certains des éléments qui fondent une politique publique : un budget, un poste en mairie, un contenu d'action publique, un ressort social et une orientation normative[1356]. Quelques soient les particularismes et la conduite pour le moins inhabituelle des cultures urbaines en mairie centrale[1357], il y a bien « interventions d'une autorité investie de puissance publique […]

[1354] Ici, le terme « culturalisé » renvoie à l'inscription des hiphops dans le vaste champ de la politique culturelle municipale.

[1355] Ces informations sont tirées d'un entretien réalisé avec Olivier Sergent, le directeur du CECU. Pour plus d'informations, voir chapitre 3, section 2 – D.

[1356] On reprend ici certains des éléments énoncés par Loïc Lafargue de Grangeneuve qui lui permettent d'affirmer « qu'au tournant des années 1980 et 1990, une politique du hiphop se met en place ». Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop. Action publique et cultures urbaines*, *Op. Cit.,* p. 12.

[1357] On rappelle qu'entre 2007 et 2010, le chargé de mission des cultures urbaines n'est rattaché à aucun directorat. Il traite directement avec l'élue à la culture ou le directeur général administratif. Cette relation atypique fait figure d'exception dans la gestion du service Culture lillois.

sur un domaine spécifique de la société »[1358]. Que ces interventions n'aient pas eu l'effet escompté – formaliser le secteur, réduire les distances sociales et symboliques entre la culture légitime et les cultures populaires – n'a pas d'importance ici.

En revanche, elles permettent d'étayer l'hypothèse que le cahier des charges fixe un moment de l'action publique des hiphops lillois en ce sens qu'il scénarise le changement à venir et les moyens de les provoquer à partir du travail qui le précède. On peut alors mieux comprendre le contenu supposé du cahier des charges. Il cristallise sous forme d'énonciations les réponses politiques et les solutions construites aux problématiques de secteur.

Les cultures urbaines en mairie centrale n'ont su forcer la porte des structures d'accompagnement des artistes pour permettre aux acteurs des hiphops de s'y installer ; l'équipement sera selon l'élue à la culture *« ce lieu de réseaux qui permet des passerelles avec [le] milieu institutionnel, […] la porte d'entrée vers le reste des institutions »*[1359].

Les cultures urbaines en mairie centrale n'ont su trouver les leviers d'action permettant la professionnalisation artistique des acteurs des hiphops, l'équipement sera ce « label de qualité reconnu marquant positivement la pratique et la carrière des artistes qu'il soutiendra »[1360].

B – Encadrer l'action : entre précisions et approximations

Ce qui apparait de notre tentative de reconstruction du cahier des charges, c'est qu'il renseigne l'équipement à trois niveaux que sont l'énonciation des missions, les publics visés et les conditions techniques et juridiques d'utilisation du lieu. Différents degrés de précision sont alors engagés.

L'énonciation nébuleuse des missions

Pour ce qui concerne les missions d'équipement, le dossier de presse de la ville de Lille y fait directement référence. On peut lire que « le cahier des charges du Centre Euro-Régional des Cultures Urbaines comprend […] quatre axes d'activités »[1361] rapportés comme suit :

- L'orientation et l'accompagnement.
- La formation.

[1358] Thoenig, JC., 2014, « Politique Publique », In : Boussaguet, 2014, *Dictionnaire des politiques publiques. 4e édition précédée d'un nouvel avant-propos*, *Op. Cit.*, p. 420.

[1359] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016. On retrouve le terme de « passerelle » dans la communication officielle de la mairie à travers le dossier de presse relatif à l'équipement et qui s'appuie sur le cahier des charges ici discuté.

[1360] Dossier de presse de la ville de Lille : *Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines*, 2010. **Ce dossier est joint en annexe n° ???**

[1361] *Ibid.*

- La diffusion.
- La mise en réseau et la coordination.

Chaque item est accompagné des quelques lignes explicatives[1362] supposées en préciser le contenu mais reste à un niveau d'explication très général pour ce qui concerne le travail réel qui attend le personnel du CECU. Ce qui renforce l'idée d'invention plus que de mise en œuvre de l'équipement. Le texte reste flou quant aux moyens concrets dont dispose ce personnel pour la poursuite des missions. Il prend la forme d'une succession d'engagements mais prêche par inconsistance quant aux moyens de les honorer.

Les seules précisions apportées renvoient aux ressources spatiales que l'architecture propose. On y lit que l'équipement accueillera « des périodes de résidence », permettra « l'hébergement de sessions de formation », que la « salle [de spectacle] sera d'abord et avant tout un lieu de travail » ou encore qu'il sera « un lieu de convivialité […] un lieu de réunion, de débat ou de conférence […] et un carrefour permettant de fédérer les initiatives sur le plan local, métropolitain et euro-régional »[1363]. C'est donc la fonction d'accueil des publics, des pratiques et des énergies créatives des hiphops qui est mise en avant.

Au-delà, les annonces prennent la forme de projections sur les offres d'équipement sans détailler à minima les modalités de leur réalisation. On lit par exemple que l'équipement offrira aux professionnels « des outils de travail et de professionnalisation adaptés » aux projets des artistes mais ne précise pas lesquels. L'accompagnement « personnalisé selon les besoins des artistes » présente un contenu « allant de la définition d'une fiche technique à l'aide à la diffusion en passant par la gestion de projet »[1364] mais là encore, ne renseigne guère sur l'opérationnalisation réelle de ces différentes tâches.

Si ces énonciations informent sur les intentions politiques à l'endroit des pratiques des hiphops, elles soulèvent une série de question auxquelles le corps du texte n'apporte pas de réponses. Comment participer à la diffusion des œuvres dans les différentes industries culturelles des esthétiques soutenues ? Quels outils de travail seront mis à disposition des artistes ? Quelles formes prendra la professionnalisation des acteurs ? Sur quels terrains se réalisera-t-elle ? Y a-t-il eu un travail préalable d'indentification des « besoins » artistiques des acteurs ? Les scènes de danse, de musique et de peinture sont-elles à ce point désordonnées que s'affirmerait la nécessité de « fédérer

1362 *Ibid.*
1363 *Ibid.*
1364 *Ibid.*

les différentes initiatives »[1365] ? Les destinataires présumés se sont-ils prononcés en faveur d'une fédération de ces mêmes initiatives ?

L'usage d'une rhétorique individualisante – « progresser dans un processus autonome », « un accompagnement personnalisé selon les besoins des artistes »[1366] – peut alors se lire dans une perspective de neutralisation des nombreuses inconnues relatives au devenir de l'équipement[1367].

Il ne s'agit pas ici de tomber dans l'excès inverse. S'il fixe, au niveau des missions, des orientations pour l'action, le cahier des charges n'a pas pour vocation de définir strictement le travail à venir. Pour autant, la nébulosité qui caractérise ici l'énonciation de ces missions peut se lire comme une énième preuve du flou dans lequel a été conduit le projet[1368], ce qui a pour conséquence l'objet central de ce chapitre : l'injonction à l'invention de l'équipement.

Des publics pressentis

Le cahier des charges est en apparence moins énigmatique pour ce qui concerne les types de public auxquels s'adresse l'équipement. Depuis le début de cette thèse nous affirmons que les travailleurs du CECU doivent conjuguer avec trois types de publics que sont grossièrement les amateurs, les professionnels et le grand public. Sur ce point, malgré les ambivalences de discours[1369], l'équipement est bien annoncé à destination des acteurs des hiphops. Mais pas n'importe lesquels. Néophytes et grands débutants ne sont pas concernés. Sur le papier, il s'agit bien d'accompagner les « amateurs » et les « professionnels », c'est-à-dire celles et ceux dont l'engagement dans telle ou telle pratique n'en est pas à ses balbutiements. Cette considération s'inscrit dans la philosophie générale du projet de maison du hiphop : « proposer un lieu d'excellence »[1370]. Il n'a donc pas vocation d'accueillir des publics adolescents dans une perspective occupationnelle. Le CECU est bien pensé à destination des prétendants à la professionnalisation. Le chargé de projet traduit en ces termes l'ambition municipale : *« Pas élit… je sais pas si c'est élitiste mais en tout cas, quand tu reprends le cahier des charges du Flow c'était vraiment aider les artistes »*[1371].

[1365] *Ibid.*

[1366] *Ibid.*

[1367] Rappelons que jusqu'à ouverture du lieu et même au-delà, aucun acteur impliqué dans le projet n'était en mesure de fournir des éléments de projection solides quant aux nouvelles possibilités que l'équipement offrira à ses destinataires présumés.

[1368] Pour plus de précisions sur ce flou, voir chapitre 3, section 2.

[1369] Pour rappel, la communication municipale préouverture a oscillé entre différentes appellations d'équipement en fonction de ses interlocuteurs. Acteurs des hiphops, acteurs des cultures urbaines, tissu associatif ou habitants, les énonciations sont chaque fois différentes. Voir chapitre 3, section 2 – D.

[1370] Dossier de presse de la ville de Lille : *Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines*, 2010.

[1371] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.

Il s'agit donc de ne pas en faire une MJC ou un centre social spécialisé dans l'accueil des pratiques de danse, de musique et de peinture[1372]. Là encore, Sylvain Desplanques poursuit : *« On n'est pas là juste pour un jeune qui a envie de graffer ou de rapper. Non. Si t'es pas dans une dynamique de développement et que t'as pas envie de te structurer ben… »*.

Pour autant, là-encore, la communication n'est pas dénuée d'ambiguïté. Outre l'imprécision des termes « amateurs » et « professionnels » des hiphops dont les travailleurs auront la charge d'en préciser les contours, c'est la place réservée au grand public et aux habitants qui reste vague. Dans le dossier de presse, une seule occurrence les mentionne pour préciser que l'objectif est de les familiariser avec « ces cultures parfois peu connues, voire encore incomprises »[1373]. Le quidam pourra alors y trouver un centre de documentation relatif aux pratiques des hiphops, apprécier des expositions, assister à des spectacles.

A la différence des maisons folies, le CECU n'est donc pas présenté comme un espace culturel ouvert sur son quartier d'implantation, à disposition et au service des habitants. Comme l'explique Olivier Sergent *« c'est vrai que Martine Aubry m'a demandé que le Flow soit pas une "Maison Folie 2" »*. Ce que confirme le deuxième chargé de projet : *« Elle lui a dit : "Tu me fais tout sauf une troisième maison folie" »*[1374].

Pour bien comprendre, revenons très brièvement sur les motivations politiques qui ont sous-tendu la création de ces maisons. Dans une interview donnée au site internet « Web Théâtre », Laurent Tricart, chargé de communication culturelle à la ville de Lille entre 2008 et 2009, rappelle le projet des maisons folies tel qu'il a été imaginé : « *Nous avons osé mélanger la diffusion, le lieu de travail, et intégrer une dimension ouvertement sociale à la chose. […] Ce sont […] des espaces qui, dans leur cahier des charges, prennent en compte le fait que la diffusion de la culture et la démocratisation culturelle passent aussi par un travail de fond avec le milieu associatif et les institutions »*[1375]. Et d'ajouter un peu plus loin que *« dans le cahier des charges, qui avait été proposé par Didier Fusilier*[1376] *au moment de Lille 2004, l'idée était d'imaginer des espaces qui soient à tous points de vue ouverts au plus grand nombre »*.

Rien de tel avec le CECU. Le cahier des charges ne fait pas mention d'un équipement ouvert à toutes et tous. Il s'agit avant tout d'accueillir les acteurs des hiphops. L'élargissement à l'ensemble des représentants des cultures urbaines lors des réunions de présentation en mairie de quartier[1377] n'y change rien. L'équipement n'est pas pensé au départ à destination des habitants ou du tissu

---

[1372] Lors d'une discussion informelle avec Sylvain Desplanques, ce dernier nous rapporte qu'en discussion avec Laurie Schultz, directrice générale de la culture pendant les trois premières années du Flow, elle lui aurait rappelé que *« le Flow n'est pas une MJC »*, insinuant par-là que l'équipement n'est pas destiné à engager des activités d'ordre occupationnel.
[1373] Dossier de presse de la ville de Lille : *Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines*, 2010.
[1374] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 26/10/2016.
[1375] Source : https://webtheatre.fr/Les-Maisons-Folies-des-1757 consulté le 24/12/2020.
[1376] Didier Fusiller a été directeur général pour « Lille 2004, capitale européenne de la culture ».
[1377] Voir chapitre 3, section 2 – D.

associatif au sens large. Le directeur nous précise que *« finalement le Flow, par rapport aux maisons folies qui ont cette retombée directe dans les quartiers, ça fait partie [de leur] cahier des charges ; le Flow, au début, pour le quartier, c'était plus des nuisances que des avantages »*[1378]. Plus de nuisances car il n'est au départ perçu par les résidents moulinois qu'à travers son pendant festif – les concerts – qui génère des affluences et ce qui est ressenti comme des formes de pollution (des cris, des tags, des déchets, etc…) aux alentours de l'équipement. Nous montrerons dans le prochain chapitre que ces publics (résidents, écoles, centres sociaux, maisons de quartiers) constitueront une ressource précieuse pour objectiver une fréquentation des espaces ou engager la professionnalisation des artistes.

Un manuel d'utilisation pour l'équipement

Nous annoncions que le cahier des charges du CECU doit se comprendre comme un mode d'emploi. Le terme est d'importance. Il n'implique pas une subordination aveugle des salariés. Précisons tout de suite qu'il renseigne le fonctionnement général : un pilotage en régie municipale directe. Nous verrons dans la prochaine section ce qu'implique un tel choix. Pour l'heure, annonçons qu'il présente, tout comme ses alternatives (délégation de service public, EPCC), des avantages et des inconvénients.

Si les conditions d'utilisation de l'équipement sont logiquement absentes du dossier de presse mobilisé ici, les entretiens avec les travailleurs du CECU et quelques documents glanés ici et là nous offrent la possibilité d'en apprécier des bribes de contenu. C'est notamment par le règlement intérieur qu'on approche ce volet fonctionnel du cahier des charges. Ce règlement, pense-t-on, se présente comme une version allégée du cahier des charges destinée au public. Organisé en trois chapitres[1379] afférant aux « modalités d'accès et d'usages », à la « sécurité des biens et des personnes » et aux « conditions générales d'occupation des lieux »[1380], ce règlement intérieur présente vingt articles qui couvrent pêle-mêle un ensemble de prérogatives et de précautions juridiques, de conditions de mise à disposition de l'équipement, de comportements à adopter au sein de la structure.

Au-delà, les quelques références qu'en font les salariés se placent toutes sous le signe de la contrainte. Pour chaque espace, sont précisées les conditions d'usage légales : jauge et modalités d'accueil des publics et des usagers, horaires d'ouverture, ameublement, accès et temps de présence des « occupants », mise à disposition d'outils de travail sont autant d'éléments pour lesquels le cahier des charges fixe des manières de faire et des interdits et oriente les conduites.

[1378] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.

[1379] **Voire annexe n° ???**

[1380] Information issue d'un document interne intitulé « Règlement intérieur » commune aux trois structures.

A titre d'exemple ici, les précisions apportées à l'espace dédié aux peintres (le troisième étage) ne permettent pas leur accueil dans un usage souple. Si, comme nous le verrons, la prise en charge des graffeurs est de loin la plus problématique, c'est également parce que les conditions d'accueil qui leurs sont réservées ne favorisent pas leur venue. Comme l'explique Olivier Sergent : *« Pour le graff, c'est compliqué parce que je suis quand même un peu attristé parce que finalement, on a peu de sollicitations parce qu'avant tout, c'est notre cahier des charges qui va pas »*[1381]. Nous montrerons dans le cœur du texte que les horaires, les conditions d'usage des espaces et les offres proposées ne suscitent pas l'engouement espéré. En formalisant le secteur, l'équipement engage des modifications dans les manières de faire auxquelles les protagonistes opposent des résistances.
De manière générale, le directeur nous explique, évoquant une fois de plus ledit cahier, que s'il faudrait ouvrir le soir pour s'adapter aux temporalités des destinataires présumés, il *« faut aussi ouvrir le matin. Pour la sécurité incendie, on est obligé d'être là à neuf heures »*[1382] mais qu'en sous-effectif, l'effectivité d'une telle plage horaire n'est pas possible.

De cette brève tentative d'éclairage d'un cahier des charges que nous n'avons pu consulter, il apparait comme le document officiel concret sur lequel sont fixées les intentions politiques de formalisation du secteur à travers la formulation de missions et les moyens d'y parvenir. Se dégage alors une ambivalence qui vient étayer l'apparent paradoxe annoncé en introduction.
D'un côté, ce cahier des charges participe à préciser le flou qui s'impose aux travailleurs pour expérimenter des modèles organisationnels adéquats et inventer l'équipement. De l'autre, il annonce les nombreuses règles vécues comme autant de contraintes avec lesquelles ils doivent composer. Les deux prochaines sections y sont consacrées.

3/1) Éparpillement esthétique et unification doctrinaire : la contrainte de l'habitat partagé

Le CECU a l'ambition de prendre en charge sous un même toit trois pratiques inscrites dans trois champs artistiques distincts que sont la danse, la musique et la peinture. Cette réunion est justifiée par leur rattachement supposé à un socle culturel partagé : la culture hiphop. Il est essentiel à ce stade du récit de s'y arrêter car elle n'est pas étrangère à l'instabilité première du fonctionnement d'équipement. Pour faire simple, l'énonciation des missions est étrangement indifférente aux nombreuses particularités qui spécifient les pratiques nouvellement équipementées. Il s'agit bien de

[1381] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé 06/07/16.
[1382] *Ibid.*

diffuser la culture hiphop, de mettre en réseau et de professionnaliser les acteurs, qu'ils soient danseurs, musiciens ou peintres. Déconstruire les ressorts de cette mise en réunion du graff, du rap et de la danse sous le label « hiphop » s'avère alors fécond pour éclairer les difficultés rencontrées par les travailleurs du CECU et ce qu'engage pour les acteurs des hiphops cet accueil commun.

Nous avons montré dans le deuxième chapitre que le traitement des pratiques des hiphops en mairie centrale n'a jamais été sujet à un traitement différencié. Rap, graffiti et danses des hiphops sont systématiquement sujets à une prise en charge commune. Objets d'une même attention au service « Jeunesse et Animation », les pratiques sont ensuite transférées de concert au département Culture et plus précisément dans le service des « Arts du Spectacle et de la Musique »[1383].

Leur migration simultanée vers l'équipement[1384] perpétue alors ce que Loïc Lafargue de Grangeneuve nomme une « opération d'unification doctrinale »[1385] particulière, située dans le temps et à l'œuvre dans l'action publique lilloise des hiphops. Les hiphops, dans leur version municipale, seraient alors « un système de pratiques et de valeurs »[1386] indifférenciées auquel se réfèreraient les acteurs. En l'état, graffeurs, musiciens du rap et danseurs des hiphops sont fondus dans un même moule administratif qu'objective alors l'équipement.

A – L'anachronisme d'une formule « équipement »

Évoquant l'équipement, plusieurs acteurs en soulignent l'anachronisme du projet. On retrouve cette idée chez Claire Lengrand, présidente de l'ARA, l'association roubaisienne qui œuvre au développement des pratiques musicales depuis la fin des années 1980 : *« J'ai un peu l'impression, je peux me tromper, que ce lieu est arrivé très tard. Très très tard. […] Est-ce que aujourd'hui, ça a encore un sens de faire un centre… quel est le sens à Lille, aujourd'hui, de faire un centre européen des cultures urbaines ? C'est une question »*[1387]. Même constat chez le directeur du CECU qui confirme lui aussi que *« ce lieu, il est arrivé trop tard »*[1388].

Qu'engagent de telles affirmations ? Comment les expliquer ? Plus important, en quoi servent-elles ici le propos défendu, à savoir que la réunion sous un même toit du graffiti, du rap et de la danse hiphop complique l'établissement d'un fonctionnement d'équipement ?

1383 A titre d'exemple, ici, les associations œuvrant à la promotion du graffiti subventionné n'ont jamais pu obtenir un soutien du département « Arts Visuels ».

1384 On rappelle que l'option alternative de placer ces esthétiques dans leur champ artistique respectif – la danse hiphop dans un centre chorégraphique, le graffiti aux Palais des Beaux-Arts, le rap au conservatoire – n'a pas été retenu comme rupture significative pour l'action publique lilloise des hiphops.

1385 Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop. Action publique et cultures urbaines, Op. Cit.,* p. 10. Pour plus d'informations sur cette opération, voir l'introduction générale du présent travail.

1386 *Ibid.*

1387 Entretien avec Claire Lengrand, présidente de l'Ara, réalisé le 19/10/2015.

1388 Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.

On fait l'hypothèse ici que les participants de l'opération d'unification doctrinale qui sous-tend le CECU – danse, musique et peinture partageraient un socle commun – engageraient leur propre définition de ce qu'est et doit être le hiphop – l'emploi du terme au singulier est ici important – et que ce faisant, ces définitions ne seraient plus en adéquation avec les réalités des acteurs contemporains. Pour comprendre ce contre-sens temporel et sa participation à l'émergence de problématiques pour l'équipement, revenons très brièvement sur les acteurs impliqués dans la construction du projet.

L'annonce d'une « maison du hiphop » par la maire relève de l'effet cliquet. Son énonciation lors d'une conférence de presse fin 2007 a alors valeur prédictive sur laquelle aucun retour en arrière ne peut plus s'envisager. Deux types d'acteurs sont alors mobilisés.

D'un côté, les élus et les techniciens municipaux impliqués dans le projet sont étrangers aux pratiques[1389]. Ils ne rencontrent leurs porteurs qu'à travers leur travail en mairie ou le traitement médiatique qui leur est réservé. En l'état, ils n'ont que peu de moyens pour identifier les problématiques inhérentes aux scènes culturelles locales. Ils convoquent alors certains acteurs qu'ils érigent au rang de représentants de la culture hiphop.

Du côté des hiphops, les rares participants à la construction du projet « CECU » ont des profils socioculturels qui participent de cette opération d'unification doctrinale à partir de laquelle ils ont su imposer au pouvoir local leur propre définition de ce que doit être « le » hiphop. Une définition qui s'accorde avec le projet global d'équipement. Concrètement, Hicham Kochman – le rappeur-conseiller de Martine Aubry – et Malik Moujouil[1390] – le rappeur devenu chargé de mission des « cultures urbaines » en mairie centrale – appartiennent à la première génération de *hiphopers* lillois. Nés au milieu des années 1970, ils ont découvert simultanément le graffiti, le rap et le break au tournant des années 1980 et 1990. Par mimétisme avec leurs ainés états-uniens, ils se sont constitués en collectifs composés de peintres, de musiciens et de danseurs. Les premiers *crews* sur le territoire en attestent, l'interdisciplinarité au sein d'une même bande était de rigueur[1391]. Rien de tel vingt ans plus tard. Musiciens du rap, graffeurs et danseurs évoluent sur des scènes distinctes et indépendantes les unes des autres[1392].

Ce que certains acteurs nomment « culture hiphop » est donc labile et fragile, situé tant diachroniquement que synchroniquement, et ses contenus sont soumis à des fluctuations dans le

[1389] Étrangers au sens de non-pratiquants. Étrangers également dans le sens où quand ils se positionnent sur le terrain des goûts esthétiques, ils ne font jamais mention d'un engouement pour le rap, le graffiti ou les danses des hiphops.
[1390] On rappelle ici que Malik Moujouil fait figure d'exception puisqu'il cumule les deux identités. Il est tout à la fois un acteur important de la culture hiphop locale et agent administratif en mairie centrale. Voir chapitre 2, section 3 – A et chapitre 6, section 1 – B.
[1391] Voir chapitre 1, section 2 – D.
[1392] *Ibid.*

temps. Or, il apparait que l'équipement, construit, imaginé et retenu comme solution d'action publique à l'aune d'une définition particulière de ce que seraient les énergies créatives dans les hiphops, les fige et les enferme sur elles-mêmes. On verra dans les prochains chapitres que toutes les formes de rap ou de graffiti ne sont pas les bienvenues au Flow.
On ne peut alors que reprendre la critique faite à Loïc Lafargue de Grangeneuve par Karim Hammou quand ce dernier relève que l'emploi de l'expression « culture hiphop […] referme prématurément la question des métamorphoses du genre au nom des propriétés de l'objet"[1393].

C'est donc avec la nostalgie d'un ciment fédérateur fantasmé qu'ils trouvent dans le projet d'équipement le moyen de maintenir à flot leur propre définition. Adolescents, ils ont grandi avec une image d'un hiphop relevant d'un « tout » qu'il s'agit alors de perpétuer. Chargés d'animer un comité d'experts par le personnel politique, leurs perceptions agissent comme de puissants leviers de justification pour attester la pertinence de l'option « équipement » retenue. Élus et techniciens n'y connaissant que peu de chose, laissent le champ libre aux seconds pour la perpétuation et l'imposition de cette définition dominante du hiphop dans le champ de l'action publique. Qu'une poignée de rappeurs arrive avec succès à s'ériger au rang de représentants légitimes de l'ensemble des pratiques est une preuve supplémentaire d'un écrasement politique de leurs particularismes auquel ces mêmes rappeurs participent. Musiciens du rap érigés au rang d'experts en culture hiphop, rien n'atteste chez eux une fine connaissance des champs graphiques et chorégraphiques.
Dire que l'équipement *« est arrivé trop tard »* revient ici à refuser le constat d'une désolidarisation des pratiques. Une autre manière d'affirmer que l'opération d'unification doctrinale des ainés n'engage pas leurs héritiers.

B – De l'inévitable diffraction de la culture hiphop

Dès 1995, Hugues Bazin écrivait que le hiphop « ne forme ni un bloc communautaire, ni une culture éclatée faite de bricolages »[1394]. Situant le hiphop dans « un espace qui reste à saisir comme indicateur d'une post-modernité »[1395], il entendait par là refuser de céder au confort d'un écrasement des particularités disciplinaires – le hiphop serait ci ou ça – et de participer à la fabrique des représentations en vigueur à ce moment-là (le hiphop serait une curiosité éphémère composée de pratiques culturelles juvéniles plus que des disciplines artistiques naissantes). Que ce soit au niveau

[1393] Hammou, K., 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français.* Thèse de doctorat en sociologie, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Formation doctorale Sciences Sociales, Marseille, p. 23.
[1394] Bazin, H., 1995, *La culture hiphop,* Ed. Desclée de Brouwer, p. 11.
[1395] *Ibid.*

des acteurs, des économies de marché qu'ils engendrent ou des institutions qui les accueillent, le socle supposément commun des pratiques ne résiste pas à son inévitable éclatement.

On a montré dans le premier chapitre comment des dynamiques de diffraction ont abouti à l'émergence de trois scènes distinctes (danse, musique, peinture) de plus en plus autonomes et étrangères les unes aux autres. Les pratiques évoluent et donnent lieu à des arborescences stylistiques multiples. Elles sont trajectoires et au fil du temps, les formes *« du graffiti, des danses, du rap ne sont pas les mêmes, ne passent pas par les mêmes institutions et ne transitent pas par les mêmes médiateurs »*[1396].

Idem du côté des institutions légitimes d'accueil des pratiques. Des musées ont tôt accueilli des graffitis dans leurs galeries[1397] et certains chorégraphes contemporains ont rapidement trouvé dans le vivier des danses du hiphop des énergies nouvelles[1398].

Le développement de marchés sectorisés en offre une preuve supplémentaire. Sur notre terrain, on a montré que les défenseurs du hiphop comme un « tout » interdisciplinaire n'ont pu résister économiquement à l'établissement de niches commerciales spécialisées. L'échoppe lilloise des hiphops « Killa Recordz » a plié boutique devant l'arrivée de magasins qui ont su faire des pratiques des supports commerciaux spécifiques. Tagueurs et musiciens du rap sont devenus des clientèles différenciées.

Les industries culturelles également vont en ce sens. Le marché de l'art capitalise sur certains auteurs de graffitis depuis le milieu des années 1980 et les musiciens français du rap intéressent les poids lourds de l'industrie du disque dès le début des années 1990.[1399] Ces industries établissent leurs propres logiques économiques, leurs propres stratégies de développement au sein desquelles les processus de carriérisation ne relèvent pas d'une même codification.

Chez les artistes contemporains enfin, c'est-à-dire pour ce qui nous intéresse ici les destinataires présumés de l'équipement, rien ne nous permet d'envisager leur ralliement et/ou leur adhésion à cette opération d'unification que prolonge le projet du CECU. A chaque nouvel entrant, des nouvelles définitions du rap, du graffiti, de la danse émergent. Tous ne s'engagent pas sciemment dans une bataille pour imposer leur propre définition mais tous sont porteurs de manières de faire, de fabriquer et de présenter au monde des formes de danses, du rap ou de graffiti différenciées qui participent à l'éclatement des scènes.

[1396] Discussion téléphonique avec le sociologue Karim Hammou datée du 01/02/2019.

[1397] Sur ce point, voir : Dubois, V., 1993, « Tags, musées et légitimation culturelle », *Raison Présente*, n°107, « Y a-t-il un art contemporain ? », pp. 135-144.

[1398] Voir chapitre 1, section 2.

[1399] A titre d'exemple, le premier album du groupe NTM intitulé « Authentik » est produit en 1991 par le label *Epic Records*, filiale de *Sony Music Entertainement.*

L'opération d'unification doctrinale n'est donc ni singulière, ni immuable. Elle n'est ni de toute éternité ni de tout espace. Sur notre terrain, on constate là-encore que dès le milieu des années 1990, à supposer qu'il fasse référence au terme, le hiphop des danseurs est de moins en moins similaire à celui des graffeurs qui diffère lui aussi de l'usage qu'en font les musiciens du rap. Au sein de chaque scène, il serait tout aussi stérile de chercher à objectiver une définition unique et partagée par les acteurs.

Comme nous l'expliquait Shug, membre du premier groupe de rap lillois à avoir pressé sur disque un album de rap, *« l'unité… y a jamais eu d'unité… enfin, si… jusqu'en 1991, quand on était douze pélos sur la métropole. Après, ont commencé les guerres de clans »*[1400]. Au projet de micro-unification de certains, les réalités des hiphops et de leurs porteurs opposent alors des phénomènes de résistance.

C – Une équipe de travail pour trois esthétiques

Dans ces conditions, les travailleurs du Flow sont invités à prendre en charge trois esthétiques qui n'ont en commun que la nostalgie d'une unité déchue et défendue par certains acteurs qui ont su l'ériger au rang de définition officielle du hiphop à l'échelon municipal. Trois missions pour autant de disciplines artistiques. Rappelons qu'en visant l'excellence par l'équipement, la mairie ambitionne de marquer positivement les carrières des prétendants artistes.

A ce niveau, il est donc demandé au directeur et son équipe de recouvrir certaines activités propres à une maison de disques (l'enregistrement), à un centre chorégraphique (création de spectacles) et à une galerie d'art (production et présentation d'œuvres plastiques). Cette injonction à mimer différents segments du secteur privé sans pour autant bénéficier des mêmes libertés d'action constitue la contrainte la plus significative imposée par la formule « équipement ». Elle donnera lieu à ce qu'on appelle la chronophagie de l'éparpillement qui caractérise son fonctionnement premier. En ce sens, elle engage des problématiques d'identification des acteurs, des degrés de connaissance des difficultés rencontrées par les artistes, des réseaux professionnels à entretenir et des dispositifs de prise en charge propres à chaque discipline.

A cet éparpillement esthétique s'ajoute également la nécessaire prise en compte d'un différentiel de structuration des acteurs par les travailleurs du CECU. On a montré dans le premier chapitre que le développement des scènes n'était pas d'égale intensité. Grossièrement, à Lille et dans la métropole en général, les danseurs du hiphop sont plus structurés[1401] que leurs homologues

[1400] Entretien avec Shug, pionnier des hiphops dans le nord, réalisé le 22/10/2015.

[1401] On entend par là qu'au regard des peintres et des musiciens, les danseurs se sont précocement constitués en associations, qu'ils ont tôt développé des modèles économiques viables et que l'offre pédagogique qu'ils délivrent est divisée en secteur d'intervention dans toute la région.

graphiques ou musicaux. Constitués en associations ou en compagnies de danse dès le milieu des années 1990, ils sont tôt entrés en contact avec les institutions publiques locales. Ce faisant, ils sont considérés par leurs interlocuteurs en mairie comme la frange la moins conflictuelle des différents acteurs du hiphop.

Même chose sur le plan pédagogique. Ils ont tôt engagé un maillage territorial pour la délivrance de cours de danse hiphop aux quatre coins de la région. Leurs attentes d'équipement, à supposer qu'ils en aient, ne sont pas identiques à celles des peintres ou des musiciens. Disons qu'en volume, la région compte plus de structures de danse que d'associations œuvrant à la promotion du graffiti ou du rap.

Il ne s'agissait pas ici d'administrer les preuves d'un projet d'équipement conçu à rebours de ce qui se joue aux niveaux local, national et international. Il ne nous appartient pas de poser un tel jugement. En revanche, on affirme que la mise en réunion des pratiques relève d'un passé révolu et qu'elle complique en le démultipliant le travail qui attend le personnel du CECU.

Présentons à présent une autre source de contrainte forte : l'option politique retenue pour la gestion de l'équipement.

3/2) La régie municipale directe : le plafond de verre d'une organisation à inventer sous contrainte

Qu'un équipement culturel soit piloté en régie municipale directe n'a rien d'exceptionnel en soi. La formule est classique à Lille. Au-delà, c'est une option à disposition de et mobilisé par de nombreuses villes en France dans la gestion des musées, des bibliothèques, des théâtres etc. En revanche, qu'elle s'applique au premier équipement public du hiphop relève de l'expérience sans précédent. C'est à ce titre qu'il est important de s'y arrêter.

Premier équipement public du hiphop en France, il est aussi le lieu d'exploration et d'expérimentation d'une forme nouvelle d'accompagnement public des pratiques. D'abord parce qu'il renseigne sur la place et le rôle que souhaite prendre l'acteur « mairie » dans le développement des pratiques. Nous verrons que l'option retenue lui permet un haut degré de contrôle sur les recrutements, le contenu des dispositifs, le profil des usagers et les esthétiques soutenus. Grossièrement, la régie directe assure à la mairie la maitrise de ce qui s'y joue.

Ensuite car l'innovation que représente l'équipement en matière d'action publique du hiphop engage une relation particulière entre les publics pris en charge et le pouvoir local. Comparativement, à l'échelle du pays, il n'existe pas à notre connaissance d'exemple d'une telle immixtion publique dans les affaires des hiphops locaux. Dans chaque grande ville – et c'était le

cas à Lille avant l'avènement du CECU[1402] – une association fait office d'interlocuteur privilégié des pouvoirs publics en matière de hiphops. « Pick Up » à Nantes ou « L'Original » à Lyon. A Marseille, la structure « L'Affranchi »[1403] bénéficie d'une délégation de service public (DSP) depuis 1998. Dans la capitale enfin, le choix d'une DSP a aussi été l'option retenue pour gérer « La Place », la maison parisienne du hiphop ouverte en septembre 2015.

L'expérience lilloise apparait donc deux fois novatrice. Par l'érection d'un bâtiment d'abord. Par l'outil juridique choisi pour son fonctionnement ensuite. Or, il apparait dès l'ouverture du CECU qu'une telle option complique sensiblement l'organisation du travail à différents niveaux. Il est nécessaire ici de la présenter avant de la discuter.

A - Définition, avantages et inconvénients

« Moi, je voulais que tout soit gratuit. Parce que c'est pas les jeunes rappeurs du faubourg de Béthune[1404] *qui vont sauver la ville de Lille »*[1405].

Extension bâtimentaire d'une mairie centrale, l'organisation interne de l'équipement n'a d'autre choix que de s'établir officiellement dans le strict respect des règles municipales. En l'état, le personnel du CECU n'est pas maitre du jeu pour l'établissement d'un fonctionnement d'équipement dont l'organisation est largement balisée par des contraintes administratives sur lesquelles il a peu de prises.

Pour le saisir, il nous faut détailler le choix politique retenu pour le pilotage de l'équipement – la régie municipale directe – qu'il faut comprendre comme « un mode de gestion d'un service public qui consiste en la prise en charge directe du fonctionnement de ce service par la personne publique qui l'a créé, avec ses propres moyens et ses propres agents. Elle s'oppose ainsi à la gestion déléguée du service public sous la forme d'un contrat de concession »[1406]. Ce type de fonctionnement permet donc à une mairie, tout en assumant un certain nombre de charges, de conserver un pouvoir fort sur la gestion, les contenus, les finances, les activités, le personnel et les orientations artistiques de l'équipement. Comme l'explique la secrétaire générale du CECU : « *Tu représentes, quand tu travailles*

[1402] A Lille, c'est l'association Call 911 qui a assuré le rôle de médiateur entre la mairie de Lille est les acteurs locaux des hiphops. Voir chapitre 1, section 3 – 1.

[1403] L'Affranchi est un équipement dédié aux musiques des hiphops construit en 1996 et situé dans la vallée de l'Huveaune au nord de Marseille. Il a été initié par l'association R'Valée qui œuvre depuis 1990 à « des actions culturelles de soutien aux artistes locaux ». Source : https://l-affranchi.com/le-lieu/ consulté le 02/01/2021.

[1404] Le Faubourg de Béthune est l'un des quartiers populaires, situé au sud de la Ville.

[1405] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, le 06/07/2016.

[1406] Source : www.conseil-etat.fr. Fiche n°11 : « Gestion en régie directe 1. La notion de gestion en régie direct » consultée le 14/09/2020.

dans la collectivité, les directives politiques portées par le maire et ses élus. T'as pas de… en interne dans la collectivité, tu peux soumettre des idées. Mais concrètement c'est un système un peu militaire, la collectivité. En gros, on te demande d'appliquer et de mettre en place une politique… »[1407].

A Lille, le CECU ne fait pas exception. La régie directe en matière de culture est une tradition locale routinisée de longue date. Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, le rappelle : « *Tous les équipements sont en gestion municipale, c'est aussi valable pour le Palais des Beaux-Arts, pour l'Hospice Comtesse, pour le musée d'histoire naturelle »*[1408], mais également les maisons folies, le théâtre du Nord, le théâtre Massenet etc. En matière de culture, rares sont dans la municipalité les délégations de service public.

Point de particularisme de traitement ici pour la « maison du hiphop ». La culture est, sur le territoire, le moteur visible du renouvellement urbain et à ce titre *« la régie directe […] ça a été un choix de Martine Aubry parce qu'elle ne voulait pas que ses bébés lui échappent »*[1409]. La gestion municipale directe est donc l'option retenue logiquement pour le nouvel écrin et contribue aux processus de culturalisation des hiphops[1410] et de normalisation de sa prise en charge au titre d'activité artistique comme les autres. En participant à des enjeux qui les dépassent – rayonnement de la ville au-delà de ses frontières, régénération urbaine du quartier de Moulins, renforcement de Lille comme ville centre de la métropole et capitale régionale – les pratiques nouvellement équipementées font l'objet d'un regard plus strict. La régie directe n'est pas un traitement de faveur réservé aux hiphops. Elle s'applique comme outil juridique et dispositif de contrôle à l'ensemble des équipements culturels municipaux.

L'option présente plusieurs avantages pour l'équipe de travail. Tout d'abord, elle ne s'occupe pas de la trésorerie générale, prérogative du Trésor Public, ce qui assure à l'ensemble des travailleurs une régularité de paiement. Dans le même ordre d'idée, la régie directe offre au pôle administratif de l'équipement l'économie de certains coûts et de certaines tâches. Comme l'explique le directeur Olivier Sergent, *« on bénéficie de tout un appui logistique et administratif. Par exemple, on fait pas les [fiches de] paie, on paye pas les fluides. L'électricité à Wazemmes, c'est une somme énorme, c'est du 50 000 euros par an. Ça doit être au Flow assez proche. On paye pas le téléphone »*[1411].

Enfin, un dernier avantage, surplombant cette fois, qu'offre la gestion municipale directe est la pérennité assurée de la structure. Partie intégrante du parc équipementier municipal, le personnel

[1407] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.
[1408] Entretien avec Marion Gautier, , élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.
[1409] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.
[1410] On rappelle ici que par « culturalisation des hiphops », on entend la progressive intégration des pratiques dans le giron de la politique culturelle locale.
[1411] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.

du CECU œuvre sans crainte d'un désengagement financier et/ou institutionnel. Le scénario d'une reconversion esthétique n'y change rien[1412]. Sur ce point, il faut comprendre qu'un fonctionnement en délégation de service publique (DSP) ou en établissement public de coopération culturelle (EPCC) engagerait pour l'équipe de travail d'œuvrer dans une précarité relative, les soutiens financiers n'étant jamais assurés *ad vitam aeternam*. La régie directe offre à l'équipement *« une forme de stabilité »*[1413] dans le temps et une sécurité financière et juridique. La stabilité ici convoquée est structurelle. Ainsi posée, la régie directe exempte l'équipe de travail d'un certain nombre de tâches. Elle peut alors se concentrer exclusivement sur la poursuite des missions qui lui sont assignées. Sur le plan organisationnel, l'option retenue est plus contraignante.

Car, par-delà ces quelques facilités permises, la gestion municipale directe rend difficile l'établissement d'un modèle organisationnel qui doit répondre aux attentes des usagers tout en respectant les règles administratives imposées en amont. En d'autres termes, l'option retenue amène à une indifférence de traitement de l'ensemble des structures sujettes à un tel régime. Là encore, Marion Gautier nous explique que *« même pour le Palais des Beaux-Arts […] chaque fois qu'ils invitent un mécène pour aller bouffer, je dois signer un papier »*[1414].

En conséquence de quoi, le personnel d'équipement est contraint au bricolage et se trouve parfois à la limite de la légalité. Sans entrer immédiatement dans le détail de difficultés rencontrées, présentons dans leurs grandes lignes ce qui est vécu comme des pesanteurs par l'équipe du CECU. La pierre angulaire qui balise le champ des possibles de l'équipement est son inévitable prise en compte des logiques administratives édictées en mairie centrale. Le personnel d'équipement doit alors composer avec un ensemble de procédures, de temporalités, de conventions, qui s'appliquent *plus minus indidem* à l'ensemble du secteur culturel. N'étant ni une association ni une entreprise, il n'a d'autre choix que d'agir dans le respect des règles qui lui sont imposées. Ce qui n'est pas sans faire émerger quelques paradoxes organisationnels.

Premièrement, l'équipement ne choisit pas ses prestataires comme il l'entend. Il est soumis aux logiques d'appels d'offres des marchés publics, c'est-à-dire la mise en concurrence, par souci de transparence et d'équité, d'entreprises compétentes dans tel ou tel domaine. A titre d'exemple, pour la construction de l'équipement, la mairie établit et publie un appel d'offre auquel chaque cabinet

[1412] On a montré dans le chapitre 4 que dès le départ, le pari engagé sur le projet du CECU est nourri de craintes politiques relatives à sa pertinence. La proposition architecturale du cabinet King-Kong a été retenue car en cas d'échec, la neutralité bâtimentaire de l'équipement – de l'extérieur, rien ne renseigne sur son contenu – offre la possibilité d'abandonner les objets de sa raison d'être – les pratiques des hiphops – pour y investir d'autres formes de danses, de peintures et de musiques ou autres activités artistiques. Nous verrons dans le prochain chapitre que rapidement, des esthétiques étrangères aux hiphops s'invitent au sein de la structure.

[1413] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.

[1414] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.

d'architecture peut candidater. Une fois les candidatures reçues et étudiées, le maitre d'ouvrage jette son dévolu sur l'une des propositions. La même opération s'applique au travail quotidien du CECU. Dès lors que l'équipement fait appel à un prestataire extérieur, l'appel à projet ou l'appel d'offre s'impose.

Mais un tel fonctionnement n'est pas adapté aux spécificités du milieu culturel car « dans le monde du spectacle et de l'art en général, les artistes, les associations, les compagnies, n'ont généralement qu'un seul représentant à même de contractualiser avec la structure invitante. Ce qui rend caduque la notion de marché »[1415]. Dit autrement, les prestations commandées, parce qu'elles sont souvent uniques en leur genre, ne peuvent être soumises à une telle logique. Pour chaque demande d'achat ou presque, le personnel d'équipement mobilise un outil juridique : l'*intuitu personae*. Littéralement traduit par « en fonction de la personne », il constitue « un contrat qui est conclu en considération du type ou de la qualité des relations existant entre les personnes qui le signent »[1416] et stipule qu'il ne peut être transposé à une autre personne. Régulièrement mobilisé, l'équipement ne peut s'appuyer systématiquement sur un tel outil. Il est des cas de figure où le passage par l'appel d'offre et le retour à la norme restent en vigueur. C'est notamment le cas pour l'accompagnement des artistes. La secrétaire générale du CECU nous confie : *« Tu sais que… c'est compliqué… pour l'instant je suis en train d'écrire un cahier des charges pour un appel d'offre sur la formation [de prévention des risques d'accident chez les danseurs] parce que comme on est un service mairie […] on peut pas faire appel à des prestataires ou a des gens comme ça qu'on choisit… Donc si tu veux pour moi, faire ce genre de boulot, c'est ultra fastidieux, c'est un vrai exercice, une vraie souffrance […] Assez rapidement tu te retrouves que dans des problématiques de gestion interne, que dans des problématiques de gestion administrative qu'il faut débloquer. Et du coup tu perds du sens… tu perds le sens de ce que tu fais »*[1417].

Bien évidemment, des formes de détournement de la règle sont mobilisées. Le recours quasi-systématique à l'*intuitu personae* est une ressource de choix. Comme nous l'explique le directeur du CECU : *« Et après l'autre gros souci, c'est ça. On a une activité qui est atypique pour une mairie et qui donc… c'est pas adapté dans les procédures. Tu vois, au début, les artistes, je devais les passer en commission d'appel d'offre. Parce que une ville, elle a deux solutions. Soit elle met à disposition, soit elle commande des prestations. Nous, il s'agit de commander des prestations à des artistes donc c'est un appel d'offre. Mais, y a un truc qui s'appelle "*intuitu personae*" qui permet dans l'artistique […] qui permet de… enfin, tu peux démontrer que si tu veux tel artiste,*

[1415] Extrait d'un document interne afférant à *L'intuitu personae*. Dans la base de données que l'on a pu consulter, l'*intuitu personae* consiste en un préambule juridique pour chaque contrat passé avec les artistes accueillis au CECU. Olivier Sergent justifie par-là, le non-recours à l'appel d'offre et la non mise en concurrence des acteurs culturels.
[1416] Source : https://www.dictionnaire-juridique.com/definition/intuitu-personae.php consulté le 21/09/2020.
[1417] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.

tu ne peux pas le mettre en concurrence avec tel autre parce que si tu veux, je sais pas moi, [le chorégraphe] Farid Berki, tu vas pas demander à un autre… c'est spécifique. Y a une jurisprudence là-dessus »[1418].

Dans le même ordre d'idée, la régie municipale directe engage des pesanteurs et des temporalités administratives aussi lourdes que longues. Chaque action menée au sein de l'équipement – accueil de groupes, invitation d'artistes, projet artistique ou socioculturel, partenariat avec les structures associatives, achats de spectacle, organisations de conférence, prestations de services – doit être validée en mairie centrale. Soit obtenir la signature systématique de l'élue à la culture et le cas échéant d'autres services municipaux (urbanisme, ressources humaines, juridique, finance, etc.).
De son temps à la tête de la maison folie de Wazemmes, Olivier Sergent se souvient avoir *« vu les limites du système. Parce que c'était très dur en termes de réactivité. Même à notre niveau c'est très dur parce que nous, on a à faire… la sphère à laquelle on est confronté, c'est le domaine privé. Les artistes sont du domaine privé avec les règles du privé, donc dix fois plus de souplesse, dix fois plus de réactivité »*[1419]. Or, la régie directe implique un temps long et des allers-retours parfois interminables avec la mairie centrale. A ce niveau, Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet, explique que quel que soit le projet soutenu, *« y a jamais un contrat qui passe du premier coup »*. Les échanges avec les services culture, RH ou finance peuvent alors se multiplier démesurément. Dans le cas de l'exposition du collectif 9ème concept[1420], l'équipe du CECU a littéralement peiné, le terme est faible, pour obtenir l'autorisation de conduire l'évènement : *« On l'a eu au 15ème contrat. Refais, Refais, Refais. On n'avait jamais vu ça »*[1421].

Le personnel d'équipement n'a pas non plus la maitrise de ses finances ou celle de son modèle économique. D'un côté, les grilles tarifaires pour la location des espaces, le budget annuel de fonctionnement, la gestion des recettes propres, les tarifs de billetterie sont autant de prérogatives qui lui échappent et sur lesquelles il n'a que peu de leviers d'action. D'un autre côté, la recherche de financements annexes, qu'ils soient privés, publics, de l'ordre du mécénat ou de l'investissement de tiers, est difficilement réalisable. Chaque année, un budget de fonctionnement est fixé. Une fois attribué, il est figé et l'équipe en place fait avec.
Or, dans le cas du Flow, le montant alloué pour la poursuite des missions est relativement faible. Nous n'avons jamais pu obtenir d'informations précises sur le budget alloué au fonctionnement de

[1418] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.
[1419] *Ibid.*
[1420] 9ème Concept est un collectif de peintres et de graphistes qui œuvrent depuis la fin des années 1990. Ils sont notamment connus pour leur partenariat avec la célèbre marque de bière « Desperados ». Depuis 1999, ils s'occupent du packaging. Le CECU les a invités au premier trimestre 2016 pour une exposition rétrospective de cette collaboration.
[1421] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.

l'équipement. La sensibilité politique autour du projet et les difficultés que nous avons rencontrées pour obtenir des entretiens ou des documents[1422] constituent l'un des fils rouges de l'enquête. Nos demandes répétées pour y accéder sont toujours restées lettres mortes.

Pour autant, lors d'un entretien téléphonique du 2 octobre 2015, le chargé de projet Martin Coulon nous avance un budget avoisinant la somme de 10 000 euros par mois pour impulser des actions, créer des dispositifs d'accompagnement, acheter des spectacles, rémunérer les artistes en résidence, acheter du matériel pour la tenue d'ateliers ou alimenter le centre de ressources. Comment l'expliquer ? On sait qu'en chaque début d'année, le directeur se voit attribuer un budget de fonctionnement commun aux trois structures mutualisées[1423]. Montant annuel pour 2015 : 790 000 euros[1424]. La somme que nous annonce Olivier Sergent ne concerne que le fonctionnement. Tout comme les fluides, les ressources humaines, c'est-à-dire les salaires du personnel, sont gérées en mairie centrale et font l'objet d'un budget différencié. Les 790 000 euros annoncés sont bien dédiés au fonctionnement des trois équipements.

En cette première saison d'activité, il *« navigue à vue »* et décide *« pour se donner un cadre »,* d'une tripartition équitable entre les trois lieux qu'il dirige : *« on a essayé de faire un règle : un tiers, un tiers, un tiers »*[1425]. Soit un peu plus de 260 000 euros par structure et par an. Il en reviendra estimant que *« c'était une connerie »* et qu'il est plus pertinent de répartir les sommes en fonction de l'intérêt des différents projets que portent les maisons folies ou le CECU.

Ramené au mois, le montant alloué au fonctionnement du CECU avoisine donc les 24 000 euros[1426]. De cette somme, il faut encore imputer l'ensemble des frais qu'imposent l'organisation d'évènements et l'accueil d'usagers. Car le *« fonctionnement, c'est pas que l'artistique. C'est aussi les agents de sécu, les prestas de ménage, les locations techniques »*[1427]. Une fois ces charges prélevées, on arrive alors à la somme de 10 000 euros annoncée par Martin Coulon et confirmée par son directeur. Or, pour rendre opérante la mise en réseau et la professionnalisation des artistes dans trois domaines distincts et œuvrer à la diffusion des hiphops, 10 000 euros, c'est peu.

Techniquement, la recherche de financements externes n'est pas prohibée mais se révèle vaine en ce sens que *« si tu vas chercher des recettes, des subventions tout ça, si tu le fais en cours d'année, ça [retourne] pas dans ton budget […] les recettes que tu ramènes à la mairie, elles vont au trésor public. Elles partent au trésor*

[1422] Voir chapitre 2, section 3 – C, encadré n°5.

[1423] Pour rappel, il a été décidé d'une direction commune aux maisons folies de Wazemmes et de Moulins et du CECU. Olivier Sergent, ex-directeur de la maison folie de Wazemmes est devenu le directeur des trois structures. La somme annoncée de 790 000 euros relève d'une enveloppe commune aux trois équipements.

[1424] Le chiffre nous est apporté par Olivier Sergent.

[1425] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.

[1426] Ici, on a divisé la somme de 260 000 euros par 11, prenant en compte le calendrier d'activités du CECU. Chaque année, il ferme ses portes pendant le mois d'août.

[1427] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.

public, tu les vois pas, ça amende pas ton budget »[1428]. Autrement dit, le budget décidé en début d'année ne peut être modifié.

Mais la stabilité d'un budget, si faible soit-il, et la non-perception des bénéfices engendrés n'exemptent pas l'équipe du CECU d'une injonction au rendement. Des exigences de recettes positives lui sont demandées. Les équipements doivent absorber autant que faire se peut les coûts qu'ils engagent pour la collectivité. C'est ce que souligne, là encore, Olivier Sergent : *« Y a cet objectif maintenant de : "recettes, recettes, recettes" »*. Dans le cas contraire, des pénalités peuvent être prononcées dont la principale est l'amaigrissement du budget de fonctionnement l'année suivante. C'est là-encore Olivier Sergent qui nous renseigne : *« Ils me mettent un objectif de recettes. Et si je l'atteins pas… pour l'instant, j'ai jamais eu de sanctions mais les sanctions, ça pourrait être que si je l'atteins pas, l'année d'après, ils me baissent mon budget de fonctionnement »*[1429]. S'engage ici un deuxième paradoxe : il est demandé à l'équipement de générer des recettes mais la marge de manœuvre dont il dispose est pour le moins étroite.

C'est le cas de la vente des boissons alcoolisées du troisième groupe, à savoir les « boissons fermentées non distillées […] ne tirant pas plus de 18 degrés d'alcool pur »[1430]. La bière, le vin, le cidre etc. S'il est légalement possible pour des équipements publics de prendre en charge l'activité, tel n'est pas le cas à Lille. L'explication nous est donnée comme suit : « *Martine Aubry ne souhaite pas que les lieux municipaux vendent de l'alcool »*[1431].

De fait, l'équipement n'a d'autre solution que d'externaliser le service aux associations sous formes de contrats de concession de service[1432]. Le CECU n'en retire aucun avantage pécunier. La captation de l'ensemble des bénéfices engrangés par ces associations est un des arguments forts d'incitation à l'organisation d'évènements intra-muros[1433]. Côté public, pas de différence. La bière est en vente dans l'enceinte de l'équipement. Côté personnel du CECU en revanche, le choix de la maire les prive d'une rentrée d'argent potentiellement fructueuse.

Au-delà des gains potentiels, les grilles tarifaires édictées en mairie ne laissent que peu de latitude au personnel pour engager le rendement de l'équipement. Chaque action est économiquement plafonnée selon différents critères (lieu de résidence des usagers, nature de la prestation, statut du demandeur etc.) et limite largement le champ des possibles économiques. Les marges

---

[1428] *Ibid.*

[1429] *Ibid.*

[1430] Source : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/id/LEGIARTI000031643382/2016-01-01/ consulté le 20/09/2020.

[1431] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.

[1432] « Il s'agit de contrats conduits par écrit et à titre onéreux par lesquels un pouvoir adjudicateur (« autorités concédantes ») confie […] la prestation et la gestion de service […] à un ou plusieurs opérateurs économiques ». Source : https://www.collectivites-locales.gouv.fr/contrats-concessions-et-delegations-service-public consulté le 21/09/2020 consulté le 20/09/2020.

[1433] Voir la section 6 – A du présent chapitre.

d'engrangement de bénéfices en sont là-encore limitées. Sylvain Desplanques, second chargé de projet en témoigne : *« En effet, nous, on doit faire de la thune, mais en pratique on en fait quasiment pas. Alors maintenant on a des frais de dossier de 50 balles quand tu veux faire une résidence chez nous. Si c'est ça faire de la thune autant pas en faire »*[1434]. Ce qu'il souligne ici c'est que les frais de dossier constituent l'un des leviers pour générer une économie propre mais que les cinquante euros demandés aux artistes en résidence n'engagent pas de bénéfices significatifs. D'abord parce qu'il y a peu d'artistes en résidence en cette première saison. Ensuite car cette règle n'est pas toujours respectée[1435].

Idem pour la tarification des spectacles. Quel que soit le coût d'achat, le prix d'un ticket de concert ne peut excéder les 16 euros et ce, indépendamment de la renommée de l'artiste invité[1436]. Ce plafonnement imposé s'explique par le caractère public de l'équipement. Il doit rester accessible au plus grand nombre. On lit dans le règlement intérieur du CECU que « les tarifs applicables […] (billetterie, ateliers, formation dont stages et master classes) […] sont fixés en conseil municipal »[1437]. C'est donc dans le compte rendu du conseil municipal d'avril 2015 que l'on retrouve cette information. Une « grille tarifaire unifiée » doit permettre de « répondre aux besoins des différents évènements et actions mises en place par les trois lieux »[1438] que sont le CECU et les deux maisons Folie lilloises. Pour la catégorie « spectacles et concerts », une grille tarifaire renseigne précisément les coûts d'entrée en fonction du type d'évènement[1439] et du public visé (tarif plein, tarif réduit, tarif enfant de moins de douze ans). Les 16 euros indiqués correspondent alors au tarif plein pour les « spectacles/concerts [de] grande forme et [de] très forte notoriété »[1440].

Au-delà, c'est l'ensemble des activités accueillies qui font l'objet d'une tarification : expositions, journées portes-ouvertes, visites guidées, conférences et débats, projections petit et moyen format. Même chose pour les cycles de formation. Qu'ils prennent la forme d'ateliers « à destination du grand public » et de « stages et master classes à destination des publics artistes semi-professionnels et professionnels »[1441] une politique tarifaire est mise en place. D'un côté, l'équipement n'a pas la maitrise de son budget et de l'autre, il ne peut répondre que difficilement à cette injonction au rendement économique.

[1434] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 26/10/2016.
[1435] Voir section 5 – B du présent chapitre.
[1436] La première saison s'est terminée avec la venue, pour la première fois à Lille, du rappeur newyorkais KRS-ONE. Martin Coulon, premier chargé de projet du CECU, nous avait alors confié sa frustration de n'avoir pu tarifer ce concert au-delà des 16 euros imposés. Extrait du carnet de terrain. Prise de notes du 29/05/2015.
[1437] Information issue du règlement intérieur du Flow et des maisons Folie de Wazemmes et Moulins. « Article 2 : Tarifs et Conditions d'accès au lieu ».
[1438] Extrait du compte-rendu du conseil municipal du 29/04/2015.
[1439] Pour cette même catégorie, neuf items précisent autant de formes différenciées d'évènements. Pour trois d'entre elles, l'accès est gratuit. Pour les six autres, les tarifs affichés oscillent entre deux et seize euros.
[1440] Extrait du compte-rendu du conseil municipal du 29/04/2015.
[1441] *Ibid.*

C'est ensuite le haut degré de contrôle qui doit être souligné ici. Les activités proposées dans l'enceinte du CECU impliquent directement l'image, la crédibilité et la légitimité de la mairie qui impose, plus qu'un droit de regard, son aval systématique. L'équipement est lieu de la république. La présence du préfet de police le jour de l'inauguration et les propos de Martine Aubry le rappellent[1442]. En cette qualité, toutes les esthétiques, qu'elles soient picturales ou textuelles[1443], ne sont pas les bienvenues. Même chose pour les artistes, les propos tenus et les messages transmis. A l'adjointe, la directrice générale, le cabinet du maire ou même parfois la première magistrate d'en décider. Censure et ingérence ne sont pas ici de vains mots. Elles sont des opérations concrètes qui se traduisent par des interdictions faites à l'équipement de faire jouer certains rappeurs ou de soutenir certains projets graphiques[1444]. Ce contrôle municipal prive la direction du CECU d'une liberté pleine et entière de son calendrier, des contenus artistiques accueillis, des esthétiques à visibiliser, des acteurs à soutenir, présenter ou promouvoir. Olivier Sergent livre ici un sentiment explicite : *« On a notre propre com, ce qui n'est pas le cas des autres services en mairie. On valide avec les services mais… j'ai toujours eu le droit de répondre aux interviews. Par exemple, dans les autres services [municipaux tels que la sécurité ou l'urbanisme] ils n'ont pas le droit. Et c'est vrai que quand y a eu l'arrivé du Flow, […] y a eu une reprise en main par… un contrôle de la "dir com" et du coup ça redevenait une régression totale pour moi »*[1445].

Ce qu'il souligne ici, c'est que la mairie, à travers son service de communication générale, limite fortement les prises de parole de ses agents et qu'au lancement de la structure, Olivier Sergent s'est trouvé bridé dans ses expressions. S'il est difficile d'en savoir plus sur ce terrain, il est flagrant de constater que dans un premier temps, seul le directeur est autorisé à parler au nom de l'équipement. Il est l'unique salarié de la structure pour laquelle on trouve des propos rendus publics. Avant le 4 octobre 2018, date de publication d'une interview du chargé de projet, aucun salarié actif ne prend la parole devant les caméras des chaines de télévision locales ou dans les colonnes des journaux d'information. Cet extrait informe un peu plus le haut degré de contrôle qui caractérise la gestion équipementière lilloise.

Ces précisions posent le cadre général au sein duquel un champ des possibles organisationnels se dessine. L'équipement, pour réaliser les missions qui lui sont assignées, n'a pas la pleine maitrise de ses modes d'action, de ses finances, de sa programmation artistique ou de son calendrier

[1442] Voir l'introduction générale du présent travail.
[1443] Les expressions chorégraphiques ne posent, à ce niveau, aucun problème dans la mesure où le langage corporel ne heurte pas, dans notre cas, les sensibilités du pouvoir en place. Nous développons brièvement ce point dans le chapitre 6, section 2 – A.
[1444] Voir chapitre 7, section 2 – B.
[1445] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 09/06/2017.

d'activité[1446]. Pour terminer le tour d'un horizon limité, deux autres éléments inhérents à la régie municipale directe sont présentés ici : les temporalités qu'elle impose et les modes de recrutement qu'elle assigne.

B – Cadre administratif versus pratiques des hiphops : des temporalités différenciées

L'accueil des usagers dans les différents espaces de travail se présente comme une contrainte supplémentaire pour l'invention du CECU. Peintres, danseurs et musiciens ne peuvent les occuper comme ils le souhaitent. Leur présence au sein de l'équipement n'est autorisée qu'après validation en mairie centrale. Le circuit qui permet légalement à l'usager de pénétrer l'enceinte du CECU est un parcours temporel long. Il révèle des temporalités différenciées entre administration publique et acteurs culturels des hiphops et soulève dans le même temps la question des modalités d'adaptation de l'équipement qui, pris dans des logiques contradictoires, l'amènent à s'engager aux marges de la légalité. Plus important encore, ce différentiel offre une assise empirique pour questionner le changement engagé ou l'inertie constatée dans la fabrique de l'action publique qui nous occupe. Concrètement, le fonctionnement premier de l'équipement est rendu possible par application des recettes institutionnelles routinisées dont la régie municipale directe est l'ossature principale. Sous une telle égide, le CECU, son personnel et ses usagers sont donc soumis aux multiples mécanismes qui en définissent les contours, c'est-à-dire sans prise en compte immédiate des particularités de secteur. Concrètement, rappeurs et danseurs quand ils souhaitent mobiliser l'équipement, souhaitent y avoir accès rapidement. Mais les nombreuses étapes qui permettent au personnel de les accueillir dans le respect du cadre légal établi en conseil municipal ne s'accommode guère des réalités de terrain. Émerge alors une première forme de ce que Everett Hugues nomme « le drame social au travail » en ce sens qu'une « partie du drame réside dans le fait que ce qui est travail quotidien et répétitif pour l'un est urgence pour l'autre »[1447]. Dans notre cas, les usagers désireux de mobiliser rapidement les espaces du CECU sont confrontés aux pesanteurs administratives qui en balisent l'accès.

[1446] Ces différents points font l'objet de développement dans les sections à venir du présent et du prochain chapitre.
[1447] Hugues, E., 1996, « Le drame social du travail », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 115, « Les nouvelles formes de domination dans le travail », pp. 94-99.

***La maison qui rend fou*[1448].**

Dès le départ, un formulaire établi en interne par le personnel objective le temps long qui permet aux usagers de mobiliser les espaces. Il se décline en trois étapes.

D'abord, la personne ou le groupe se rend physiquement au Flow et « remplit une fiche de renseignement »[1449]. Une fois complétée, une série de documents est demandée. Dans le cas d'une association, sont demandés les statuts de la structure et une attestation d'assurance. Si le groupe en question se présente en roue libre, un des membres doit fournir une pièce d'identité, un justificatif de domicile et là encore, une attestation d'assurance. Une fois les pièces réunies, le processus d'accès aux espaces entre dans sa deuxième phase : l'établissement d'un contrat entre les différentes parties.

L'établissement dudit contrat est alors confié au Pôle Administration de l'équipement. Muni d'un contrat type, ce service les personnalise en fonction de l'identité des groupes demandeurs. Une fois figé, le groupe revient une seconde fois au Flow pour signature. Une mention rouge précise alors qu'il ne faut pas : « oublier d'inciter les groupes à bien lire le contrat avant de se décider et à anticiper pour réserver plusieurs créneaux à la fois afin de ne pas démultiplier inutilement les contrats »[1450]. Car chaque venue est soumise au même rituel administratif. Aucun créneau horaire n'est supposé s'affranchir des démarches ici décrites qui précisons-le, ne relèvent d'aucune spécificité propre au CECU. Tous les équipements en régie municipale directe y sont soumis. S'engage enfin une troisième phase qui permettra au groupe en question d'accéder aux espaces désirés.

Le contrat est envoyé en mairie pour validation et signature, c'est-à-dire accord de l'élue et/ou de la directrice générale administrative. S'il est précisé que « chaque jour, les contrats sont donnés à Damiens [le comptable des trois équipements] et mis en parapheur pour validation à Laurie [Scultz] et signature par Marion Gautier », ces documents ne sont pas envoyés chaque jour en mairie centrale. Nous ignorons la fréquence de ces envois mais le temps, très long au départ, d'accès aux espaces laisse supposer des envois groupés et massifs qui reviennent eux aussi, groupés et massifs. Paraphé en mairie centrale, le contrat est renvoyé à l'équipement. La responsable du Pôle Administration crée alors « un titre de recette », c'est-à-dire « une sorte de facture éditée par le trésor public »[1451]. Ce dernier, accompagné dudit contrat, est envoyé au groupe qui peut alors accéder à l'espace souhaité.

[1448] L'expression est empruntée au film d'animation « Les douze travaux d'Astérix » sorti en 1976. Elle fait référence à l'une des épreuves à laquelle se plient Astérix et Obélix : l'obtention du laisser passer A-38 au sein d'une administration ubuesque. Elle n'est pas sans évoquer la folie de la maison mitoyenne.

[1449] Information issue d'un document interne intitulé « Mode d'emploi réservation studios de répétition 2015 ».

[1450] *Ibid.*

[1451] *Ibid.*

L'ensemble de la procédure est donc long, trop long du point de vue de celles et ceux qui pensaient que la maison lilloise du hiphop était, comme le suggérait la rhétorique municipale, leur maison. Julien Véchart, premier chargé d'accueil des publics, nous confie que dans les faits, *« la convention, elle met trois mois à revenir »*[1452]. La situation est donc compliquée pour le personnel du CECU en ce sens que le poids des règles apparait inadéquat à la poursuite de leur mission d'occupation des espaces. Nombreux sont les musiciens curieux à avoir jeté l'éponge face à une telle pesanteur. Comme l'explique le directeur de l'équipement : *« Va dire à un petit jeune rappeur qui vient : "Ouais, je veux répéter là, maintenant, tout de suite". Va lui dire : "Ben tu reviens dans une semaine, tu me ramènes ton président, on va signer un contrat, faudra attendre l'élue trois semaines, après [qu'elle] signe le contrat et puis tu reviens dans quatre semaines. Et tu me ramènes ça, ça, ça comme formulaire" »*[1453].

Trois mois ou huit semaines, le constat est le même : le circuit de validation d'accès aux espaces ne cadre pas avec les temporalités du public visé. Il s'agit alors pour le personnel d'équipement de bousculer la procédure en vue de l'assouplir. Olivier Sergent et son équipe s'engagent dans une entreprise juridique visant un transfert de responsabilité lui permettant l'économie de ces allers-retours entre la structure et la mairie : *« Et ensuite, on a trouvé plus ou moins des systèmes pour essayer de simplifier. […] On a réussi à avoir un délai de sept jours mais c'était encore trop long. Et là maintenant, j'ai le droit de signer ce type de convention, de délibération. Y a un arrêté qui me donne le droit de signer. Et maintenant, si tu viens, je suis là je te le signe. Ou alors le lendemain. Donc on améliore mais ça a mis du temps parce qu'il a fallu pondre un règlement intérieur, il a fallu faire délibérer ces trucs-là, des arrêtés de régie… »*[1454].

Mais la procédure d'assouplissement de la procédure prend elle aussi un temps long. Caroline Perret, directrice adjointe nous explique, rappelant que *« le périple est long »,* qu'il a fallu *« un an et demi […] pour pouvoir dire au mec ou à la nana qui vient pour louer son studio : "Ouais, y'a pas de souci. Tu nous donnes juste les pièces, on fait un contrat et c'est bon »*[1455].

En l'état, la première saison est marquée du sceau de l'illégalité assumée pour l'accès des usagers aux espaces, de l'engagement de responsabilité individuelle du directeur et de la souplesse de certains salariés du CECU qui font le choix de passer par-delà le règlement afin de rendre effective la fréquentation de l'équipement[1456]. L'accueil officieux et en dehors des clous de certains groupes continuera de nourrir la fréquentation réelle de l'équipement au fil des saisons[1457].

[1452] Entretien avec Julien Véchart, chargé d'accueil des publics d'octobre 2014 à juillet 2015, réalisé le 01/12/2014.
[1453] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.
[1454] *Ibid.*
[1455] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.
[1456] Voir section 3 – B du présent chapitre.
[1457] Voir chapitre suivant. Pour information ici, la fréquentation objectivée, c'est-à-dire comptabilisée à partir des contrats établis, ne représente pas la fréquentation réelle de l'équipement.

C – Mutualisation des équipements, contraction des équipes et sous-effectif

La dernière contrainte forte concerne l'établissement d'une équipe de travail. On l'a évoqué, la régie directe implique, à termes, l'inéluctable embauche de fonctionnaires pour chacun des postes à pourvoir. Du directeur à l'agent pérenne de sécurité, tous doivent être titulaires d'un diplôme de l'administration publique (A, B ou C). Le recours à des formes contractuelles sont limitées dans le temps et maintient les recrutés dans des conditions de travail précaires.

Pour ce faire, la mutualisation du CECU avec les maisons folies de Wazemmes et Moulins a redistribué les champs d'intervention du personnel en place à travers une opération de contraction des effectifs. Globalement, les deux équipes distinctes sont fusionnées et doivent désormais assurer la gestion de trois équipements. L'équipe technique, les pôles « administratif » ou « développement culturel » se voient attribuer la gestion d'un équipement supplémentaire.

L'opération de mutualisation, on l'a vu, découle de différents mécanismes. Olivier Sergent souhaitait conserver la gestion de la maison folie de Wazemmes, les espaces partagés entre le nouvel équipement et la maison folie de Moulins qu'il fallait terminer de rénover et le désengagement du soutien financier de la région ont conduit à en retenir l'option. Dans le même temps, les finances de la ville – seule à supporter les coûts de fonctionnement de l'équipement – ne permettent pas l'établissement d'une équipe à part entière pour l'organisation du CECU. L'importance des financements multiniveaux pour l'investissement – la construction d'un bâtiment – n'implique pas mécaniquement une enveloppe budgétaire conséquente pour le fonctionnement. Concrètement, *« ça veut pas dire qu'en fonctionnement derrière, ça suit »*[1458]. De fait, pour assurer la création de quelques postes, *« il a fallu redéployer de l'argent qui était ailleurs dans la culture pour aller sur le Flow »*[1459]. « L'ailleurs » évoqué ici, ce sont les budgets de fonctionnement d'autres équipements culturels municipaux – les maisons folies de Wazemmes et Moulins – sur lesquels, pour reprendre les termes de l'élue, *« il y a eu un effort de fait pour permettre [de pourvoir certains postes au] Flow »*[1460]. Le ton est donné : *« On ne peut pas comme ça, créer une nouvelle équipe »*[1461].

Dans ce cadre, quelques postes sont modifiés. Olivier Sergent, ex-directeur de la maison folie de Wazemmes prend la tête des trois maisons[1462]. L'évolution du poste de Caroline Perret est plus délicate. Ancienne directrice de la maison folie de Moulins, elle devient directrice adjointe

[1458] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.
[1459] *Ibid.*
[1460] *Ibid.*
[1461] *Ibid.*
[1462] Voir chapitre 3, section 2 – B pour l'analyse de sa nomination en tant que directeur des trois équipements.

(secrétaire générale) sous la houlette de son ex-*alter*, Olivier Sergent. Le poste questionne doublement.

D'abord parce qu'il est vécu comme une forme de relégation par l'intéressée : *« Dans la démarche. A un moment donné, tu places un directeur sous la responsabilité d'un autre. C'est quand même… »*[1463]. Ensuite car le poste nouvellement créé reste en dehors de la chaine de commande de l'organigramme[1464]. Caroline Perret se voit attribuer la mise en place du volet « Accompagnement et Formation » des artistes des hiphops. Mais la place particulière qu'elle occupe dans cet organigramme la dépossède d'un pouvoir réel d'orientation des actions à mener. Comme elle l'explique, *« moi, aujourd'hui, je suis plus en hiérarchie mais en transversale vis-à-vis des équipes »*[1465]. Autrement dit, le pouvoir décisionnel qui était le sien, du temps de son directorat, c'est-à-dire sa capacité à orienter les actions de ses subordonnés, s'est mué en avis consultatif. Désormais, elle propose plus qu'elle n'impose des directives. La mission de formation qui lui est confiée n'est pas accompagnée d'un pouvoir exécutif sur les équipes en place. Là encore, elle explique qu'il y a *« un problème qui est dans la définition de mon rôle. Si vous me demandez de mettre en place [le volet Accompagnement et Formation], il me faut une délégation de pouvoir, de décision […]. Pour l'instant, je l'ai jamais obtenu. Donc si tu veux, je suis effectivement en proposition, je propose beaucoup mais j'ai pas la possibilité de faire avancer les choses si mon directeur ne décide pas de… »*[1466].

Son poste se révèle alors difficile à cerner. Elle est en charge, comme elle l'explique, d'opérationnaliser l'accompagnement des acteurs sur le terrain de leur formation (de qui, de quoi, comment, tout reste à inventer) sans personnel dédié à cet effet. Par ailleurs, cette mission est également l'une des prérogatives du chargé de projet qui s'y affère sous l'égide de la responsable du pôle développement. Périphérique dans l'organigramme, la création du poste de secrétaire générale semble avoir été taillée sur mesure pour celle qui l'occupe mais prêche par ineffectivité dans le fonctionnement général du CECU. Caroline Perret quitte son poste en août 2016. Il ne sera pas reconduit.

Au-delà, quatre postes sont créés. Seuls deux d'entre eux s'avèreront pérennes. On compte un poste de chargé d'accueil des publics et de la médiation culturelle, un poste de chargé de projet, un autre pour la production et un dernier pour la communication. Il faut alors souligner le recrutement, temporaire mais bien réel, de quelques acteurs issus des scènes locales des hiphops.

L'établissement d'un organigramme pertinent au regard de l'identité affichée de l'équipement – c'est une maison du hiphop – ne peut faire l'économie de ses représentants. Du moins au départ. Marqué dès ouverture du sceau de son illégitimité à prendre en charge les pratiques, il s'agit donc

---

[1463] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.
[1464] Voir chapitre 3, section 2 – C, schéma n°1.
[1465] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.
[1466] *Ibid.*

de pourvoir les postes ainsi créés, et si possible de trouver des agents de la fonction publique au sein du vivier local des hiphops. Mais ce profil est rare sur le territoire. Seul Malik Moujouil, le monsieur « cultures urbaines » en mairie centrale, porte les deux casquettes et il n'est pas question pour le moment de lui concéder une place dans l'organigramme du CECU. Il y sera installé à partir de la deuxième saison.

A travers leurs associations, nombreux sont les acteurs des hiphops à s'être familiarisés avec les codes, les enjeux et les langages de l'administration municipale mais c'est en tant que partenaires, prestataires ou public de l'action publique, qu'ils les ont appris.

Entre 2007 et 2014, période d'élaboration du projet d'équipement, aucun élément n'atteste d'un travail de réflexion sur l'articulation entre les conditions d'employabilité requises (l'inévitable détention d'un diplôme de l'administration publique), l'identité du CECU et la possibilité d'y installer durablement des acteurs représentatifs des scènes locales. Interrogée sur la question d'une professionnalisation à la matière administrative des acteurs des hiphops, l'élue à la culture situe ce déficit de formation au niveau plus général de l'administration des affaires culturelles : *« Y a pas de formation […] Quand vous voyez les grades, les entrées dans le fonctionnariat, y a rien sur la culture. N'importe qui peut le faire. Ce qui est faux. Donc c'est pas les cultures urbaines, c'est la culture en général »*[1467].

Sur cette même question, celle qui lui succède déplace la réflexion en prêtant une posture une et unique aux acteurs. Interrogée sur leur absence dans l'organigramme du CECU, elle avance sur le ton de la certitude que *« dans le milieu du hiphop, c'est évident que les mecs ils vont pas passer les concours d'administrateur territorial »*[1468].

Si du côté des peintres, des danseurs et des musiciens des hiphops, nous n'avons pu objectiver des discours témoignant d'une volonté de formation à la matière administrative dans une perspective d'appropriation de l'équipement, rien n'a été pensé en mairie sur ce point.

Là-encore, Marion Gautier, sans trop en dire[1469], étaye l'hypothèse d'une absence de réflexion sur cette question : *« Effectivement, y a pas eu non plus le fait de se dire : "On va professionnaliser une administration des cultures urbaines avec le Flow ». Ça, c'est vrai que ça a pas… […] sur la gestion du Flow… je sais pas… à mon avis, y a même pas eu de prise de décision volontaire. Je pense que ça a été une non-décision »*[1470].

Parti pris conscient ou omission, impossible de se positionner, l'issue reste la même : l'absence d'agents « hiphop » de la fonction publique est une réalité qui légitime le recrutement pérenne d'acteurs en dehors des champs artistiques d'intervention. Elle participe de maintenir ces mêmes

[1467] Entretien avec Catherine Cullen, élue à la culture entre 2001 et 2014, réalisé le 16/11/2016.
[1468] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.
[1469] Sur cette question, elle se défend en expliquant qu'elle ne peut pas *« entrer dans les détails de… de ressources humaines parce que ce n'est pas [son] rôle »*.
[1470] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.

acteurs dans une relation de dépendance vis-à-vis du pouvoir municipal et participe de rendre incontournable l'acteur « mairie » pour le développement des pratiques.
Dans ces conditions, le service RH n'a d'autre choix que de recourir au principe de contractualisation. Un rappeur, un *beat maker* et un Djay sont alors recrutés pour participer au lancement de l'équipement. Leur présence temporaire au sein de la structure contribuera activement à neutraliser en partie l'illégitimité première qui caractérise le CECU.

D – Profils de poste, profils hiphop : de la présence fragile de représentants dans l'organigramme du CECU

Le poste de « chargé de projet » est le plus engageant. Il recouvre un grand nombre d'activités relevant ailleurs de métiers distincts. Pêle-mêle, pour les trois esthétiques concernées, le chargé de projet se voit attribuer des fonctions de programmateur de salle de spectacle, il doit créer des modules de formation pour les danseurs, les peintres et les musiciens, travailler de concert avec la secrétaire générale à l'accompagnement des carrières, trouver et consolider des partenariats avec des structures de même acabit dans et hors région… En d'autres termes, les missions de mise en réseau, de professionnalisation et de diffusion de la culture hiphop repose en grande partie sur ses épaules et à sa capacité à dessiner les contours d'un « métier flou » pour reprendre l'expression de Gilles Jeannot[1471].
Le poste est d'abord confié à Martin Coulon, *alias* Nabis. Né en 1974 à Toulouse, il rejoint son père architecte à Lille en 1992 pour repasser son bac. De son temps dans la ville rose, il découvre la pratique du tag et plus largement la culture hiphop. A seize ans, il anime une émission sur « Radio Mon Païs », émission dans laquelle il peut jouer ses galettes à une époque où il achetait des disques de rap américain mais n'avait pas encore de platines pour les mixer[1472]. Fort de cette expérience radiophonique précoce, il se dit que *« la meilleure façon de connaitre ce mouvement à Lille, c'est de faire une émission de radio »*[1473]. Il se rend dans les locaux de RCV[1474], rencontre *Selector DD*, *« un ancien du reggae »*, et lance la seconde émission locale exclusivement dédiée au rap avec son camarade de classe Sami Sam. *Station Groove*, devenue plus tard, *Midnight Marauders*[1475] est née. Elle est aujourd'hui l'émission de rap la plus vieille de la métropole – Martin estime qu'elle est la plus vieille de France

[1471] Jeannot, G., 2005, « Les métiers flous du développement rural », *Sociologie du Travail*, Vol. 47, n°1, pp.17-35.
[1472] Extrait reformulé de l'entretien avec Martin Coulon, premier chargé de projet du Flow, réalisé le 20/10/2014.
[1473] Entretien avec Martin Coulon, premier chargé de projet du Flow, réalisé le 20/10/2015.
[1474] RCV est l'unique radio associative lilloise active depuis 1982 et hébergée dans les locaux de l'institut supérieur d'électronique (ISEN).
[1475] Le changement de nom de l'émission fait référence à l'album éponyme du groupe newyorkais *A Tribe called Quest* sorti le 09/11/1993.

– avec, en 2020, 28 ans d'activité quasi-continue. Parallèlement, les deux animateurs fondent le groupe « Sampleur et Sans Reproche ». Sami Sam rappe. Marin s'occupe de la fabrication d'instrumentales grâce aux machines (une SP 1200, des platines BST) qu'il s'est procuré *« en travaillant à l'usine »*. Le groupe se sépare en 1995 et Martin poursuit son activité de producteur. Il retrouve son ami toulousain devenu rappeur, « Tacite », avec lequel il fonde le groupe « La Fronde » auquel se greffe un autre rappeur local, Mickey, devenu plus tard Kemi Argola. Un premier disque – Attila – sort en 1996, puis un second – Les clés du Chaos – en 1998.

En 2002, il ouvre sa propre structure d'enregistrement – Le *Ledback studio* – et crée son label – La plèbe production – à partir du constat que dans les studios de la région, *« au Feeling, au studio K […] les mecs connaissent pas le rap, ils savent pas où on veut aller. […] On sort de là, on n'est pas hyper satisfait »*[1476]. Passé du statut associatif à celui d'entrepreneur, il se lance alors dans la production officielle de groupes de rap locaux. Le sien d'abord. D'autres ensuite[1477]. Fermé en 2019, le studio de Martin constitue sur le territoire la seule expérience lilloise d'un espace professionnel privé d'enregistrement dédié aux musiques du rap. Dernier fait d'arme, il est le producteur du rappeur picard Kamini qui a connu un bref mais cinglant succès[1478].

Sur proposition de Malik Moujouil – *« j'en ai glissé un mot à Olivier et Martin a été pris »*[1479], son profil est donc retenu au poste de chargé de projet. De par ses activités, son engagement et sa longévité, il possède une connaissance exhaustive des scènes musicales du rap dans lesquelles il s'investit depuis plus de 20 ans, les problématiques de secteur ne lui sont pas étrangères, il est reconnu par ses pairs et ne cristallise pas outre mesure les inimitiés à l'œuvre dans le milieu. Que sa connaissance des scènes graphiques et chorégraphiques soit moins étoffée importe peu. La danse, c'est Olivier Sergent. Le graffiti est une autre histoire. Comme il l'explique, à sa prise de fonction, *« y'avait pas de projet. Le poste était vide. Il fallait l'inventer »*[1480]. En poste la première saison, son statut de contractuel ne sera pas reconduit l'année suivante.

Julien Véchart, *alias* Primo, est lui aussi un acteur bien connu de la scène locale du rap. Né en 1982, il grandit dans le quartier d'implantation de l'équipement. Sa première rencontre avec la musique rap, il la doit à sa grande sœur qui un jour, il a onze ans, lui *« fait écouter les Sages Poètes de la rue »*[1481].

[1476] Entretien avec Martin Coulon, premier chargé de projet du Flow, réalisé le 20/10/2015.
[1477] Il a notamment produit le groupe T-RORO et l'album de son acolyte Tacite, « Vivre Tue » en 2010.
[1478] Kamini, de son nom complet Kamini Zantoko, s'est fait connaitre à travers son morceau « Marly Gomont » sorti à l'automne 2006 sur la plate-forme YouTube.
[1479] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.
[1480] Discussion téléphonique avec Martin Coulon, premier chargé de projet du Flow, réalisé le 02/10/2015.
[1481] Entretien avec Julien Véchart, chargé d'accueil des publics d'octobre 2014 à juillet 2015, réalisé le 01/12/2014. Les « Sages Poètes de la Rue » est un groupe de rap français connu depuis la décennie 1990.

En parallèle, il cultive un goût précoce pour l'écriture de rimes et le dessin et trouve dans la culture hiphop un moyen d'expression et d'engagement adapté au développement de ces activités. Il découvre le tag en cinquième, se trouve un *blaze* et s'engage dans la pratique. Petite précision, il est alors scolarisé au collège Jean Macé, haut lieu de socialisation pour les hiphops lillois dès la fin des années 1980[1482]. Il y rencontre d'autres afficionados de l'écriture – Rekta et Ywill – avec qui le rap, l'écriture et les concerts deviennent une réalité concrète et aboutira, au début des années 2000 à la création du groupe « La Jonction ». Ils sont alors cinq rappeurs. Le groupe connaitra un succès d'estime au milieu des années 2000. Des *featurings* de renom[1483], des premières parties, quelques concerts hors région, la production de deux albums et quelques clips. Entrés dans la décennie 2010, certains des rappeurs du groupe poursuivront une carrière solo – Ywill et Saknes entre autres – quand les autres, sans y mettre un terme, ralentiront leurs activités musicales. C'est le cas de Julien Véchart. Après une période d'errance salariale de plusieurs années – *« je me suis retrouvé dans de l'imprimerie, dans une entreprise d'adhésif, en sérigraphie […] et puis les ateliers d'écriture. J'ai aussi fait pion dans des lycées professionnels »*[1484] – il souhaite stabiliser sa situation, s'engage dans la recherche de ce qu'il nomme *« un poste fixe »* et découvre sur le portail départemental[1485] une annonce pour un poste *« de médiation culturelle et accueil du public sur les maisons folies et le nouveau lieu »*[1486].

Il postule puis est reçu en entretien. Sa candidature est retenue. Il estime avoir obtenu le poste à la faveur de son identité artistique : *« Ils se sont dit : "Enfin quelqu'un du hiphop qui se présente" »*[1487]. Nous n'en avons pas confirmation[1488] mais il semble que Julien Véchart soit la seule personnalité des hiphops locaux à avoir présenté une candidature pour ce poste-là.

C'est en tout cas ce qu'il pense : *« J'ai été la seule personne sur ce poste à s'être présentée en tant que hiphoper »*. Pendant la première année d'activité, il est donc le premier « visage du CECU », sobriquet dont on l'affuble en interne. Il est la première personne que quiconque rencontre en pénétrant l'enceinte de l'équipement. C'est lui qui répond au téléphone, accueille physiquement les publics, prend en charge les demandes, remonte les informations dans les services concernés et oriente les usagers dans le dédale équipementier. En parallèle, il sillonne entre les écoles, les centre sociaux, les sièges associatifs et autres maisons de quartier susceptibles de fournir le CECU en publics. En cette première année, rappelons-le, l'urgence est à la fréquentation et pour ce faire, Julien est envoyé aux

---

[1482] Voir chapitre 1, section 1 – B.
[1483] Notamment une collaboration avec le rappeur états-unien *Afura* ou le rappeur sétois Demi-Portion.
[1484] Entretien avec Julien Véchart, chargé d'accueil des publics d'octobre 2014 à juillet 2015, réalisé le 01/12/2014.
[1485] Le CDG59 est un portail numérique dédié aux postes de la fonction publique à pourvoir dans le département du nord.
[1486] Entretien avec Julien Véchart, chargé d'accueil des publics d'octobre 2014 à juillet 2015, réalisé le 01/12/2014.
[1487] *Ibid.*
[1488] Nous n'avons jamais pu obtenir d'entretien avec le personnel chargé du recrutement. Toutes nos sollicitations sont restées lettres mortes.

quatre coins de la métropole afin de *« propager un peu ce qu'on faisait […] aller chercher des groupes scolaires pour visiter les expos, visiter le lieu. […] Donc je proposais des "Parcours découverte". Une expo, plus la visite du lieu, plus un atelier. C'était vendre des trucs comme ça. […] : "Ah, tiens, là, il faut se bouger. Y aura pas assez de monde pour le truc de danse". Fallait aller chercher des clients »*[1489]. Décrit par certains collègues comme étant *« parfait pour ce poste. Il est né à Moulins, il connait tout le monde, de la maman au dealer. En plus il rappe »*[1490], il ne sera pas reconduit. Non-titulaire du diplôme requis, il sera remplacé par d'autres représentants locaux des hiphops qui s'y succèderont d'année en année.

Nous possédons moins d'informations sur le troisième et dernier recrutement opéré dans le vivier des hiphops locaux. Il s'agit de Louis Swyngedauw, frère du graffeur devenu plasticien Fabien Swyngedauw. Plus discret que ses deux collègues, il œuvre dans le cercle restreint des collectionneurs de disques et autres amateurs de scratchs. Spécialisé dans le *boom-bap*[1491], il anime des soirées dans les bars de la métropole et produit parfois des mixs de rap états-unien et/ou francophone. Les modalités de son recrutement nous échappent. On sait qu'il est passé par la maison folie de Wazemmes entre 2012 et 2013 où il œuvrait déjà en qualité de chargé de production. En octobre 2014, il est nommé au même poste. Il n'est au départ pas attaché spécifiquement au CECU. Conséquence immédiate de l'opération de mutualisation, il est décidé dans le premier modèle organisationnel que les trois chargés de production s'occuperont conjointement des trois lieux. L'expérience n'a pas duré. Après trois mois d'essai, les difficultés du travail mutualisé font jour : *« C'est devenu problématique parce que… vaut mieux travailler sur un lieu et être dans ce lieu pour bosser que d'être sur un lieu et d'aller travailler ailleurs. Pour accueillir les artistes c'est la merde, pour préparer les espaces c'est la merde. Donc on est revenu à la solution qu'on proposait au départ, c'est à dire un chargé de prod, un lieu »*[1492]. En conséquence de quoi, les trois chargés de production saisissent leur hiérarchie et plaident pour un retour au fonctionnement d'antan. Naïma Cunat, chargée de production pour les maisons folies, explique : « *Nous, on en a référé à notre responsable qui en a référé en réunion de cellule avec les responsables de pôles. Et donc à ce moment-là on a décidé… on leur a donné les arguments pour lesquels on pensait qu'il fallait qu'on soit sur un lieu. Donc ils ont dit : "OK, on va retourner comme avant. Un chargé de prod, un lieu" »*[1493]. A partir de janvier 2015, Louis Swyngedauw se voit donc assigné au CECU et y œuvre jusqu'à l'arrêt de son contrat en novembre de la même année. Comme pour ses

[1489] Entretien avec Julien Véchart, chargé d'accueil des publics d'octobre 2014 à juillet 2015, réalisé le 21/05/2015.
[1490] Discussion téléphonique avec Martin Coulon, premier chargé de projet du Flow, réalisé le 02/10/2015.
[1491] Le *boom-bap* est un genre musical propre au rap, généralement associé aux productions de la côte est des États-Unis. Le genre fut dominant du milieu des années 1980 à la fin de la décennie suivante.
[1492] Entretien avec Naïma Cunat, chargée de production de la maison folie de Moulins, réalisé le 19/01/2015.
[1493] *Ibid.*

collègues issus du vivier hiphop, son statut de contractuel ne lui permet pas de s'asseoir durablement dans son siège de chargé de production. En novembre 2015, il quitte la structure.

Ainsi, certains représentants locaux des hiphops à différents postes sont bien partie prenante de l'organigramme. Leur présence dans l'enceinte du CECU envoie un signal fort aux destinataires présumés : la gestion équipementière des affaires des hiphops, c'est-à-dire l'administration, la formalisation et la culturalisation publique des pratiques peut compter sur l'engagement et la participation active de certains de ses représentants. Salariés au sein de la structure, nous verrons que leur présence est un atout de poids pour l'équipement. En se rendant complices des usagers contre les pesanteurs administratives[1494] qui balisent un champ des possibles, ils participeront activement à l'occupation des différents espaces. La crédibilité dont ils sont porteurs en tant qu'acteurs du mouvement hiphop sera mise au service de l'équipement et favorisera sa légitimation progressive auprès de ses détracteurs.
Leur profil est toutefois particulier. Un professionnel du secteur, un habitué de la maison et un demandeur d'emploi. Certes. Un producteur, un Djay, un rappeur. D'accord. D'autres caractéristiques n'ont pas échappé à certains acteurs. Le rappeur Ismaël Métis constate que *« la première année, voilà l'équipe : y a trois blancs. Et c'est la maison du hiphop. Y a pas de problème ? Ben si y a un problème ! Après c'est trois blancs que j'aime bien. Primo, il est du quartier. Mais ces trois hommes blancs. C'est l'assemblé nationale en fait »*[1495].
Ce qui est soulevé ici, c'est le manque de diversité ethnique et genrée dans le choix des profils retenus. Les recrutements à venir corrigeront le tir mais pour l'heure, les visages du CECU – dans l'ensemble du personnel, seuls ces trois protagonistes sont en contact quotidien avec les usagers – accusent un déficit de mélanine qui donne le ton et le teint du hiphop municipalisé. Attention, il ne s'agit pas ici de dévoiler une quelconque mécanique raciste à l'œuvre en mairie centrale. Nous n'avons pas investigué en ce sens et ne pouvons donc en attester. Les recrutements ici discutés ont été opérés dans l'urgence de l'ouverture d'équipement et avec peu de candidats.

Ce tour d'horizon juridique et administratif pose les frontières au sein desquelles l'équipe en place s'organise pour la mise en œuvre de l'équipement. La mise en réunion des trois pratiques amène *de facto* un éparpillement esthétique qui complique en le démultipliant le travail du personnel. De l'autre côté, l'option « régie municipale directe » agit comme un puissant vecteur de contraintes : choix des prestataires, gestion des finances, conditions d'accès des usagers, modalités de

[1494] Voir section 3 – B du présent chapitre.
[1495] Entretien avec le rappeur Ismaël Métis réalisé le 02/11/2015.

recrutement sont autant d'éléments sur lesquels le personnel n'a que peu de leviers d'action. Ils forment l'ossature autour de laquelle peut désormais s'objectiver un système d'action concret, c'est-à-dire « un ensemble dont toutes les parties sont interdépendantes, qui possède un minimum de structuration […] et dispose […] de mécanismes qui maintiennent cette structuration »[1496].

Avant de se pencher sur la *vita activa* du CECU pour cette première saison de fonctionnement, il est une donnée essentielle, déjà mentionnée mais pas encore explorée, qui agit avec force sur l'effectivité de l'équipement : dès son ouverture, le CECU est frappé du sceau de l'illégitimité à intervenir dans les champs de danse, de musique et de peinture des hiphops.

4) Défiance et défection : l'illégitimité première du CECU

Dès les premières semaines, l'équipement accuse un déficit de légitimité de la part de ses destinataires présumés. Les prises de parole publiques sont claires à ce niveau. Le jour de l'inauguration, peu d'acteurs se sont prononcés favorablement pour le nouveau lieu. Se dégage plutôt un sentiment mêlé de curiosité et de scepticisme qui n'est pas sans rappeler la pénibilité partagée avec laquelle le projet d'équipement s'est construit. *« Je n'oublie pas que quand je travaillerai au [Flow], je travaillerai avec Martine Aubry »*[1497], *« Je suis dans le doute, on n'a pas les mêmes codes que les administrateurs »*[1498], « *C'est très positif mais il ne faudrait pas que d'autres portes se ferment à côté »*[1499]. Idem du côté du directeur qui confesse que *« c'est sûr, on est attendu au tournant »*[1500].

Au-delà, la distribution d'un tract de dénonciation d'un « supplément d'âme à une machine morte »[1501] et les dégradations pérennes – des rayures – sur la toute nouvelle façade vitrée en attestent également. Passé le moment inaugural, d'autres évènements renforcent cette idée : attaques picturales, faible fréquentation d'usagers, prises de parole vindicatives et absence de soutien des personnalités des hiphops locaux sont d'incontestables indices qui nous mènent à creuser la piste d'une illégitimité première de l'équipement à intervenir dans les champs graphique, chorégraphique et phonique des hiphops. Mais qu'est-ce à dire que l'équipement souffrirait d'une illégitimité chez les acteurs des hiphops locaux ?

[1496] Crozier, M., Friedberg, E., 1981, *L'acteur et le système*, *Op. Cit.*, p. 283.

[1497] Rania Harrar, dernière coordinatrice de l'association Call 911. Propos tenus dans « Un temple du hiphop ouvre à Lille », *Le Monde*, 04/10/2014.

[1498] Ivy Fonge, animateur radio et fondateur du magazine « Hiphop Survivors ». Est passé par toutes les pratiques.

[1499] Dj Pass, disquaire pour *Urban Music*, propos tenus dans « Ouverture du CECU à Lille : un projet qui fait beaucoup parler chez les rappeurs », *La Voix du Nord*, 03/10/2014.

[1500] Olivier Sergent, propos tenus dans « Lille : Olivier Sergent, directeur du CECU : "C'est sûr, on est attendu au tournant" », *Nord Eclair*, 16/10/2014.

[1501] Expression mobilisée dans le tract en question, **voir annexe n° ???.**

Pour éclairer l'emploi qu'on réserve au terme, on partira d'une précision amenée par Patrice Duran. Ce dernier rappelle que dans la pensée wébérienne, une distinction s'opère entre « la revendication de légitimité et l'acquisition de légitimité […], laquelle dépend de la croyance généralisée dans la validité d'un ordre »[1502]. Le terme « acquisition » retient notre attention[1503]. Il suggère un mouvement inscrit sur un plan diachronique et convient à l'étude de l'équipement comme construit institutionnel. Précisons également que « le terme ne désigne pas un état stable, mais plutôt une perception évolutive » [1504] et que son acquisition engage nécessairement un processus de reconnaissance jamais linéaire d'un ordre par un public cible. On soutient que l'équipement tend à incarner dans les champs des hiphops locaux la présence durable et l'ordre légitime d'une mairie surplombante en matière de culture.

Processuelle, l'acquisition d'une légitimité d'équipement, c'est-à-dire des actions qui s'y déroulent et des individus qui y travaillent, engage donc une opération de légitimation par les acteurs locaux des hiphops[1505]. Or, dans l'analyse des politiques publiques et/ou culturelles, il apparait que l'exploration des « mécanismes […] complexes de l'acquisition de la légitimité »[1506] d'un équipement municipal par ses destinataires présumés n'a que peu été pris pour objet.

Dans un court article, Vincent Dubois rappelle que « la notion de légitimation peut être employée à propos des politiques culturelles pour désigner trois processus liés les uns aux autres »[1507]. Une fois installée dans ses champs d'intervention, la politique culturelle peut alors être à son tour « vecteur de légitimation », « prendre […] la forme d'un processus de réhabilitation » et à un niveau plus général, on peut étudier son « rôle […] dans la légitimation de l'ordre social et politique »[1508]. L'emploi que l'on souhaite amorcer ici relève, nous semble-t-il, d'un quatrième processus qui renverse en quelque sorte la perspective. Il ne s'agit plus de voir comment, selon quels mécanismes et avec quelles intentions un pouvoir local entreprend d'ériger au rang de pratiques artistiques des cultures autrefois déniées mais bien de s'intéresser aux ressorts de légitimation à disposition des acteurs des hiphops. Autrement dit, comment danseurs, peintres et musiciens reconnaissent-ils à

[1502] Duran, P., 2014, « Penser la légitimité avec Max Weber, la portée d'un classique », *Lendemains,* Wozu noch Weber ?, n°156, pp. 12-38.

[1503] On a montré dans la première partie de cette thèse comment le processus de revendication de légitimité a été porté en mairie centrale. La progressive reconnaissance du contenu culturel des pratiques, la création d'un fléchage budgétaire et d'un sous-service « cultures urbaines », la dépendance économique des acteurs aux subsides municipaux, l'absence de mobilisation forte de la part de ces mêmes acteurs et au-delà, l'investissement politique croissant dans les affaires culturelles locales sont autant de facteurs explicatifs de cette revendication à dessiner, bien que partiellement, les contours artistiques des hiphops lillois.

[1504] Demaret, J., 2014, *Le processus de construction de légitimité des contrôleurs de gestion*, thèse de doctorat en sciences de gestion, Université François Rabelais, Tours, p. 41.

[1505] Elle n'engage pas ici les autres publics (partenaires sociaux, grand public).

[1506] Duran, P., 2014, « Penser la légitimité avec Max Weber, la portée d'un classique », *Op. Cit.*

[1507] *Ibid.*

[1508] *Ibid.*

l'équipement une légitimité à devenir ce qu'il prétend être ? Un espace de professionnalisation, un lieu incubateur de projet et de mise en rencontre des énergies créatives.

Même chose du côté de la sociologie des équipements, si tant est qu'une telle discipline existe. Les travaux menés orientent les recherches sur d'autres chemins : participation des équipements aux projets urbains[1509], inégalité d'accès aux structures[1510], participation des équipements culturels ou sportifs au projet de cohésion sociale[1511]. Ils ont été étudiés sous le prisme du genre[1512] ou celui de la place, du rôle et de la présence ou non des publics en leur sein[1513] etc. Là encore, la question de l'accueil des publics cibles et leur rôle dans le processus de légitimation d'un nouvel équipement restent à explorer.

L'emploi du terme dans un sens insoupçonné nous semble d'autant plus fécond qu'il s'insère convenablement dans nos perspectives théoriques : étudier d'abord l'instabilité du fonctionnement premier de l'équipement à partir de ses agents de terrain.

Sur notre terrain, la revendication d'une légitimité à pénétrer, pour s'y asseoir durablement, les scènes locales des hiphops relève d'une entreprise menée en mairie centrale, initiée au début des années 2000. *A contrario*, son acquisition relève de l'insuccès. Rappelons qu'à l'état de projet, très rares sont les acteurs à avoir reconnu au pouvoir local une légitimité à le conduire. L'opération de reconnaissance légitime de l'équipement n'est donc pas antérieure à sa livraison. Elle s'observe dans le pendant de son fonctionnement et convoque immédiatement celles et ceux qui s'y affèrent : les travailleurs du CECU. En chargeant des agents de terrain d'inventer l'équipement, la mairie se décharge d'en justifier la pertinence et ce qui n'a pas été résolu politiquement – l'adhésion au projet d'équipement – doit alors s'éprouver empiriquement[1514]. Or, n'a-t-on pas ici, sur le terrain d'une légitimité à conquérir, une déclinaison supplémentaire de ce que Vincent Dubois nomme « la ruse de la mise en œuvre » et du transfert de responsabilité qu'elle suggère ? C'est ce que nous pensons. La mairie n'ayant su ou pu susciter l'engouement espéré, l'entreprise d'adhésion volontaire de ses

---

[1509] Fiole, B., 2002, « Les équipements publics et la ville: problématique du dialogue entre le projet de l'équipement et le projet urbain », [Rapport de recherche] Centre d'études sur les réseaux, les transports, l'urbanisme et les constructions publiques (CERTU), 135 p.

[1510] Pinçon-Charlot, M., Rendu, P., 1982, « Distance spatiale, distance sociale aux équipements collectifs en Ile-de-France : des conditions de la pratique aux pratiques », *Revue française de sociologie*, n°23, pp. 667-696.

[1511] Vigneau, FE., 2015, « Les équipements sportifs : enjeux et impensés d'une politique publique », *Informations sociales*, n° 187, pp. 38-45.

[1512] Raibaud, Y., 2005, « Des lieux construits par le genre, les équipements des musiques amplifiées », *Géographie et cultures*, Ed. L'Harmattan, n°spé. Le Genre, constructions spatiales et culturelles, pp. 53-70.

[1513] Helie, T., Champy, F., 2003, « Les jeux avec la définition du public dans la production des équipements culturels ». In : Donnat O., (ed.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, « Académique », pp. 227-240.

[1514] Cette dernière phrase n'est pas sans faire écho aux propos de Vincent Dubois déjà mobilisés. Discutant du rôle des *street-level bureaucrats* dans la fabrication de l'action publique, il écrit qu'il « s'agit en bref de traiter techniquement ce qui n'a pas été tranché politiquement ». In : Dubois, 2012, « Le rôle des street-level bureaucrats dans la conduite de l'action publique en France », *Op. Cit.*

destinataires présumés est une tâche de plus transférée aux *street-level bureaucrats* des hiphops lillois en charge de conduire l'action publique.

Dès lors, il ne s'agit plus d'observer comment « l'administration [locale] de la culture » est devenue « une instance légitime de légitimation culturelle »[1515]. Il s'agit au contraire d'observer comment des acteurs en voie de légitimation[1516] ont à leur tour une marge de manœuvre pour légitimer, c'est-à-dire reconnaitre positivement le droit à en être, l'instance légitimante qui s'applique à soutenir leurs pratiques. A ce niveau, l'équipement peut donc « être utilisé comme outil heuristique d'analyse d'une relation de pouvoir […] pour ancrer la réflexion théorique sur une réalité concrète »[1517]. On s'intéresse ici « à décrire le *processus* par lequel des individus sont amenés à reconnaitre [ou non] la légitimité du pouvoir [et] des institutions »[1518] et amène à la construction d'un ordre légitime. Autrement dit, comment les sujets légitimés légitiment en retour l'instance légitimante ? Si l'acquisition de légitimité relève de la validation d'un ordre – incarné pour nous par un équipement – alors comment peut-on en rendre compte ? Plus précisément, quels éléments nous permettent d'étayer l'hypothèse inverse ?

A – Attaques picturales en terrain municipal… Outrage délibéré ou indifférence de traitement ?

C'est chez les graffeurs que l'illégitimité supposée de l'équipement est la plus saillante. Ils sont simultanément absents intra-muros en tant que personne et présents, via leurs productions graphiques sauvages, sur le bardage de l'équipement. En cette première saison, la récurrence des tags sur les vitres extérieures du CECU sont légion. Il nous faut alors analyser ce qu'ils révèlent pour le propos défendu ici.

A l'instar de n'importe quel type de mobilier urbain, l'équipement est parfois la cible des tagueurs. Au fil des saisons, régulièrement, on peut voir des tags et autres *flops*[1519] y fleurir. Encre, peinture ou précipités chimiques[1520] s'invitent alors sur les parois en verre de l'équipement. On y retrouve

[1515] Dubois, V., 2001, « Légitimation », *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, CNRS, Ed. Larousse, pp. 366-368.
[1516] Ici, la légitimation doit s'entendre comme un processus de culturalisation et de formalisation déjà discuté.
[1517] Becquart-Leclercq, J., 1977, « Légitimité et pouvoir local », *Revue française de science politique*, Vol. 27, pp. 228-258.
[1518] Berten, A., 2006, « Légitimité, Légitimation, normativité », *Recherche en communication*, Vol. 25, pp. 77-90.
[1519] Le *Flop* ou *Throw-up* est une forme graphique souvent considérée comme intermédiaire entre le tag et le graffiti. Composée de lettres, elle est plus épaisse qu'un tag mais moins élaborée qu'un graffiti. Le temps d'exécution se trouve lui aussi quelque part entre les temps nécessaires à la réalisation des deux formes précitées.
[1520] On pense ici au perchlorure de sodium, au nitrate d'argent ou l'acide fluorhydrique mobilisés parfois par les tagueurs.

les signatures des actifs du moment. Des crews – QDLZ, DMP, VR6, ATK – ou des signatures personnelles – Kefir, Eface, Xtasia, Moha, Senek, Soper, Clack, et tant d'autres.

A l'instar de n'importe quel support d'application, ils sont toujours éphémères. S'engage alors une ritournelle on ne peut plus banale dans le traitement du phénomène. Les tagueurs taguent. Les services de nettoyage – municipaux ou privés – nettoient. Les tagueurs reviennent… inlassablement depuis la fin des années 1980.

Début 2013, du temps de sa construction, l'entreprise Vinci commande une fresque à l'association Abazedatome[1521] pour habiller les palissades de protection du chantier. Des déstructurations, des graffitis et des animaux encadrent le portrait de Gandhi, laissant entendre que leurs auteurs, à rebours d'une méfiance généralisée, sont en paix avec le projet[1522].

En juin de la même année, le collectif Renart organise la clôture de son festival d'art mural dans la maison folie attenante au chantier. Beaucoup de tagueurs sont présents pour écouter le set musical de l'historique DJ Dee Nasty. L'un d'entre eux – Naste – se munit d'une bombe de peinture et s'emploie à dédicacer une bonne partie de la scène lilloise présente ce soir-là. Dans son sillage, les uns et les autres s'en donnent à cœur joie. La fresque d'Abazedatome est alors souillée. Des blazes y côtoient des messages à caractère politique (« Vinci dégage », « Résistance et Sabotage », « Lille insoumise », « ACAB », « le hiphop n'a pas de maison » etc…).

[1521] La même association dont le fondateur s'est prêté au jeu d'une délation au moment de l'ouverture de l'équipement. Voir l'introduction générale du présent travail.

[1522] Nous n'avons jamais obtenu d'entretiens avec les peintres de l'association. Notre inscription dans la subculture, notre statut de vendeur de bombes de peinture dans l'échoppe lilloise historique ou notre engagement dans l'association « Collectif Renart » n'y ont rien changé. Ils ont toujours botté en touche. On ne saurait donc présumer de motivations quelconques pour un tel partenariat.

Document n°1 : Le CECU en chantier entouré d'une fresque réalisée par Abazedatome.

Document n°2 : Focus sur le portrait saccagé de Gandhi.

Depuis son ouverture fin 2014 disions-nous, la présence fréquente de tags sur le Flow est partie prenante de son quotidien. Que l'équipement ambitionne d'encadrer la pratique, de proposer aux peintres de s'épanouir en son sein dans le respect des règles municipales ou de participer à son développement dans des cadres plus conformes aux usages légaux de la peinture dans l'espace publique ne doit pas conduire à une interprétation exagérée du choix du support. Tous les tags qu'accueillent les vitres du Flow ne relèvent pas d'une logique de défiance envers l'équipement. S'il est un moteur central dans la pratique, c'est bien l'éternelle répétition d'une signature. Les pérégrinations auxquelles se prêtent les tagueurs pour mener leur entreprise sont parfois longues et endurantes. On soutient que le Flow n'est alors qu'un point d'encrage parmi d'autres. Une occasion de plus de faire un tag de plus.

Parfois, il est vrai, les tags sont explicites. Mais l'affaire relève de l'exception. La majorité des tags sont des signatures renseignant l'identité graphique de leurs auteurs. Au printemps 2015, un petit « Nik la culture » apparait sur l'une des vitres côté rue d'Arras :

Document n°3 : Un tag « Nik la culture » réalisé à l'acide.

Pour autant, si on considère l'acquisition de légitimité comme « l'acceptation d'un ordre »[1523], alors cette première saison a été riche d'expériences picturales qui permettent de la discuter. Comprenons-nous bien. L'illégitimité supposée du Flow par les graffeurs locaux ne se donne pas à voir sur le registre des prises de position anti-équipement énoncées telles quelles. Il ne s'agit pas de voir dans chaque tag apposé un affront conscientisé à l'équipement, et au-delà, au pouvoir local qu'il incarnerait dans les champs locaux des hiphops. On pourrait sur ce terrain soutenir que sans tags, l'illégitimité de la « maison du hiphop » s'en trouverait tout autant discutée[1524].

[1523] Duran, P., 2014, « Penser la légitimité avec Max Weber, la portée d'un classique », *Op. Cit.*
[1524] Pour rappel, le rappeur new-yorkais KRS ONE s'était étonné, lors de sa venue au Flow, de l'absence de tags au sein de l'équipement. Voir chapitre 4, section 3 – A.

On présente ici deux péripéties colorées qui ont marqué la première saison du CECU. Elles objectivent l'hypothèse défendue d'un déficit de légitimité de l'équipement.

Kes ou l'acharnement graphique d'un habitant de feu le « Chti d'Arras »[1525]

Le premier s'encastre dans le cadre du concert de clôture de cette première saison. Croisé dans un restaurant en avril 2015, le chargé de projet Martin Coulon nous apprend la venue de l'emblématique rappeur newyorkais KRS-ONE dans l'enceinte du Flow[1526] pour un concert annoncé le 19 juin 2015. Le tarif plein affiché est celui du plafonnement municipal[1527]. Coût de l'opération pour l'équipement : 7000 euros[1528], la deuxième plus grosse dépense de la saison[1529].

Pour honorer la première venue à Lille d'un des pionniers du *Boom Bap*, l'équipe du Flow a chargé des peintres locaux – les « Dr Colors » – et les graffeurs hongrois du collectif *Neo Paint* de réaliser une fresque mettant à l'honneur le rappeur newyorkais. Son nom, son visage et l'une de ses fameuses *punchlines* sont alors peints sur le mur en face du Flow. Une semaine avant ledit concert, lillois et hongrois se mettent au travail. La fresque est terminée quatre jours avant l'évènement. Elle se présente comme suit aux yeux du quidam :

[1525] Le Chti D'Arras est un squat d'activité sur les ruines duquel le projet de « maison du hiphop » a été construit.

[1526] Alors que je sors du Lyautey, un petit restaurant à deux pas de l'équipement rapidement devenu la cantine de bon nombre des employés, je le croise en présence de son directeur sur le trottoir. C'est là qu'il m'annonce sur le ton de la confidence qu'il fait « *venir KRS-ONE en juin prochain* ». Il m'apprend dans le même temps qu'il aurait aimé tarifer l'évènement au-delà des seize euros pressentis mais que la politique municipale en la matière ne le lui permet pas. Extrait du carnet de terrain. Prise de notes du 05/05/2015.

[1527] Nous demandons à Martin Coulon à combien sera le ticket d'entrée. Réponse : *« 16 euros, je voulais tarifer à 20 mais on ne m'a pas laissé faire »*. Extrait du carnet de terrain. Prise de notes du 05/05/2015.

[1528] Information tirée d'un document interne intitulé « 2015 06 19 – Grey Square – KRS ONE ».

[1529] Information tirée d'un document interne intitulé « suivi dépenses projets FLOW 2015 ». Il se présente sous forme de tableau Excel répertoriant, suppose-t-on, l'ensemble des dépenses « artistiques » de l'année. La première dépense est l'exposition « A Nous York » et ses à-côtés commandée via l'association Ben Bella Jazz aux graffeurs roubaisiens et consorts, partenaires historiques d'Olivier Sergent sur le terrain du graffiti subventionné. Coût de l'opération : 43OOO euros.

Document n°4 : Fresque réalisée en vue du concert de KRS-ONE.

Cette réalisation va alors être l'objet de modifications inattendues. Trois jours avant le concert, l'œuvre est achevée et les hongrois quittent la Ville. Entre alors en jeu un acteur particulier dans l'histoire qui nous intéresse ici : Kesti *alias* Keus *alias* Kes. Il est de ceux qui ont habité le « Chti d'Arras » jusqu'à expulsion du squat. Il y avait sa chambre[1530], ses habitudes, ses copains, ses copines et ses routines.

Il avait déjà, la veille de l'inauguration, « griffé » la porte d'entrée vitrée de l'équipement de son pseudonyme. Le jour « J », il déambulait dans le tout nouveau CECU en se prêtant à qui voulait l'entendre au jeu d'une visite… de feu le Chti d'Arras. Il nous projetait alors vers l'ancienne entrée du bâtiment, le studio de musique, la cuisine, la pièce de vie commune, la salle de boxe de l'ancien squat d'activité.

Le mardi 16 juin 2015 à sept heures du matin, KES se munit d'un petit escabeau et de trois bombes de peinture nécessaires à la poursuite de son dessein : une blanche, une grise claire, une anthracite. Il se positionne alors au niveau du lettrage et s'applique à transformer le « R » du KRS-ONE en « e ».

[1530] Pendant les travaux de démolition précédant la construction de l'équipement, il se plaisait à nous décrire les différents espaces de vie de ce qui fut, pendant un temps, son lieu d'habitat.

L'entreprise lui prend moins de cinq minutes. Surpris à leur arrivée, les travailleurs du Flow convoquent immédiatement les « Dr. Colors » afin de laver l'affront et de réparer la faute commise. Puis plus rien… jusqu'au petit matin du vendredi, jour du concert annoncé. Croisé en soirée la veille, nous passons toute la nuit avec KES qui nous confie vouloir repasser la fresque en question. A 5 H 50, après une longue nuit de dérives urbaines, nous passons chez lui prendre le matériel nécessaire. Le même matériel. Trois bombes aérosols et un escabeau. Je me poste en vigie au carrefour des rues d'Arras et de Wazemmes. J'observe. Effectivement, KES n'a pas besoin de plus de trois minutes pour transformer la fresque initiale et la tourner à son avantage. Rebelote du côté de l'équipement. Les « Dr Colors » sont sollicités une nouvelle fois pour remettre en l'état ladite fresque.

C'était sans méconnaitre l'acharnement de KES. Ce dernier récidive vers 12 H 30 le même jour, aux yeux et à la barbe des salariés. Quelques heures seulement avant le début des festivités. Martin Coulon l'aperçoit de son bureau, enrage, mais ne peut l'interpeller. KES est trop rapide : *« Moi, ça me dégoute. Il est débile ou quoi le mec. En plus les types, ils viennent de Hongrie pour faire ça. C'est… »*[1531].

Si à l'heure du concert, la faute est réparée une troisième fois, il n'empêche que l'ex-occupant sans droit ni titre de feu le Chti d'Arras a pris un malin plaisir à voir son nom, subrepticement certes, en lieu et place d'un des personnages emblématiques du rap newyorkais. Le très éphémère rendu s'est donné à voir comme suit :

[1531] Entretien téléphonique avec Martin Coulon, premier chargé de projet du Flow, réalisé le 02/10/2015.

Document n°5 : La même fresque retravaillée par KES.

Précisons d'abord que les modifications opérées par KES sont localisées. Il n'a entamé ni le portrait, ni la citation. Seuls le « R » et l'à-plat noir ont été modifiés[1532]. Son intention était précise. On ne peut donc lui imputer, comme le suggère Martin Coulon, un souillage complet de l'œuvre.

En second lieu, il ne faudrait pas faire de KES la locomotive du graffiti anti-institutionnel derrière lequel se rangerait l'ensemble des tagueurs vandales qui marquent le CECU. S'il ne sollicite jamais les ressources officielles de l'équipement, c'est que comme nombre de ses pairs, il ne projette pas ses peintures dans une activité rémunérée ou professionnelle. Les offres d'équipement – formations, tenues d'ateliers, participations à une exposition, résidences – établies à destination des peintres ne l'intéressent pas.

Rappelons ensuite que le mur en face du Flow n'en est pas à sa première fresque. Tous les deux mois environ, des peintres sont conviés à y réaliser une œuvre. KES ne s'est pas prêté au jeu de la perturbation graphique avant cela. La piste d'un opportunisme est beaucoup plus solide. C'est la perspective d'une transformation – KRS en KES – qui a motivé l'auteur. Maison du hiphop ou pas, l'auteur en question aurait réalisé cette transformation tant l'occasion, au-delà de faire le larron,

[1532] Tous les tagueurs ne considèrent pas les à-plats comme partie prenante de la peinture réalisée. Ils accueillent régulièrement les signatures des peintres.

était trop belle. Le ratio temps/coût/bénéfice est démesurément avantageux. L'altération n'est d'ailleurs pas dénuée d'humour pour qui le connait. Physiquement, KES est grand, sec, blanc, blond mais surtout dégarni. Soit l'extrême opposé du rappeur new-yorkais mis à l'honneur qui lui est noir, petit, bien en chair et arbore une coiffe des plus généreuses. Voir ainsi le nom du tagueur local au côté du portrait de l'indétrônable représentant du *boom-bap* newyorkais ne manque pas de légèreté. Il y a enfin opposition des modes de pratiques. D'un côté une fresque commandée, rémunérée, réalisée dans le respect de la loi avec l'aval du pouvoir local, sur une surface délimitée et dans des créneaux horaires diurnes. Une fresque prévue et prévisible donc. De l'autre côté, un mode opératoire plus fidèle à la pratique originelle et toujours en vigueur chez les graffeurs : la liberté dans le choix du support, la gratuité d'un acte, la surprise de sa réception et l'imprévisibilité de sa redondance.

Peinture projetée : extincteur et politique…

Le deuxième évènement est apparu lui aussi au printemps 2015. Un matin d'avril, les travailleurs du CECU ont découvert avec stupéfaction un tag réalisé à l'extincteur sur toute la longueur bâtiment.

Document n°6 : Tag à l'extincteur réalisé par les DMP.

Effacé dans la matinée, il a été perçu comme un affront personnel par Olivier Sergent qui n'a pas eu d'autre choix que de déposer une plainte contre « X » au commissariat de police. Mettant en perspective cette attaque avec celle de KES, il précise que ce dernier l'a *« moins blessé que les trucs à l'extincteur. Là, [avec le tag à l'extincteur] je me disais : "Y a pire que nous si tu veux t'attaquer aux symboles de l'État et de la répression" »*[1533].

Pour tenter de comprendre l'affront, Olivier Sergent s'est renseigné sur les auteurs dudit tag. Il s'agit des « DMP »[1534] qu'on lui présente comme des squatteurs politisés acquis au crédo d'un équipement du pouvoir dans le champ local des hiphops. L'interprétation qu'il en donne à partir

[1533] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.
[1534] L'acronyme vaut au départ pour « Drogue, Musique, Peinture ».

des informations glanées l'amène à investir une dimension politique dans l'affront subi. Le CECU serait pour les auteurs un symbole de l'État, du pouvoir, de son ingérence dans les affaires des hiphops, bref… un ennemi du vandalisme libertaire qu'ils incarneraient.
Du côté des DMP rien n'est moins sûr. Leurs motivations sont bien moins politiques que pratiques, esthétiques et stratégiques. Symbole d'une ingérence fantasmée ou réelle du pouvoir municipal dans les affaires des hiphops locaux, l'équipement est avant tout à deux pas de leur lieu de résidence. N'étant pas véhiculés, ils n'avaient qu'une centaine de mettre à parcourir pour réaliser leur action. Un tag à l'extincteur nécessite pour son application une grande surface que l'équipement leur offre. Côté esthétique, l'argument nous est soufflé par l'un des membres du crew : *« Un bâtiment en verre comme ça, sans rien, ça mérite […] C'était un kiff de projeter [de la peinture] sur les vitres, de voir les coulures […] Y en a pas deux des [bâtiments] comme ça à Lille »*[1535].
Le choix de la cible est enfin stratégique. Dissimuler un extincteur est plus compliqué que de camoufler une ou plusieurs bombes de peinture. Quelle qu'en soit sa taille, il ne rentre pas dans un sac-à-dos[1536] et une fois le fait accompli, s'en débarrasser n'est pas chose aisée. Habitant à deux pas du Flow, les DMP ont alors pu le ramener chez eux et s'en séparer ultérieurement. En minimisant leur temps de présence dans l'espace public avec un objet suspect, ils ont maximisé leurs chances d'éviter une éventuelle interpellation par les forces de l'ordre.

B – De quelques leçons : quand le graffiti renseigne l'équipement

D'un côté, nous avons une fresque commandée par l'équipement et sujette à d'inattendues modifications. De l'autre un tag à l'extincteur sur sa façade vitrée. Ajoutons sans les illustrer les nombreux tags[1537] qui s'invitent régulièrement ici et là sur les surfaces externes du bâtiment. En quoi pouvons-nous affirmer qu'ils participent d'une opération de délégitimation de l'équipement par les peintres locaux ?

Rappelons que la prise en charge des peintres est mue et motivée par un souci de professionnalisation c'est-à-dire de formalisation et de structuration à visée professionnelle selon des schèmes de perception particuliers que véhiculent les représentants des pouvoirs publics. Or, la prise en charge publique du graffiti s'accompagne *de facto* d'un processus d'esthétisation qui exclut en les condamnant *« ces tags qui salopent nos murs »*[1538].

[1535] Extrait du carnet de terrain. Prise de notes du 16/05/2015.
[1536] Le sac-à-dos ne fait d'ailleurs pas consensus pour le transport de matériel. Nombreux sont ceux qui lui préfèrent le sac plastique ou le cabas de supermarché.
[1537] On ne peut qu'ici demander au lecteur de nous faire confiance.
[1538] Propos tenus par Martine Aubry le jour d'inauguration du lieu.

Sur ce terrain, les « conditions d'obtention du statut artistique et plus généralement, du "label culturel" »[1539] engage une opération de sélection qui tend à en évacuer la pratique du tag. Il s'agit de trier le bon grain de l'incivile ivraie et de faire émerger des figures de bon graffeur, de graffeur citoyen digne d'un accompagnement public au détriment de mauvais tagueurs dont les productions restent à combattre. Qu'Olivier Sergent affirme ne pas participer à l'entreprise – *« On m'a toujours dit : "faut pas faire une dichotomie entre le graff et le tag, Ça va de pair". Et du coup j'ai toujours institué ça dans mes lieux »*[1540] – il est rattrapé par sa fonction qui ne lui permet que très partiellement de tenir cette ligne[1541].

Incarnation de la mairie dans les champs locaux des hiphops, le Flow participe d'une entreprise de sélection des bonnes pratiques, des artistes et des œuvres à promouvoir au détriment d'autres. Mais les ressorts d'une légitimation politique des peintures apparaissent à rebours des modalités de reconnaissance des deux instances légitimes de consécration que sont les économies de marché et le groupe de pairs. Autrement dit, l'accompagnement public du graffiti, s'il permet de soustraire « une partie importante de l'offre culturelle aux lois du marché »[1542], s'accompagne d'un processus de disqualification d'éléments jugés indésirables et indignes de respectabilité.

Pour preuve, commissaires d'exposition et galeristes promotionnent des tags sur toiles dont les prix de vente ne sont pas négligeables[1543]. Des « saturations », c'est-à-dire une accumulation excessive et décalée de tags, peuvent atteindre des sommes dépassant les 20 000 euros[1544].

[1539] Dubois, V., 1993, « Tags, musée et légitimation culturelle », *Raison présente*, n°107, Y-a-t-il un art contemporain ?, pp. 135-144.

[1540] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 09/06/2017.

[1541] On verra dans le prochain chapitre qu'il se prête à des opérations d'autocensure pour ce qui concerne la promotion du tag dans ses équipements.

[1542] Menger, PM., 2001, « Art, politisation et action publique », *Sociétés & Représentations*, n° 11, pp. 167-204.

[1543] De passage par la station de ski de Megève en décembre 2018, nous avons rencontré un seul et unique tag sur toile du peintre parisien Nasty au prix affiché de 5000 euros.

[1544] Source : https://www.artsper.com/fr/oeuvres-d-art-contemporain/peinture/880971/composition-r?gclid=EAIaIQobChMI6cmBh4y07QIV2BoGAB0-TQfdEAYYAyABEgJKS_D_BwE consulté le 01/12/2020.

Document n°7 : *Composition R,* toile réalisée par *Jonone* en 2020.

La reconnaissance d'une valeur ne concerne pas uniquement les artistes consacrés par la branche du marché de l'art qui concède une place de plus en plus importante aux graffeurs érigés au rang de *street artists*. La valorisation marchande des tags se retrouve au niveau des pratiques illégales du tag en rue. Le sponsoring des tagueurs par des marques d'encres spécialisées le confirme. Au local, le calligraphe NARGUE, membre du groupe « QDLZ » spécialisé dans la pratique du tag, bénéficie gratuitement depuis 2019, des marqueurs et autres encres de la marque « Grog ». Le contrat passé est simple : il lui est demandé de réaliser des vidéos à poster sur les réseaux sociaux.

Document n°8 : Tag réalisé par Nargue en Ile-de-France.

Du côté du groupe de pairs, les modalités d'appréciation d'un tag ne manquent pas : vitesse d'exécution, qualité calligraphique, transformation et gestion de l'outil, enchainement des lettres, habillage[1545], choix du support sont autant de critères qui objectivent la reconnaissance et la valeur symbolique des tags. Or dans le traitement uniformisé des politiques d'effacement, un tag n'est pas autre chose qu'une souillure. La variable qualitative n'entre pas en ligne de compte dans leur effacement.

Il apparait ici que « les pratiques d'écriture » encouragées par l'équipement « constituent ainsi de véritables actes de rupture vis-à-vis du sens pratique »[1546] des tagueurs : des temps spécifiques (les horaires), des localisations précises (des support choisis en amont), des conditions d'application, une sélection du matériel autorisé (interdiction de faire usage de l'acide ou du perchlorure de sodium).

L'illégitimité supposée du Flow est ensuite renforcée par l'indifférence de traitement dans l'apposition de tags sur l'équipement. Pour éclairer le propos, il faut se tourner vers les structures physiques ou immatérielles qui elles, jouissent d'une légitimité reconnue de la part des peintres.

C'est le cas de l'historique échoppe *All City* dédiée à la vente de bombes de peinture. Ouverte en 2001, systématiquement tenue par des représentants actifs de la discipline, le store du magasin a

[1545] Par habillage, on entend l'ensemble des éléments – guillemets, soulignement, étoiles, couronnes, croix etc. – qui s'invitent autour du tag pour l'étoffer.

[1546] Lahire, B., 2006, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Ed. Hachettes Littérature, Coll. Pluriel, p. 211.

très rarement fait l'objet de dégradations. Point de rendez-vous et véritable institution pour les tagueurs locaux, ces derniers s'autorisaient à poser leur blaze le long de la gouttière attenante au magasin. Jamais ailleurs[1547].

Idem pour les peintures réalisées par le collectif Renart lors de leur festival d'art mural[1548]. Les œuvres commandées, pourtant assimilées à la frange la plus légale et institutionnalisée du graffiti ne font que rarement l'objet d'altérations par les tagueurs locaux. Créée par « Monsieur Cana », graffeur actif jusqu'au milieu des années 2000, l'association est animée par d'éminents peintres dont l'activité vandale n'est plus à prouver. En cette qualité, si les actions qu'elle mène sont sujettes à débat, elle a le respect de la scène qui s'autorise rarement à perturber les œuvres produites aux quatre coins de la métropole. Crédible aux yeux des actifs, le travail de promotion légale du graffiti par l'association en est à minima toléré.

A ce niveau, dans un cas comme dans l'autre – le magasin ou l'association – la légitimité du CECU doit également « être compris[e] comme le résultat de reconnaissance ou d'estime réciproque »[1549] qui lui fait défaut et ce pour une raison simple. Économie de marché, marché de l'art ou groupe de pairs possèdent leurs propres systèmes de légitimité et de consécration des artistes et de leurs productions. En captant certains aspects de la discipline, l'équipement entre en interaction avec ces systèmes. L'enjeu est alors d'acquérir une légitimité exogène propre à ces milieux-là qui pour le moment lui refusent le droit d'en être. Ce que renseignent les attaques picturales présentées *supra*, c'est bien la négation d'une prétention de l'équipement à participer à l'animation du graffiti lillois.

En un mot, l'équipement n'est pas considéré par les peintres locaux comme un lieu représentatif de leurs pratiques. En qualité d'étranger, ils le considèrent pour ce qu'il est : une surface d'accueil comme une autre pour leur signature.

La déshérence du troisième étage

Présents sur les murs du CECU, les graffeurs ne le sont pas intra-muros. Ou si peu. Des trois publics destinataires (musiciens, danseurs, peintres) ils sont ceux qui s'y présentent le moins.

[1547] Une investigation plus poussée nous amènerait probablement à découvrir de multiples raisons qui expliquent l'absence de tags sur la façade du magasin quand tous les autres commerçants de la rue en subissent les désagréments. L'interconnaissance accrue, la haute probabilité d'être identifié, l'interdiction d'accès au magasin, l'éventualité de représailles sont autant de facteurs qui pourraient expliquer le phénomène. Quoi qu'il en soit, ces facteurs n'éliminent pas le fait que, tenu par des membres reconnus de la scène locale, le magasin bénéficie de la crédibilité de ses vendeurs à occuper leur poste. C'est d'ailleurs une stratégie de son propriétaire qui, dans chaque ville d'implantation, y a placé d'éminents représentants à la tête de ses commerces.

[1548] Le Collectif Renart œuvre à la promotion de graffiti encadré. Depuis 2013, il organise une Biennale Internationale d'Art Mural financée par de nombreuses collectivités.

[1549] Guégen, H., 2004, « Reconnaissance et légitimité. Analyse du sentiment de légitimité professionnelle à l'aune de la théorie de la reconnaissance », ERES, *Vie sociale*, n°8, pp. 67-82.

Comment l'expliquer et en quoi cette absence participe autant qu'elle en est le produit de cette opération de délégitimation de l'équipement municipal ?

Tout d'abord, l'équipement réserve un traitement de défaveur discriminant à l'endroit des peintres. A la différence des musiciens et des danseurs, ils ont difficilement accès à l'espace qui leur est dédié : le troisième étage. Le personnel du CECU ne peut pas les accueillir dans un usage souple. Là où des créneaux de « répétition » sont mis à disposition des rappeurs et des danseurs, c'est-à-dire des accès aux espaces dans une logique informelle d'entrainement (répéter un show, répéter un texte, travailler un pas ou une chorégraphie), la formule ne s'applique pas aux peintres. Ils ne peuvent se présenter à l'accueil, fournir les pièces demandées et occuper le troisième étage. Comme nous l'explique le chargé de projet, « *tu vois, la danse, au niveau des trainings, tu peux juste prendre ton billet et tu montes. Pour le graff on peut pas. […] Le problème c'est que y en a qui bloquent au-dessus parce que potentiellement si y a des résidences, ça veut dire que tu fais monter des gens et qu'y a potentiellement des œuvres etc… ouais, mais y a pas d'œuvres* »[1550]. C'est donc la présence hypothétique d'œuvres d'art qui motive l'interdiction d'un usage souple et non professionnel du troisième étage. Les peintres ne peuvent y accéder qu'en présentant un projet de création plastique ou pour la tenue d'ateliers pédagogiques. Nous y reviendrons dans la suite du texte.

Deuxièmement, on soutient l'idée que l'équipement relaie la vision dominante du graffiti en mairie centrale. On l'évoquait dans le précédent chapitre, la présence de tags et de graffitis entre les murs du CECU fait l'objet d'un encadrement précis au-delà duquel ils ne sont pas autorisés. La mention figure noir sur blanc dans le règlement intérieur de l'équipement. L'article 5 précise qu'il est « interdit d'apposer des graffitis aux endroits non prévus à cette effet, inscriptions, marques ou salissures en tout endroit du Flow »[1551]. La prise en charge des graffitis par l'équipement ne peut faire l'économie de son traitement coercitif en mairie centrale. Comme l'a très bien montré Julie Vaslin dans son travail sur l'encadrement des graffitis à Paris, « la construction du graffiti comme problème de propreté est le fruit de choix politiques [et] c'est au nom du "désordre visuel" qu'il constitue pour les acteurs publics que le graffiti est considéré comme un désagrément au "cadre de vie" »[1552]. On retrouve à Lille ce rattachement de la prise en charge des tags et des graffitis. Sur le site internet de la ville, la seule occurrence des « tags » apparait sous la rubrique propreté[1553] aux côtés d'autres items telles que « la propreté canine », le « lavage des rues », les « mégots » ou la gestion des déchets. La ville met à disposition un numéro de téléphone pour leur signalement et propose un service gratuit pour leur effacement.

[1550] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.
[1551] Information issue d'un document interne intitulé « Règlement intérieur ».
[1552] Vaslin, J., 2017, *Esthétique du propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017, Op. Cit.,* p. 293.
[1553] Source : https://www.lille.fr/Vivre-a-Lille/La-proprete/L-enlevement-des-tags consulté le 04/01/2021.

Même perspective au CECU. Qu'ils côtoient les « salissures » dans l'énonciation du règlement intérieur est une preuve supplémentaire de cette « esthétique du propre » qui anime – ce n'est pas une spécificité locale – la politique lilloise des tags[1554]. Leur effacement systématique dès lors qu'ils apparaissent en des endroits non désirés (mobiliers, cage d'escalier) et leur tolérance sur des supports particuliers (la porte métallique sur le toit terrasse, le mur derrière le bar dans le hall d'accueil, la paroi en béton dans la cour intérieure, toilettes) en est une autre. Dans ces conditions, les tagueurs ne peuvent que mobiliser au sein du CECU les tactiques qui sont les leurs dans l'espace public. Ils agissent en catimini, à la dérobée et à l'abri des regards[1555].

Troisièmement, il faut noter qu'aucun peintre n'a été recruté pour participer au fonctionnement de l'équipement. L'organigramme en atteste. L'absence de représentants graphiques en son sein étaye un peu plus l'hypothèse d'une opération de délégitimation de l'équipement par les peintres locaux. Dans le sillon de Haud Guéguen, si on considère la légitimité professionnelle « comme un vécu […] irréductible à la question […] de savoir si les qualifications et compétences d'un individu le légitiment dans sa fonction » et que la question est alors de « savoir si une personne [ou une structure] est reconnue par les autres dans sa fonction »[1556] alors le déficit de représentativité de graffeurs au CECU ne peut que pénaliser le processus de reconnaissance et la validité de l'ordre qu'il représente. Sans représentants réels, point de crédit.

Que Martin Coulon et Julien Véchart soient, comme nous le verrons, crédibles à occuper leur poste auprès des rappeurs locaux en tant que musiciens du rap n'engage pas un transfert de crédibilité auprès des peintres. Ils n'ont plus d'identité graphique depuis longtemps et n'ont jamais participé activement au développement de la scène du graffiti local. En un mot, la reconnaissance qu'ils n'ont pas ne peut être mise au service de l'équipement qu'ils contribuent à faire vivre.

Se pose alors pour le personnel d'équipement la question de l'identification des peintres et de leurs attentes. La méconnaissance des us, coutumes et autres pistes de développement de la secrétaire générale, en charge de l'accompagnement et de la formation alimentent elles aussi ce déficit de légitimité. Étrangère à la scène et sans être soutenue par la frange la plus institutionnalisée du graffiti local[1557], elle en vient à proposer, comme nous le verrons, des modules de formation qui ne trouvent pas leur public.

[1554] Rappelons que l'officialisation de la lutte municipale contre les tags revient à Pierre Mauroy qui annonçait leur éradication dès l'année 1998. Voir chapitre 1, section 2 – B.

[1555] Nous avons régulièrement pu les observer, lors d'évènements festifs, apposer leurs signatures de la même manière qu'en rue. Parfois soutenu.e.s par un.e ami.e, ils décapuchonnaient un marqueur pour placer des tags ici et là.

[1556] Guéguen. H., 2014(4), « Reconnaissance et légitimité. Analyse du sentiment de légitimité professionnelle à l'aune de la théorie de la reconnaissance », *Op. Cit.*

[1557] Lors de l'entretien, Caroline Perret a beaucoup insisté sur ses difficultés à *« faire remonter les paroles »* de ses seuls interlocuteurs que sont les associations de promotion du graffiti encadré.

Dans ces conditions, les ressources à disposition de l'équipement pour capter les énergies créatives des peintres s'en trouvent limitées et ne favorisent pas sa reconnaissance. L'impossibilité de les accueillir dans un cadre souple, la persistance d'une approche coercitive du phénomène, l'opération de tri qui l'accompagne et l'absence de représentants expliquent, sur le terrain des peintres, ce déficit de légitimité qu'accuse l'équipement en cette première saison.

La très faible fréquentation du troisième étage s'explique alors par les nombreuses contraintes tant symboliques qu'administratives d'accès à cet espace, le peu d'offres d'accompagnement, le faible engouement qu'elles suscitent, l'absence de tags dans le décorum général du Flow, l'absence de représentant de la scène graffiti dans l'organigramme et leur difficile identification. Autant d'éléments qui renseignent les conditions d'intervention et de participation de l'équipement à la structuration d'un champ graphique.

On a fait le choix de ne s'intéresser qu'aux seuls peintres tant leur difficile prise en charge est la plus significative. Ces opérations de délégitimation se donne également à voir sur le terrain des danseurs et des musiciens du rap mais prennent des formes différentes et n'est pas d'égale intensité. Nous souhaitions ici isoler le cas des peintres. D'abord parce qu'il est le plus significatif. Ensuite car comme nous le verrons dans la section suivante, les graffeurs sont le public pour lequel l'équipement rencontre le plus de problématiques. La prochaine section s'attache donc à présenter, pour chaque discipline équipementée, les tâtonnements organisationnels du personnel.

5) De quelques recettes pour l'invention de l'équipement

« C'est le gros problème. Y a eu la décision au début du Flow de ne pas faire de l'enregistrement parce que y a des structures privées qui le font. Y a eu la décision de pas faire de cours de danse parce que y a des structures qui le font. Y a eu plein de décisions comme ça pour pas concurrencer ce qui se faisait déjà. Et du coup, ben on a ce qui reste. Et au final, y a plein de trucs qui se passaient avant le Flow »[1558].

Les éléments présentés *supra* n'avaient qu'un seul but : poser le cadre au sein duquel le personnel du CECU peut à présent s'atteler à le rendre viable. L'éparpillement esthétique, la diversité des missions et des publics, la réglementation qui s'y impose et l'illégitimité de l'équipement à intervenir dans les champs artistiques retenus sont autant d'éléments à prendre en compte pour objectiver sa fréquentation en accueillant ses destinataires présumés.

On privilégie une approche *bottom-up* en donnant le primat aux acteurs plus qu'aux structures, aux marges de manœuvre dont ils disposent, à leur degré d'autonomie pour l'organisation du travail autant qu'aux injonctions politiques qui s'imposent. Pour ce faire, on s'applique à « mettre à jour

[1558] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet au Flow, réalisé le 26/10/2016.

des configurations d'acteurs interdépendants qui retravaillent les règles, les procédures, les objectifs »[1559] afin de rendre compte de l'activité de l'équipement devenu, on le répète, la face la plus visible et la plus importante de l'action publique lilloise des hiphops.

« Entre la structure objective d'un problème » – l'accompagnement des pratiques des hiphops fait défaut à Lille – « et sa solution dans l'action collective » – l'équipement – « s'intercale une médiation autonome, celle des construits de l'action collective, qui impose sa propre exigence et sa propre logique »[1560]. Dans notre cas, il revient au personnel du CECU d'assurer cette médiation. On les considère bien comme des intermédiaires entre une administration centralisée et un public spécifique et au-delà comme les *street-level bureaucrats* des hiphops lillois. Les construits d'action collective, fortement limités par les règles d'un jeu qu'ils ne maitrisent pas, sont donc centraux pour comprendre comment l'équipement s'invente à travers des expériences organisationnelles.

Étant acté que l'équipe en place ne peut « résoudre, du moins dans le court terme, que ce qui est traitable dans le cadre de construits existants », la conclusion est claire : « instruments pour la solution de problèmes, les construits d'action collective sont aussi des contraintes pour ces solutions, s'ils ne les empêchent pas totalement »[1561]. Autrement dit, que met en place l'équipe du CECU pour les scènes locales des hiphops, ses artistes et ses représentants ?

A – Accueillir pour exister : Des ressources d'équipement au service de l'équipe

« Les salles vides c'est trop triste. Pour tout le monde… l'artiste, pour toi, pour le public »[1562].

Mentionnée en introduction, la fréquentation de l'équipement par ses destinataires présumés – clientèle, public potentiel ou non public pour reprendre la terminologie de Francis Jeanson[1563] – constitue pour l'équipe de travail une priorité. D'abord parce qu'elle doit rendre compte des activités qu'elle impulse à sa hiérarchie. Dès janvier 2015, un recensement systématique des entrées fait jour. Non sans biais[1564]. Des rapports mensuels sont envoyés au directeur général des services. Olivier Sergent, conscient de la faible représentativité de l'exercice, explique que *« en gros c'est des*

[1559] Fontaine, J., Hassenteufel, P., 2002, *To change or not to change : les changements de l'action publique à l'épreuve du terrain*, Ed. Presses Universitaires de Rennes, Coll. Res Publica, p. 14.

[1560] Crozier, M., Friedberg, E., 1981, *L'acteur et le système*, *Op. Cit.*, p. 27.

[1561] *Ibid.*

[1562] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 09/06/2017.

[1563] Jeanson, F., 1973, *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Éditions du Seuil, 256 p.

[1564] Deux principaux biais ont été observés. Le premier est relatif aux accueils officieux qu'autorise le personnel d'équipement. Sans contrat, pas de ticket délivré donc pas de recensement. Le second opère comme doublon. Par exemple, un danseur venu s'entrainer au deuxième étage prend un premier ticket. S'il souhaite se rendre au troisième étage pour écouter la performance d'un DJ, il doit alors redescendre dans le hall, prendre un autre ticket et remonter. Une même personne présente au même moment génère alors deux entrées. Nous y reviendrons dans le prochain chapitre.

indicateurs. C'est le DGS qui [les] reçoit chaque mois. Alors je sais pas si il les lit mais chaque mois ils reçoivent tout. Avec des camemberts, des tableaux. Mais c'est pas fidèle. Je viens de la socio donc tu sais… »[1565].

Ensuite pour une raison évidente. Un équipement public, culturel ou autre, ne trouve sa raison d'être qu'à travers les usages qu'en font les publics. Quels qu'ils soient. Pour combler les espaces et les temps horaires, Olivier Sergent et son équipe œuvrent simultanément dans toutes les directions. Trois missions pour trois esthétiques et autant de publics. On s'intéresse ici aux dispositifs d'accueil qui s'ancrent nécessairement dans certains espaces.

Autrement dit, on reprend à bon compte cette idée que « la solution équipement comprend un […] présupposé, […] à savoir que la réponse aux besoins se trouverait de manière essentielle dans la construction de l'infrastructure de base »[1566]. Logiquement, l'équipe de travail s'appuie sur les ressources spatiales du nouvel écrin. Le développement d'évènements hors-les-murs auquel elle s'essaiera ne la dispense pas d'animer le CECU intra-muros. Deux formules d'accueil des usagers permettent alors au personnel cette animation : des créneaux de répétition et des temps de résidence.

Formule 1 : Les « répétitions » comme dispositif d'accueil à moindre frais.

Pour les studios de musique et les salles de danse, des créneaux de répétition sont proposés. Danseurs et musiciens des hiphops peuvent se rendre aux portes de l'équipement, montrer patte blanche et faire usage des locaux (studios de musique et salles de danse). Des plages horaires sont établies pour les accueillir.

Calendrier hebdomadaire pour l'occupation des espaces en 2014/2015.

Activités :	**Créneaux horaires**	**Tarif**
Danses au sol :	Mercredi : 18H30 – 21H30	Gratuit
Danses Debout :	Jeudi : 18H30 – 21H30	Gratuit
Studios de musique :	Mardi : 14H – 20H Mercredi : 14H – 22H Jeudi : 14H – 22H Vendredi : 14H – 18H Samedi : Selon la programmation	Gratuit

[1565] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé 09/06/2017.
[1566] Jeannot, G., 2001, « L'impossible fin de la solution "équipement" », *Annales des ponts et chaussées*, n° 99, pp. 4-14.

L'accueil en répétition constitue donc l'une des formules de base d'accueil d'usagers. Elle ne nécessite qu'une faible ingénierie de la part du personnel d'équipement. Une fois identifiés, accompagnés et menés dans les espaces désirés, les musiciens du rap et les danseurs sont relativement autonomes. Cette offre est proposée sans discrimination esthétique aucune. *Kicker*, *beat maker*, *punchliner*, *poper* ou *breaker*, amateur, semi-pro ou professionnel[1567], peuvent s'y rendre et travailler. Leurs pas, leurs figures, leurs techniques vocales ou leurs *flows*. Une attention particulière doit ici être portée sur les studios de musique et ce à deux niveaux.

Premièrement, la gratuité qui caractérise leur accès pendant cette première saison relève rétrospectivement de l'anomalie et de l'exception. Gratuits entre octobre 2014 et juillet 2015, ils redeviendront payants à partir de la rentrée 2015. En septembre. Redevenu payant, l'accès aux studios n'en est pas moins attractif. D'abord parce que sur le territoire métropolitain, rares sont les studios qui proposent des créneaux de répétition. La plupart d'entre eux offre des services d'enregistrement qui engagent une ingénierie lourde (mobilisation d'ingénieurs du son, de matériel onéreux) et des coûts de location plus élevés[1568]. Pour ce qui concerne le travail de répétition (entrainements vocaux, préparation de concert, mémorisation des textes etc.), les prix affichés sont largement inférieurs à ceux proposés par d'autres structures subventionnées[1569]. Enfin, à la différence d'autres équipements culturels, l'accès aux studios du CECU n'est pas soumis à une sélection esthétique[1570]. Ils sont ouverts à tous[1571] bien au-delà des seuls groupes de rap. Là encore, c'est l'impératif de fréquentation qui conduit les salariés du CECU à ouvrir les espaces au-delà des pratiques des hiphops et/ou des cultures urbaines. Pour l'heure, Olivier Sergent avance l'explication suivante : *« C'est de l'argent public, c'est honteux que ça reste vide. Vu que les rappeurs ont… ont aussi un mode de fonctionnement qui est différent des autres musiques. C'est-à-dire, ils répètent quand y a un enjeu mais sinon ils ne répètent pas. […]. Du coup, ce que j'ai donné comme truc c'est : "Priorité toujours au hiphop". A demande équivalente, ce sera toujours le hiphop. Par contre, faut pas que ça reste vide donc on ouvre aux autres »*[1572].

Nous verrons plus en détail dans le prochain chapitre la tension qui s'exerce entre la relative défection des acteurs des hiphops et l'élargissement esthétique mentionné ici. Pour l'instant, il s'agissait de préciser que l'équipement offre aux musiciens du rap la possibilité d'en faire usage dans le cadre de répétition ou de préparation de concerts.

[1567] Nous y reviendrons dans les prochains chapitres.

[1568] A titre d'exemple et pour rester dans l'univers du rap, le « BDM studio » de Lille Sud propose les tarifs suivants : 20 euros de l'heure pour une séance d'enregistrement, de mix ou de mastering et 150 euros pour l'équivalent d'une journée de travail (8 heures). Source : https://associationdall.wordpress.com/studio-bdm/ consulté le 20/10/2020. Au-delà, les studio K ou Feeling fonctionnent sur le même modèle.

[1569] Le studio « La Nébuleuse » ou ceux de la Compagnie Tire-laine propose des séances de répétition à 10 euros de l'heure. Le Flow propose des créneaux de deux heures pour 9 euros avec tarif dégressif.

[1570] Voir http://www.lamalterie.com/malterie/fr/studios-de-repetition-0 consulté le 21/01/2019.

[1571] Voir http://flow.lille.fr/acces-aux-studios/ consulté le 21/01/2019.

[1572] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 09/06/2017.

Le deuxième point que nous souhaitions illustrer ici a trait à l'activité première pour la diffusion d'œuvres phoniques : l'enregistrement. Dès la parution du dossier de presse, il est annoncé que l'équipement couvrira cette activité. Certains acteurs la relaient. On lit dans l'article que *Le Monde* consacre à l'ouverture de l'équipement qu'il y a *« plein de possibilités. Au CECU tu pourras enregistrer un album »*[1573]. Dans cette perspective, des trois studios ainsi conçus, le plus grand est équipé de tout le matériel nécessaire à l'exercice de prise de son (régie visuelle, enceintes de monitoring, casques, carte-son *protools*, table de mixage etc.). Mais trois éléments participent à rendre caduque son déploiement.

Un document interne et difficilement datable[1574] s'intitule « Fonctionnement du studio d'enregistrement du Flow ». Il y est précisé que l'équipement « ne peut fonctionner comme un prestataire de service qui viendrait proposer des offres peu onéreuses du fait de sa régie municipale directe ». L'explication tient à un fait simple déjà évoqué. D'un côté, le personnel du CECU n'a pas la maîtrise des grilles tarifaires qui lui sont imposées et restent relativement basses par rapport aux offres alternatives. De l'autre, il existe déjà des studios à cet effet[1575] et l'équipement n'a pas vocation à s'y substituer. Tous les travailleurs du CECU vont en ce sens. Du directeur au chargé du centre de ressources en passant par le chargé de projet, tous relaient cette noble idée qu'un équipement municipal n'a pas à entrer en concurrence avec l'existant parfois fragile. Du moins, sur ce terrain-là.

Une deuxième raison, plus technique cette fois, entrave les possibilités de l'équipement à devenir un producteur de musique rap. Il relève d'un paradoxe qui mérite d'être présenté. D'un côté, le personnel du Flow n'a pas la possibilité de mettre à disposition son matériel d'enregistrement à qui le souhaiterait. Sans en avoir de preuve formelle, il nous semble que les suspicions de mauvaise utilisation ou de vol aient motivé l'interdiction. Comme nous l'explique le chargé de projet, *« y a des groupes qui disent : " Nous on vient avec un ingé son et on veut enregistrer chez vous et faire un mix et le mastering". Et ça malheureusement, c'est pas possible. J'ai pas compris pourquoi, il faut absolument qu'on ait un ingé son de chez nous »*[1576]. Le ton est donné. Si l'équipement souhaite s'engager dans l'une des activités pour laquelle il a été conçu, à lui de fournir un ingénieur du son aux groupes demandeurs. Mais la création de postes est délicate[1577]. Sylvain Desplanques poursuit : « *Donc ça veut dire mobiliser un ingé*

[1573] Romuald Brizolier, chorégraphe et directeur de la compagnie Art Track, propos tenus dans « Un temple du hiphop ouvre à Lille », *Le Monde*, 04/10/2014.

[1574] Rédigé par Malik Moujouil arrivé au Flow à la rentrée 2015, on ne peut qu'estimer la rédaction dudit document au dernier trimestre de la même année.

[1575] Le document en mentionne trois : le studio BDM déjà évoqué, le studio *Deewam* à Roubaix et le studio *Round Up* à Tourcoing.

[1576] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.

[1577] Voir section 3/2 – C du présent chapitre.

son sur une journée, voire une semaine si on fait un truc sérieux. Et pas le temps, et pas les moyens [financiers et humains]. Donc c'est aussi bouffé par ce truc-là. C'est appelé à se développer. Je te dis que c'est au point mort parce que les règles ont pas changé [depuis l'année dernière] »[1578].

A ce niveau, la contraction des ressources humaines engagées par l'opération de mutualisation, la faiblesse du budget de fonctionnement alloué à l'équipement et la multitude de tâches qui incombent au personnel rend pour le moins impossible, sur le plan technique cette fois, son investissement dans l'activité de production musicale. Rappelons-nous que les régisseurs techniques sont peu nombreux et œuvrent sur trois équipements. Pour chacun d'entre eux, leur temps d'intervention est limité.

Une dernière raison termine d'entériner le projet d'enregistrement. L'une des salariées du Flow[1579] nous explique lors d'une discussion téléphonique que le rappeur Pépite, fin connaisseur des rouages administratifs, de la position qu'il occupe, du statut qu'on lui prête et des bénéfices qu'il peut en retirer[1580], s'est rendu physiquement au Flow afin de donner le « la » en ce qui concerne l'usage à venir du studio d'enregistrement. Il nous est alors confié que le rappeur en question *« fait dans le chantage et ça marche »*. Concrètement, il est venu menacer l'équipe du CECU d'éventuelles représailles dans le cas où l'équipement s'engagerait dans l'exercice de production musicale, activité pour laquelle il souhaite conserver son quasi-monopole lillois. Acquis au crédo de sa capacité de nuisance[1581], habitué aux menaces de mort[1582], les colères du rappeur sont prises très au sérieux par l'équipe du Flow qui ne s'engagera jamais pleinement dans les activités de production et de post-production musicales.

Au-delà des menaces, rappelons également que le studio de Pépite est entièrement financé par la ville de Lille, la nouvelle élue ayant voulu mais n'ayant pu, en début de mandat, supprimer les 28000 euros de subvention octroyés chaque année au rappeur[1583]. Pour Malik Moujouil, *« c'est une espèce de chien qui se mord la queue parce que Pépite est financé exclusivement par la ville »*[1584]. Dans le même ordre d'idées, Pépite conservera certains avantages. Un témoignage rétrospectif nous apprend que dès décembre 2014 *« il a obtenu sa date pour février [au Flow]. Y a des gens qui attendent depuis plus d'un an pour avoir une date. C'est pas normal. […] Marion Gautier, elle lui donne sa date parce qu'elle sait pas comment faire. Elle achète la paix sociale »*[1585].

1578 Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.
1579 Nous anonymisons volontairement l'auteur des propos mobilisés.
1580 Voir chapitre 2, section 3 – B.
1581 Pépite est un habitué des techniques d'intimidation. En mairie ou ailleurs. Voir chapitre 2, section 3 – C.
1582 Le directeur Olivier Sergent nous confie que Pépite l'a *« menacé de mort pendant cinq ans »*. Entretien réalisé le 06/07/2016.
1583 Voir chapitre 2, section 3 – B.
1584 Entretien avec Malik Moujouil, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 15/02/2018.
1585 Entretien téléphonique avec Martin Coulon, premier chargé de projet du Flow, réalisé le 02/10/2015.

Au troisième étage – dédié aux peintres – l'occupation de l'espace est plus délicate à engager. A la différence des musiciens ou des danseurs, point de créneau d'accueil fait aux usagers de bombes aérosols. Aux risques de dégradations pressenties – présence de tags dans des endroits non désirés – c'est le cahier des charges qui interdit formellement à l'équipe du CECU d'accueillir les peintres dans un cadre souple[1586]. Il s'agit de protéger les œuvres.

Formule 2 : La résidence artistique comme pierre angulaire de l'accueil professionnel

La deuxième formule de base concerne cette fois l'ensemble des trois esthétiques : la résidence artistique. « Concept fourre-tout », à « typologie variable » pour lequel « un manque de littérature est notable »[1587], la résidence artistique est un outil qui unit l'artiste invité et la structure d'accueil. Proposé par un grand nombre d'institutions culturelles, publiques ou privées, le concept constitue d'abord en la mise à disposition d'espaces de travail pour une durée déterminée, accompagnée d'un soutien technique, humain et financier. L'ambition souhaitée est qu'il fonctionne comme un tremplin pour les carrières artistiques des acteurs désireux d'investir les industries culturelles. En résidence, l'artiste se consacre entièrement au travail créateur au terme duquel peut lui être proposée une restitution, le plus souvent publique, de l'entreprise accomplie.

De l'autre côté de l'outil, « des impératifs [sont] imposés ou non aux artistes »[1588]. Ces contreparties sont multiformes et variées : rencontres avec l'artiste, ateliers pédagogiques, débats, donations d'œuvres etc. Quelles qu'elles soient, ces contreparties sont élaborées par la structure d'accueil qui « pose les bases de ce "contrat" au travers d'une convention »[1589].

Avec la résidence artistique, tandis que les objectifs sont flous, « les services administratifs sur le terrain » que représente le personnel du CECU « vont concrètement pouvoir implémenter [le] type de politique »[1590] pour lequel il est mobilisé.

D'abord parce que l'accueil en résidence rend réel le travail d'accompagnement. Plus que les répétitions, la formule engage directement certains travailleurs du CECU. Sur le plan artistique, les techniciens sont mis à contribution pour le travail scénographique. Sur celui de la logistique, les artistes sont aidés par les chargés de production et de projet.

[1586] Voir section 4 – A du présent chapitre.

[1587] Houssiau, C., 2016, « La résidence d'artiste ». Source : https://smartbe.be/fr/comprendre/publications/education-permanente/la-residence-dartiste/ consulté le 17/03/2020.

[1588] Cheval, F., 2013, « L'artiste en résidence », *L'Art même*, n°59, p. 22.

[1589] Houssiau, 2016, « La résidence d'artiste », *Op. Cit.*

[1590] Periac, E., Gand, S., Sardas, JC., 2014, « Le rôle des agents publics dans la mise en œuvre d'une politique publique d'intégration environnementale dans les territoires », *Op. Cit.*

Formule de base de l'équipement, elle est aussi l'élément nodal à partir duquel de nombreux dispositifs sont éprouvés : « Microphone check », « Buzz Booster », « Tour de Chauffe », expositions, créations scéniques… tous ces modules d'accompagnement s'appuient sur la formule « résidence ».

Enfin, car la formule dépasse le cadre strict de l'accompagnement artistique. Accordée sous conditions, elle offre au personnel du CECU la possibilité d'engager le travail de diffusion de la culture hiphop. Au CECU, ces conditions prennent deux formes : les ateliers et la restitution publique.

Danseurs, musiciens et peintres en résidence sont d'abord sollicités pour participer à l'action socioculturelle de l'équipement. Qu'elle n'apparaisse pas dans le cahier des charges – on rappelle que le CECU ne doit pas être une MJC – nous verrons qu'elle y occupe une place importante de la *vita activa* de l'équipement.

Dès la première saison, les exemples ne manquent pas. Pour sa résidence plastique en février 2015, le peintre Shure s'engage à mener un atelier d'initiation au graffiti pour enfants et adultes[1591]. Idem pour les Compagnies Art Track[1592] ou Rookies[1593] ou encore le rappeur Mastaï[1594] qui s'engagent à déployer des offres pédagogiques sur leurs terrains respectifs. Nous montrerons dans le prochain chapitre que l'injonction systématique de conduite d'ateliers comme condition d'accès aux résidences participe du maintien de l'usage politique historique des pratiques des hiphops et de leurs porteurs dans le champ du socioculturel alors même que l'équipement était supposé les en extraire.

La restitution publique, moins systématique, n'en demeure pas moins la seconde forme. Elle dépend de l'ossature des œuvres créées dans l'enceinte du CECU qui ne sied pas systématiquement à une présentation. Concrètement, après un temps de travail au sein de l'équipement, les artistes peuvent y trouver l'opportunité de s'y produire. C'est parfois le cas pour les spectacles de danse quand la résidence accordée intervient en fin de création.

Côté musique, un dispositif pérenne est rapidement mis en place. Destiné aux musiciens locaux du rap, le *Microphone Check* leur propose un accompagnement à l'issue duquel les différentes formations retenues se produisent dans la salle de spectacle du Flow. Trois ou quatre groupes se succèdent le temps d'une soirée festive ouverte à tous et devant leurs publics respectifs. Ils se produisent alors dans des conditions professionnelles : la mise à disposition d'un espace de travail, une assistance

[1591] Information issue d'un document interne intitulé « fda_CECU_2015_01 à 03_2014-12-18 ».
[1592] En parallèle de sa résidence fin avril 2015, la compagnie propose trois stages de danse en mai et juin 2015.
[1593] La compagnie *Rookies* est supposée animer des ateliers *et master class* fin mars 2015.
[1594] Là-encore, pour Mastaï, une résidence musicale lui est proposée sous condition d'organisation « d'ateliers d'initiation à l'écriture de rap pour les adolescents du quartier de Moulins ».

technique pour les balances et l'habillage lumière, un temps de présence sur la grande scène et un petit cachet (400 euros).

Idem pour le *Buzz Booster*. Dispositif national pensé pour « valoriser la scène musicale rap [et] accompagner la démarche de professionnalisation d'artistes émergents »[1595], il permet la diffusion et la valorisation des rappeurs locaux. Pour chaque territoire, des sélections régionales amènent un jury à désigner un vainqueur qui sera retenu pour une finale nationale. Historiquement organisée dans le Nord par l'association Call 911, sa liquidation judiciaire au premier semestre 2015 a permis à l'équipement de récupérer le dispositif dont la finale régionale se déroule désormais en son sein. Comme pour les *Microphone Check*, les rappeurs candidats au concours bénéficient du soutien de la structure. Ces dispositifs permettent par ailleurs à l'équipe du CECU de repérer des acteurs, ici, des musiciens, susceptibles de réunir les conditions favorables à la poursuite d'un accompagnement. Comme l'explique le chargé de projet : *« En gros, on s'engage sur le gagnant [du dispositif d'accompagnement du] Buzz Booster, le gagnant [du dispositif d'accompagnement] Tour de Chauffe* [1596]*, […] on garde un ou deux groupes "qu'on sélectionne", avec qui on a envie de bosser et qui ont aussi envie de bosser avec nous. Avec une vraie envie de se développer et de se structurer »*[1597].

A la différence des créneaux de répétition, des résidences sont mises en place au troisième étage. On en compte quatre pour la première saison. Elles concernent majoritairement des artistes locaux dont la particularité est de ne plus être, ou pas encore, des représentants actifs de la scène locale du graffiti vandale. Les deux premiers – Shure et les Doctor Colors – sont nés au début des années 1980, se sont illustrés en rue au début des années 2000 et se consacrent désormais au travail de peinture dans un cadre plus professionnel et moins risqué. Le troisième – Naoui – est beaucoup plus jeune. Né en 1996, il cultive un gout pour le dessin depuis l'enfance. Le médiateur culturel du CECU nous en avait parlé en ces termes : *« Là, y a un petit jeune qui est venu nous voir, il nous a montré son book, on a chié »*[1598]. Ce qui nous intéresse ici, c'est qu'au moment de sa résidence, Naoui n'est pas encore partie prenante de la scène vandale locale qu'il rejoindra quelques années plus tard[1599]. Au moment de sa résidence, nous le croisons le cœur à l'ouvrage. Il nous explique alors ne pas être intéressé par le travail en rue, qu'il préfère s'entrainer sereinement, sans risque, sans se mettre en

[1595] Source : http://buzzbooster.fr/#ledispositif consulté le 21/08/2019.
[1596] Le « Tour de chauffe » est un dispositif métropolitain d'accompagnement des musiciens aux pratiques musicales amateurs.
[1597] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.
[1598] Extrait du carnet de terrain. Prises de note du 13/09/2015.
[1599] Originaire de Tourcoing et œuvrant à Roubaix, Naoui rejoint l'un des derniers crews actifs de la métropole en 2016. Le crew en question étant actif et faisant l'objet d'une enquête judiciaire depuis 2019, nous ne dévoilons pas l'acronyme qui le définit.

danger et qu'il a trouvé au CECU toutes les conditions nécessaires à l'amélioration de son travail[1600]. Quant au parisien Vincent Chéry, rien ne laisse présager une implication quelconque dans l'univers du graffiti[1601].

Inutile ici de détailler plus avant ce qu'apportent ces dispositifs aux acteurs. Les effets d'équipement, là encore, seront explorés ultérieurement. Notons pour l'heure que répétitions et résidences sont les deux outils majeurs sur lesquels s'appuie l'équipement pour attirer les pratiquants des hiphops. Ici, l'invention du CECU dont la priorité première est bien sa fréquentation par ses destinataires présumés, mobilise les formules classiques de nombreux équipements culturels. Les créneaux de répétition, ouverts à tous et toutes, permettent d'affirmer le caractère public de l'équipement. Les résidences relèvent d'une ambition plus grande et plus restreinte à la fois : l'accompagnement et la professionnalisation de prétendants artistes, soit l'un des éléments centraux du cahier des charges du CECU.
Pour autant, pendant cette saison 2014/2015, un différentiel d'occupation s'observe. Peintres, musiciens et danseurs des hiphops ne mobilisent pas avec la même intensité ni le même engouement les espaces qui leurs sont proposés. S'observe alors une occupation à trois vitesses teintée de particularismes. Ce qui nous amène à questionner les mécanismes de participation des usagers à l'activité de l'équipement selon un premier axe fondamental : leur présence ou non au CECU. Il s'agit donc d'étudier « la façon dont la participation des usagers », c'est-à-dire pour nous leur présence au CECU constitue « un outil de légitimation des acteurs locaux, élus et professionnels »[1602] et plus précisément ici du personnel d'équipement. Des problématiques qui émergent en cette première saison, le différentiel d'occupation est important tant il est moteur dans l'exercice de reformulation du champ des possibles et de transformation des usages de certains espaces. Autrement dit, que nous dit cette implication différenciée d'usagers dans la mise en fonctionnement de l'équipement au niveau des deux dispositifs décrits *supra* ?

B – Trois esthétiques, trois espaces, trois vitesses d'occupation

A l'issue de cette première saison, un constat partagé se fait jour. Répétitions ou résidences, seuls les rappeurs ont massivement occupé le CECU. Danseurs et peintres locaux ont à l'inverse peu mobilisé les espaces qui leurs sont dédiés.

[1600] Extrait du carnet de terrain. Prise de notes du 03/12/2014.
[1601] Source : https://artpraye.com/parcours-434 consulté le 29/09/2020.
[1602] Loncle, P., Rouyer, A., 2004, « La participation des usagers : un enjeu d'action publique locale, *Revue française de sociologie*, n°4, pp. 133-154.

Un premier tableau cristallise ces fréquentations différenciées. La séparation des acteurs locaux et extrarégionaux sert la suite de l'analyse. La synthèse présentée est proposée par recoupement de différents documents ayant trait à la fréquentation des espaces. Quelques limites méthodologiques sont à souligner ici. D'abord, nous n'avons pas pu, pendant cette première saison, être présents au sein de l'équipement chaque jour d'ouverture afin de comptabiliser les visites d'usagers. Ensuite parce que comme le confie le directeur, la fiabilité des documents mobilisés est sujette à caution : *« Y a eu tellement de turnover, [que les chargés d'accueil des publics] n'ont pas été toujours très rigoureux. Y a plein de choses qui n'ont pas été notées […]. Donc le suivi, il est pas super »*[1603].

Enfin, pour ce qui concerne les créneaux de répétition ouverts aux danseurs, nous n'avons aucun moyen d'objectiver leur fréquentation. L'accès libre et gratuit aux salles de danse n'a que tardivement fait l'objet d'un recensement qui, par ailleurs, ne renseigne pas sur le nombre de personnes mais plutôt sur le nombre de présences[1604]. Une même personne s'y rendant à X reprises est alors comptabilisée X fois. L'opération est intéressante pour l'équipement – la fréquentation de l'espace s'en trouve sensiblement augmentée – mais scientifiquement peu fiable.

Tableau n°1 : Fréquentation des espaces de travail du CECU pour la saison 2014/2015.

Nombre de groupe/ acteur :	**Locaux en résidence**	**Extrarégionaux en résidence.**	**Locaux en répétition**	**Extrarégionaux en répétition**
De musique	**7**	**0**	**36**	**0**
De danse	**3**	**6**	**???**	**???**
De peinture	**3**	**1**	**0**	**0**

La lecture du tableau est simple. Les rappeurs constituent bien la catégorie d'usagers répondant le plus favorablement aux offres d'équipement. Pour les danseurs en répétition – les trainings – un document comptabilise 646 venues pour la période janvier – juillet 2015[1605]. On a fait le choix de ne pas faire apparaitre ce chiffre dans le tableau car trop de biais l'entourent : pas de distinction entre danseurs locaux ou extrarégionaux, pas de différence entre les entrainements libres et les ateliers, stages et autres master class pour lesquels les danseurs répondent présents, impossibilité

[1603] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.

[1604] Pour le dernier trimestre 2014, l'équipement n'a produit aucun document relatif au taux de fréquentation des temps de *training*. Ces documents verront le jour la saison suivante mais leur mobilisation prête à caution. Les venues sont comptabilisées mais pas les personnes entrantes. De fait, un même danseur est comptabilisé autant de fois qu'il se présente à l'accueil. De notre côté, nous avons tenté de faire remplir des questionnaires aux danseurs du mercredi et du jeudi. Une urne a été déposée au poste d'accueil et les usagers du deuxième étage étaient conviés à le remplir. Après deux mois de dépôt, nous n'avons récolté qu'une dizaine de questionnaires, soit un volume insuffisant pour un traitement statistique, et avons décidé de mettre un terme à l'exercice.

[1605] Informations issues d'un document interne intitulé « fréquentation 2015 Flow ».

d'estimer la fréquence des venues des danseurs. Avant de s'intéresser au groupe des musiciens du rap, nous souhaitons revenir sur la relative défection des chorégraphes et des peintres.

Défection lilloise, présence parisienne : quid des danseurs locaux ?

Muette du temps de la conception du projet Flow[1606], la scène locale des danseurs des hiphops ne se bouscule pas outre mesure aux portes de l'équipement. Des neufs compagnies venues en résidence en cette première saison, seul un tiers d'entre-elles sont du cru : les compagnies lilloises « Farid'O » et « Art Track » et la compagnie « Les Associés » originaire de Béthune. On se souvient que le nouveau directeur, Olivier Sergent, a été administrateur de la compagnie *Melting Spot* entre 1998 et 2002[1607]. En cette qualité, il a développé une connaissance fine des scènes locale, nationale et internationale des différentes formes de danse du hiphop. C'est ensuite en tant que directeur de la maison Folie de Wazemmes qu'il a entretenu et consolidé ses réseaux. Mais l'épaisseur de son carnet d'adresses n'a pas entrainé la fréquentation escomptée. Deux éléments expliquent le *« peu de sollicitations de la région »*[1608] caractéristique de cette première saison.

Le premier a trait aux pesanteurs historiques spécifiques de la scène locale des danses du hiphop. Administrateur des cultures urbaines pour le compte de la mairie de Lille depuis 2004, Olivier Sergent est accusé, à tort ou raison, d'opérer des choix qui excluent *de facto* certains acteurs des ressources dont il dispose pour l'accompagnement, le soutien et la visibilité des artistes. Pour chaque discipline (musique, danse, peinture), des rancœurs alimentées à son égard sont produites à partir d'un argument commun : Olivier Sergent travaillerait toujours avec les mêmes acteurs. Ce dont il ne se cache pas. Il sait localement sur qui s'appuyer pour la conduite des projets qu'il impulse : *« Je suis pas du tout dans le copinage mais par contre je suis dans la fidélité. Les gens qui ont été réglos, ben je trouve que je peux les faire jouer deux, trois fois »*[1609]. En miroir, il sait également avec qui le travail est plus compliqué. Les inimitiés à l'œuvre amènent nombre de danseurs à ne pas multiplier les signes de curiosité pour l'équipement.

Le deuxième élément se réfère au traitement artistique, institutionnel et politique des danseurs du hiphop depuis trente ans. Sujettes à une institutionnalisation précoce et à une structuration rapide, les différentes formes de danse du hiphop ont été l'objet de processus d'esthétisation qui ont eu pour conséquence de transformer pour partie la pratique. Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia l'ont montré, « la reconnaissance institutionnelle de la danse hiphop a suivi la voie "culturelle" en

[1606] On se rappelle que Farid Berki a été invité à discuter du projet par Martine Aubry et qu'il s'en est vite retiré, considérant l'équipement à venir comme une forme de ghettoïsation des pratiques des hiphops.
[1607] Voir chapitre 3, section 2 – B.
[1608] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.
[1609] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 09/06/2017.

invitant les danseurs à se familiariser avec la danse contemporaine et l'écriture chorégraphique »[1610]. Les danseurs ont donc été contraints à « l'adoption des codes de l'art savant »[1611], principale condition d'accès aux salles prestigieuses (théâtres, opéras) et aux financements publics multiniveaux. L'une des conséquences de l'opération est la marginalisation progressive, au sein des institutions, des formes originelles des danses du hiphop – le *show* ou le *battle* – qui « consiste en une succession de prestations individuelles […] qui obéit au principe du défi sur un modèle sportif […] explicitement considérée[s] comme un sous-art, voire comme du non-art »[1612]. Or, tous les danseurs rencontrés le confirment : la métropole lilloise et le département du Nord sont d'abord une terre de *battles*.

Ils ont intégré l'idée que « faire passer les danseurs du "défi" à la création scénique est devenu l'enjeu principal de ce travail institutionnel »[1613] et pour certains d'entre eux, sont sortis des circuits de financement public dédiés à la création pour se concentrer sur le développement d'une offre pédagogique. C'est en tout cas l'explication que livre Olivier Sergent : *« Ce qui est difficile, c'est que les danseurs, y a une sorte d'autocensure parce que c'est les scènes nationales qui les ont habitués comme ça. Soit c'est de la création, soit t'existes pas. Un* show *par exemple, dans les scènes nationales, un* show *c'est de la merde. C'est du divertissement »*[1614].

Inimitiés et sentiment d'illégitimité ont alors desservi l'équipement qui n'a pu objectiver une fréquentation réelle du deuxième étage qu'à travers la convocation de compagnies extrarégionales. Olivier Sergent a activé ses réseaux nationaux dans le but affiché de *« créer un électrochoc : "Et les gars, réveillez-vous, les parisiens trouvent ça super" »*. Mais la sismothérapie du directeur est au départ contre-productive puisqu'elle confirme aux yeux de certains danseurs la perpétuation d'un entre-soi plus qu'elle ne crée l'émulation locale attendue.

De la difficile captation des peintres locaux

Même problème au dernier étage de l'équipement. Les peintres ne viennent pas. Ou si rarement. On l'a vu, point de mise à disposition de l'espace en dehors du cadre résidentiel (ou d'ateliers, nous y reviendrons). Le cahier des charges ne le permet pas. A l'instar des danseurs, le poids des inimitiés passées joue en défaveur de l'équipement. Monsieur Cana, fondateur de l'association « Faim de Bombe » devenue « Collectif Renart » en 2012 nous l'a souvent répété[1615] : *« Si tu regardes bien, depuis*

[1610] Faure, S., Garcia, MC., 2005, *Culture hiphop, jeunes des cités et politiques publiques*, Ed. La Dispute, p. 47.
[1611] Lafargue de Grangeneuve, L., (2008), *Politique du hiphop. Action publique et culture urbaine, Op. Cit.,* p. 101.
[1612] *Ibid.* p. 105.
[1613] Faure, S., Garcia, MC., 2005, *Op. Cit.*, p. 47.
[1614] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.
[1615] Nous sommes partie prenante de l'association.

2004, au moins 70% des actions sur le graffiti sont données à Mycostik et ses potes »[1616]. Là, encore, Olivier Sergent ne dément pas. En vue de l'inauguration du CECU, il a confié l'organisation de l'exposition « À Nous York » et la création d'une fresque murale en face du nouvel écrin au collectif de graffeurs avec qui il collabore depuis le milieu des années 2000. Accusé une fois de plus de copinage, le directeur a pris la décision d'arrêter cette collaboration : « *Et après, […] le premier mur, c'était l'expo « A Nous York », c'est des gens avec qui je travaille depuis très longtemps donc on m'a dit : "Tu travailles toujours avec les mêmes". Donc j'ai arrêté de travailler avec eux »*[1617].

La résidence artistique apparait donc comme l'unique moyen d'attirer les peintres dans la structure. Mais un temps de résidence ne fait sens dans la carrière de l'artiste qu'en tant qu'étape dans un processus plus large de « carriérisation ». Elle doit donc avoir une finalité qui ne peut être, dans le cas des peintres, que de deux ordres : la présentation et/ou la vente des œuvres créées. Or, les moyens financiers du CECU sont faibles, pour ne pas dire dérisoires. Avec 10 000 euros de fonctionnement par mois, toutes activités confondues, impossible pour l'équipe en place d'assurer l'achat régulier des créations graphiques, graffitiques ou plastiques. Comme l'explique, une fois encore, Olivier Sergent : *« Je suis quand même un peu attristé parce que finalement, on a peu de sollicitations. […] J'ai pas de solution pour l'instant. C'est à dire les graffeurs ça les saoule… quoi… soit ils viennent dans ton lieu, ils font une résidence mais parce que après tu leur achètes une expo. Mais moi je peux pas faire une expo toutes les semaines »*[1618].

Aux contraintes financières s'ajoute également un problème d'horaires. Les créneaux proposés, « *c'est à dire, le 9h-18h ça leur va pas du tout. Les mecs, en général, c'est la nuit, c'est le soir. Et nous on peut pas pour des raisons de sécurité, d'incendie »*[1619]. En effet, rares sont sur le territoire les graffeurs devenus peintres professionnels. Pour bon nombre d'entre eux, ils travaillent. Ils sont postier, kinésithérapeute, cuisinier, acousticien, exercent comme coiffeuse, dans l'enseignement supérieur ou dans la recherche biomoléculaire[1620]. C'est dans le cadre du « travail à-côté »[1621] qu'ils déploient leurs talents de calligraphes ou de coloristes. Ils peignent le soir, la nuit ou le week-end, chez eux, dans l'espace public ou dans les friches industrielles abandonnées. Pour les accueillir, l'équipement devrait mettre en place des créneaux nocturnes spécifiques mais incompatibles du point de vue des

---

[1616] Extrait du carnet de terrain. Prise de notes du 04/02/2015. Il faut comprendre ici qu'en tant acteur associatif, Monsieur Cana observe de près cette étroite relation qu'Olivier Sergent entretient avec quelques graffeurs locaux.
[1617] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016
[1618] *Ibid.*
[1619] *Ibid.*
[1620] L'ensemble des métiers cités ici sont issus de nos entretiens avec les graffeurs locaux.
[1621] L'emploi de l'expression est emprunté ici car elle nous semble en partie adéquate à la définition qu'en forge Florence Weber, à savoir « une gamme des utilisations actives du temps laissé libre par l'usine [ou le travail] offrant à l'analyse un continuum entre le plaisir d'être actif et un bénéfice monétaire ou de réputation ». Voir Weber, F., 1990, « *Le travail à côté. Étude d'ethnographie ouvrière », Économie rurale*, n°195, pp. 54-55.

ressources humaines : *« On n'a pas assez de personnel pour ouvrir tout le temps. C'est ça qui est très contraignant. Faudrait ouvrir le soir. Mais faut aussi ouvrir le matin à 9 heures. Pour la sécurité incendie, on est obligé d'être là à 9 heures. Ça c'est ce qui nous bride beaucoup »*[1622].

Il est enfin une dimension symbolique forte à ne pas négliger : le graffiti ne se réduit pas à une activité de peinture. Il est découverte de territoire, expérience de soi, apprentissage de l'espace public, espace de liberté créatrice, subversion de codes esthétiques, de confrontation et de prise de risques. Les contraintes inhérentes aux illégalismes qui le définissent sont des vecteurs créatifs puissants pour expliquer l'engagement des tagueurs. Ayant pour terrain de jeu originel le mobilier urbain d'un espace public potentiellement infini, les amener à s'exprimer entre les murs d'un équipement municipal est une entreprise pour le moins hasardeuse. Nombreux sont ceux qui préfèrent s'exprimer sur les murs extérieurs du CECU[1623], même quand celui-ci est ouvert. Précisons également qu'aucune surface accessible d'expression libre n'a été pensée à leur intention. Il existe bien un mur en face de l'équipement, visible depuis et dans l'espace public, pensé pour accueillir des productions graphiques. Mais n'y peint pas qui veut et quand il le souhaite. L'autorisation d'y peindre est délivrée par l'équipement après sélection des artistes par le personnel du CECU et validation en mairie. Seuls les peintres locaux les plus engagés sur la voie de la légalité y ont accès. Côté rue du petit Thouars, la présence de tags et autres flops sur la paroi métallique est tolérée mais peu appréciée par une partie du personnel d'équipement qui chargera un acteur associatif d'y réaliser une fresque en 2016. Le tag reste et restera l'élément indésirable de la culture hiphop équipementée. C'est ce que nous confie l'architecte Frédéric Neau : *« A un moment, ils se sont posé la question de… quid des tags sur les murs. Au début ils ont dit : "Non, on les efface" en tenant ce discours-là de : "C'est à l'intérieur que ça se passe". Au début ils ont effacé et par la suite ils les ont laissés sur le mur en corten, côté rue du petit Thouars »*[1624].

Comprendre la participation des rappeurs locaux

Répétitions ou résidences, les musiciens du rap constituent la catégorie d'usagers la plus présente au CECU pour la saison 2014/2015. Trente-six groupes de rap s'y sont rendus. Cette fréquentation accrue relève, au regard des saisons suivantes d'une exception qu'il s'agit ici d'analyser.

On l'a montré, chaque visite est soumise à l'édification d'un contrat qui protège la mairie et autorise l'usager à jouir légalement de l'espace requis. Rapidement, l'équipe en place au CECU relève

[1622] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.
[1623] Voir section 4 du présent chapitre.
[1624] Entretien avec Frédéric Neau, architecte en charge de la conception bâtimentaire de l'équipement, réalisé le 18/09/2020.

l'inadéquation des temporalités administrative et artistique. La délégation de signature des conventions ne sera transférée au directeur qu'en fin de saison, en juin 2015 et en septembre de la même année. Avant cette date, le constat est sans appel : en l'état, les musiciens du rap ne sollicitent pas l'équipement.

Dans l'urgence qui est la sienne, l'équipe de travail décide donc de rendre gratuit l'accès aux studios de musique et d'exempter les demandeurs d'une procédure décourageante du fait que l'administration municipale « oppose aux acteurs sa propre opacité, sa propre pesanteur, et les oblige ainsi à des compromis, à des détours dans leur action, les forçant à la limite à tricher avec leurs propres objectifs »[1625]. Le chargé de projet et le chargé d'accueil des publics prennent l'initiative, en accord avec leur directeur, de passer outre le règlement et de faciliter ainsi l'occupation des locaux aux musiciens.

Le coût de la gratuité n'en est pas moins élevé pour le directeur qui prend l'initiative personnelle d'accueillir les rappeurs en dehors de toute légalité. L'assurance civile qui leur est demandée pour accéder aux studios n'a d'autre raison que de protéger la mairie en cas de problèmes (accident corporel, dégradation de matériel, vol). Olivier Sergent prend alors sur lui : *« J'étais hors la loi. J'ai pris sur moi. J'avais envie de lancer le truc »*[1626] et l'officieux contrat qu'il passe avec sa hiérarchie est simple. Si problème il y a, il sera l'unique responsable. Plus procédurière que son ex-*alter,* la secrétaire générale délivre son sentiment : *« Je trouve pas nécessairement normal qu'on prenne des risques personnels, et notamment le directeur, en cas de problèmes, alors que concrètement on n'était pas responsable de cette situation. C'était aussi mettre face à leur responsabilités les gens qui avaient décrété à un moment qu'il fallait ouvrir ce lieu à tout prix à ce moment-là alors qu'on n'était pas prêt »*[1627].

Quoi qu'il en soit des conflits internes, à l'issue de cette première saison, les rappeurs ont joué le jeu de l'équipement à la faveur d'un mécanisme que l'on retrouvera, certes plus discret et moins systématique, dans les années à venir : personnels intermédiaires entre une administration publique et les usagers, certains travailleurs du CECU se rendent complices de ces derniers contre les pesanteurs administratives en ce sens qu'ils les exemptent du long parcours qui permet un accès légal aux studios de répétition. Pris dans le paradoxe d'une injonction à la fréquentation que les règles d'accès aux espaces desservent, Julien Véchart et Martin Coulon se rangent alors du côté des demandeurs. Julien Véchart l'explique en ces termes : *« Mais attention, c'est parce qu'on était pirate. On était pirate mais en tout cas dans les studios de répét c'était rempli. Parce que moi : "Fuiiit… Allez-y les gars […] Le truc est vide, prenez-le »*[1628].

[1625] Crozier, M., Friedberg, E., 1981, *L'acteur et le système*, *Op. Cit.*, p. 50.
[1626] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.
[1627] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.
[1628] Entretien avec Julien Véchart, chargé d'accueil des publics d'octobre 2014 à juillet 2015, réalisé le 01/12/2014.

Il faut ici rendre compte du positionnement engagé par les chargés de mission et d'accueil des publics car il est à l'origine de cette présence notable des rappeurs en cette première saison.
Complices ne signifie pas qu'ils agissent contre ce que « Pierre Bourdieu appelle la "vision d'État" : cet ensemble de principes de division, de modalité de construction des problèmes, et de catégories de pensée élaboré au sein du champ politico-administratif et dans ses rapports avec un ensemble d'autres espaces sociaux »[1629]. Bien au contraire.
Rares sont ceux passés par la structure qui n'en défendent pas le projet. Indépendamment de leurs positions[1630], les travailleurs, précaires ou pérennes, épousent rapidement les rôles qui leur sont prescrits. D'abord, comme la montré Everett Hugues, parce que quand les « acteurs jouent des rôles, [ils] engagent leur identité et s'emploient à la protéger »[1631]. L'illégitimité première de l'équipement les amène à produire des registres de justifications variés afin d'expliquer leur engagement. Le chargé d'accueil des publics précise lors d'une conférence que l'équipement lui a *« permis de trouver un travail »* et ajoute sur le ton d'une invérifiable évidence que si *« le CECU avait existé y a dix ans, [son groupe de rap] l'aurait sûrement utilisé »*[1632]. On trouve à ce premier niveau, sous forme de projection rétrospective, une forme de ralliement au projet d'équipement. Julien Véchart souligne ici les carences structurelles pour l'accompagnement du rap dix ans plus tôt et que l'équipement vient combler. De son côté, Martin Coulon brandit la carte de la reconnaissance institutionnelle. Selon lui, l'équipement signe pour les hiphops la sortie d'une précarité structurelle et le dépassement, voire l'abandon d'usages politiques sociaux que le mouvement accuse depuis la fin des années 1980 : *« Ça fait trente ans que les acteurs du hiphop se battent pour être reconnus par les institutions, parce que ça passe aussi par-là […] d'être pris en compte dans la culture française. Donc c'est vrai que les acteurs du hiphop se sont battus pendant longtemps pour être reconnus en tant qu'acteurs culturels en France et aujourd'hui, avec le CECU qui est la première maison dédiée au hiphop en France, ici à Lille, c'est quand même un point positif »*[1633].

[1629] Dubois, V., 2001, *Action publique et processus d'institutionnalisation. Sociologie des politiques culturelle et linguistique et du traitement de la misère*, Mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches en sociologie, Université Paris 1, Panthéon Sorbonne, p. 12.
[1630] Lagroye, J., 1997, « On ne subit pas son rôle. Entretien avec Jacques Lagroye », *Politix*, Vol. 10, n°38, L'institution des rôles politiques, sous la direction de Brigitte Gaïti et Frédéric Sawicki, pp. 7-17. Nous avons pu constater qu'à tous les niveaux, les travailleurs du CECU recrutés dans le vivier des hiphops locaux défendent le projet d'équipement et agissent simultanément contre l'arsenal des règles et des procédures en vigueur.
[1631] Menger, PM., 2013, « La dramaturgie sociale du travail. Une conception interactionniste de la stratification ». In : Perrenoud, M., *Les mondes pluriels de Howard S. Becker,* Ed. La Découverte, Coll. Recherche, p. 209.
[1632] Conférence intitulé « Le rap et les institutions » tenue à Science Po Lille le 18/02/2015. Son compère rappeur Younès tempérera ses propos en précisant qu'il y a dix ans, ils avaient *« la haine »* et que rien ne gage à cette époque d'une utilisation de l'équipement.
[1633] *Ibid.*

L'adhésion au projet s'explique aussi par leur ralliement aux temporalités de l'équipement – *« Faut laisser le temps que les choses se mettent en route. On n'a même pas une saison derrière [nous] »*[1634] – et surtout, génère une forme d'enthousiasme partagé. Leur participation à une expérience pionnière et l'imprévisibilité des effets d'équipement – il vient d'ouvrir – alimentent chez eux un double processus d'appropriation et de retraduction des espoirs nourris quant aux possibilités offertes par la structure. On l'a déjà mentionné, Martin Coulon y voit l'occasion d'en faire le « Stalingrad » lillois[1635]. Du côté du chargé d'accueil des publics, l'enthousiasme est d'égale intensité. Lors d'une visite personnalisée du CECU, il nous explique que *« ce qui pourrait être génial, c'est que [le peintre] Naoui entre en contact avec les [rappeurs du groupe] ET-Crew pour faire leur pochette d'album »*[1636]. Ou encore dans un entretien réalisé deux jours plus tôt : *« Moi c'est ça que je veux, dans [le hall] d'accueil les gens y viennent, les rappeurs, ils parlent entre eux, ça écrit un texte ensemble, ça se donne des contacts, "Viens on prend un créneau tous les deux comme ça on voit, on taffe un morceau" »*[1637]. Ces collaborations intergroupes ou interindividuelles existent bel et bien mais se réaliseront peu au CECU. Moins maison qu'immeuble défendions-nous dans le précédent chapitre. La mise en réseau s'opère depuis toujours dans d'autres espaces : des appartements, des bars, des voies ferrées, des parcs, des salles de classe ou des bancs de facultés.

Quoiqu'il en soit, les deux protagonistes convoqués ici sont, à l'instar des guichetiers de la CAF analysés par Vincent Dubois, d'indispensables intermédiaires entre les institutions et les publics de l'équipement. Agents sociaux de terrain en prise directe avec les publics, ils l'animent et l'incarnent mieux que tout autre. Dit autrement, l'équipement, devenu réalité concrète, « existe socialement avant tout au travers des rôles qui [le] réalisent et [le] matérialisent aux yeux de ceux qui ont affaire à [lui et] la constitution des rôles forme une dimension essentielle des processus d'institutionnalisation »[1638].

Intermédiaires entre deux mondes qui s'ignorent, les travailleurs du CECU en prise directe avec les publics n'ont d'autre choix que d'engager une lecture interactionniste de leur rôle, c'est-à-dire « l'ensemble des comportements résultant des attentes de partenaires »[1639]. Écartelés entre des prescriptions de rôles contradictoires, ils contribuent à poursuivre l'un des objectifs d'équipement – rendre effective la fréquentation accrue des studios de musique par les rappeurs locaux – au

---

[1634] Entretien avec Julien Véchart, chargé d'accueil des publics d'octobre 2014 à juillet 2015, réalisé le 02/12/2014.

[1635] Pour rappel, le terrain vague de Lachapelle en face de la station de métro parisienne « Stalingrad » est considéré comme l'un des lieux emblématiques de rencontre pour les hiphops parisiens de la fin des années 1980. Il constitue le lieu par excellence d'objectivation de cette opération d'unification doctrinale discutée *supra*. Danseurs, rappeurs, graffeurs et DJs se retrouvaient autour d'une culture hiphop partagée.

[1636] Extrait du carnet de terrain. Prise de notes du 04/12/2014.

[1637] Entretien avec Julien Véchart, chargé d'accueil des publics d'octobre 2014 à juillet 2015, réalisé le 02/12/2014.

[1638] Dubois, V., 2001, « Action publique et processus d'institutionnalisation. Sociologie des politiques culturelle et linguistique et du traitement de la misère », *Op. Cit.*, p. 10.

[1639] Lagroye, J., 1997, « On ne subit pas son rôle. Entretien avec Jacques Lagroye », *Op. Cit.*

détriment du cadre dans lequel ils sont supposés agir et dont ils sont censés être les garde-fous : les règles administratives d'accès.

Dès lors, la tricherie, la souplesse et l'absence de procédure pour l'accueil des rappeurs locaux leur permet de ne pas se fondre complètement dans leur rôle ou plus précisément d'injecter dans leur rôle des éléments de légitimation des postes occupés et de l'équipement. La « piraterie » évoquée par Julien Véchart pour présenter les conditions d'accueil d'usagers est alors transgression face aux pesanteurs administratives pour lesquelles il fait tampon. En l'état, il se range du côté des rappeurs et peut ainsi « prétendre que par rapport à l'institution, c'est lui qui est dans la vérité et que la position qu'il occupe est mieux présentée par sa façon d'agir qu'elle ne l'est par la façon d'agir des autres »[1640]. Il est du point de vue des publics, à l'instar de son collègue Martin Coulon, celui qui incarne l'infléchissement des règles en vigueur. En d'autres termes, ils sont bien ces *street-level bureaucrats* des hiphops lillois en ce sens que l'usage de leur pouvoir discrétionnaire rencontre deux des principaux effets révélés par les chercheurs outre-Atlantique : un gain de sens pour les usagers (*client meaningfullness*) et un gain de volonté dans la poursuite de l'action publique qu'ils contribuent à fabriquer (*willingness to implement*)[1641]. Ainsi, leur pouvoir discrétionnaire, c'est-à-dire l'extension de liberté dont ils disposent dans un contexte spécifique[1642] ou la marge de manœuvre qui est la leur en situation de faire des choix entre différentes actions et/ou inactions[1643], contribue autant à rendre l'équipement attractif pour les rappeurs locaux qu'il démontre leur adhésion enthousiaste au projet d'équipement.

Cette adhésion n'est ni aveugle, ni complète, mais bien réelle. Elle est retravaillée, ajustée, mesurée et *in fine* résulte toujours d'un équilibre personnel et personnalisé entre prescriptions de rôle, profils de poste, affinités avec le public et degrés d'application des règles. Car la « piraterie » dont se réclame Julien Véchart, déclinaison subjective d'une liberté discrétionnaire, n'agit pas en opposition à l'organisation. Au contraire, elle participe doublement à un fonctionnement d'équipement en voie de stabilisation. En permettant une fréquentation des espaces d'abord. En prenant part ensuite à un processus d'identification du travailleur à son rôle qui, lui, sert l'équipement.

Fervents supporters du nouvel équipement, la non-reconduction de leur contrat amènera Julien Véchart et Martin Coulon à revisiter radicalement leurs positions. Sans empiéter sur la suite de la démonstration, mentionnons pour le moment que d'une posture pro-équipement, ils en

---

[1640] *Ibid.*

[1641] Tummers, LG., Bekkers, VJ., 2014, « Policy implementation, street-level bureaucracy and the importance of discretion », *Public Management Review,* Vol. 16, n°4, pp. 527-547.

[1642] Evans, T., 2016, *Professional discretion in welfare services: Beyond street-level bureaucracy*, Ed. Routledge, 200 p.

[1643] Davis, KC., 1969, *Discretionary justice: A preliminary inquiry*, Baton Rouge, Louisiana, Ed. Louisiana State University Press, 233 p. Ici, on s'éloigne de la définition de la *discretion* forgée par Michael Lipsky qui la considère plus comme capacité à distribuer sanctions et récompenses. Voir : Lipsky, M., 1980, *Street-level bureaucracy : dilemmas of the individual in public services*, *Op. Cit.*

deviendront d'amers détracteurs. Mentionnons également que dans la fabrique progressive de l'équipement comme structure insitutionnalisante pour les hiphops lillois, le parti pris par ces deux protagonistes objective l'idée que les rôles des travailleurs sont centraux dans sa formation et sa progressive acceptation, c'est-à-dire dans la transformation des points de vue. Bien après leur passage au sein de la structure, les rôles de leurs successeurs ne seront pas moins cruciaux.

La présence significative des musiciens du rap dans les studios de musique s'explique à la faveur de différents éléments qui s'imbriquent les uns dans les autres.

Tout d'abord, à la différence des peintres et des danseurs, ils trouvent dans l'équipement des représentants légitimes du rap local. Acteurs actifs d'une scène musicale, ils sont aussi des interlocuteurs privilégiés au sein de la structure.

Ensuite, ces représentants conjuguent, en les articulant, des prescriptions de rôles contradictoires qui jouent en faveur des musiciens du rap. Entre le strict respect de règles qui ralentit leurs venues et l'urgence d'une fréquentation, Julien Véchart et Martin Coulon se positionnent pour un accès souple et facilité aux studios de musique.

Enfin, avec l'accord de leur directeur, ils sont en capacité d'offrir un service gratuit pour l'occupation de ces mêmes studios. Cette offre, sans égale sur le plan métropolitain, permet de favoriser là-encore la venue des musiciens du rap au sous-sol du CECU.

Encadré n°7 : Et le CECU devient le « Flow »

CECU… pour « Centre Euro-Régional des Cultures Urbaines ». A défaut d'un nom, c'est l'acronyme technocratique qui s'est d'abord imposé pour le nouvel écrin. L'entreprise de reconversion a démarré en date du 28 novembre 2014 à travers un communiqué municipal. Le « grand public et les acteurs régionaux des cultures urbaines » ont un mois pour transmettre leurs propositions. Par envoie de mail, formulaire en ligne ou version papier à déposer directement dans les urnes disposées à cet effet en maison de quartier, maisons folies ou directement au CECU. Une série de critères est annoncée afin de baliser les propositions (le nom doit être libre de droit, intelligible, exclusif et cohérent avec le logo existant).

Présenté dans la presse locale comme un exercice de « consultation publique »[1644] couronné de succès, les coulisses de la sélection nominale révèlent un tout autre processus.

Début janvier 2015, la mairie annonce la collecte d'environ 180 propositions. De son côté, Julien Véchart nous confie que sur l'ensemble des propositions, *« plus de deux tiers, c'était du foutage du gueule »* suggérant ainsi que plus

[1644] Article de presse, « Le CECU change de nom et c'est pas du luxe », *20 minutes,* 08/03/2015. Source : http://www.20minutes.fr/lille/1557231-20150308-lille-cecu-change-non-luxe consulté le 03/05/2020.

d'une centaine d'entre elles n'ont pas pu être retenues pour la sélection (insultes, moqueries etc…).
La « seconde phase de consultation et d'expression des préférences par les acteurs, les associations et les artistes des cultures urbaines »[1645], si elle a eu lieu, s'est déroulée officieusement et s'est arrêtée à mi-chemin. Ce que l'on sait en revanche, c'est que la sélection finale s'est opérée en mairie (élue à la culture, DGA, cabinet du maire, sans doute). Des propositions valides, une poignée est envoyée en mairie, diminuée et retournée au CECU.
Croisé au restaurant le Lyautey un jour d'avril 2015, Olivier Sergent nous explique le fin de mot de l'entreprise : *« A la fin, il restait quatre propositions, ils en ont retenu deux et m'ont laissé choisir… le Flow et le Carré, je me suis dit que le carré, c'était trop connoté… le cap d'Agde tout ça. Donc le Flow »*[1646].
Les relais médiatiques qui annoncent que « la centaine d'acteurs des cultures urbaines de l'Eurorégion […] ont porté leurs suffrages sur le « Flow » laissent dubitatif. S'ils n'ont pas exclu la proposition, ils ne l'ont pas directement retenue.

6) Bataille de l'identité et zones d'incertitudes : l'émergence de problématiques multiples

Différentiel de fréquentation des espaces et pesanteurs administratives se structurent dès les premières semaines et offrent aux travailleurs du CECU des perspectives d'action. Inimitiés passées et rigidités législatives constituent les premiers obstacles à surmonter… ou plutôt à contourner. Ils ne sont pas seuls à faire jour. Annoncé en introduction, cette première saison est, pour les travailleurs du CECU en passe de devenir le Flow[1647], le temps de l'invention. C'est-à-dire une période de tâtonnements organisationnels au cours de laquelle le personnel rencontre ses interlocuteurs – les destinataires présumés – et engagent des dispositifs de diffusion, de mise en réseau et de professionnalisation des acteurs des hiphops. Deux problématiques émergent, se nourrissent l'une de l'autre et répondent au principe des vases communicants. Il s'agit d'identifier les attentes des acteurs des hiphops pour en dessiner l'identité du lieu.
D'un côté, il s'agit donc de faire émerger un contenu d'équipement adéquat au regard des missions qui lui sont assignées et qui prend en compte les attentes d'usagers quand celles-ci sont clairement formulées. Or ce n'est pas le cas. Les missions de diffusion de la culture, de mise en réseau et de professionnalisation n'ont pas été formulées en l'état par les représentants des différentes scènes locales des hiphops. Elles apparaissent plutôt comme les traductions politiques d'un rapport spécifique aux cultures populaires. Au-delà des formules de bases présentées *supra* et des modalités

[1645] Communiqué municipal du 28/11/2014 intitulé « Le CECU change de nom, à vos propositions ! ».
[1646] Extrait du carnet de terrain. Prise de notes d'avril 2015.
[1647] Voir encadré n°7. A partir de maintenant, on désigne l'équipement par son nom stabilisé : Le Flow.

d'occupation qui s'en dégagent – seuls les rappeurs occupent significativement l'espace – rien n'est clairement établi. Resté flou jusqu'à l'ouverture, ce contenu reste à construire et, on le répète, à inventer. Sans demandes objectivées, le personnel du Flow n'a d'autre choix que de faciliter leur émergence, voire de les fabriquer.
De l'autre côté, l'équipe du Flow s'affaire également à préciser l'identité de lieu. Quel est-il ? Que propose-t-il ? Selon quelles modalités le personnel poursuit-il les missions qui lui sont assignées ? Que met-elle en place pour accueillir, former et professionnaliser les peintres, les danseurs et les musiciens des hiphops ? Quels profils sont susceptibles de faire l'objet d'une attention particulière ?

Autour de ces deux axes, des jeux et stratégies d'acteurs se mettent en place et des zones d'incertitude émergent. Pour en rendre compte, on soutient qu'ici encore un mariage théorique entre la sociologie crozierienne et certaines perspectives défendues par Vincent Dubois est fécond pour l'analyse du fonctionnement premier du Flow. Un fonctionnement, rappelons-le, frappé du triple sceau de l'incertitude, de l'illégitimité et de l'instabilité.
D'un côté, l'étude du fonctionnement du CECU « passe par l'observation et la mesure des attitudes, comportements et stratégies de ses membres, par l'évaluation de leurs ressources spécifiques ainsi que des contraintes de toutes sortes qui limitent leur marge de manœuvre et pèsent sur leur stratégie en reconstruisant structures, nature et règles du jeu qu'ils jouent »[1648]. Cet extrait, pensons-nous, fait écho au projet « d'ethnographier l'action publique » en ce sens qu'on inscrit notre recherche dans « le prolongement des travaux centrés sur les acteurs, qui analysent les pratiques et les relations au travers desquelles l'action publique se réalise »[1649]. C'est donc bien aux interdépendances des travailleurs du CECU considérés pour partie d'entre eux comme SLB des hiphops lillois qu'on s'intéresse maintenant à travers ces problématiques émergeantes.

A – L'identification des attentes : des ambitions revisitées au contact d'usagers

Des demandes présumées…

En cette première saison, des zones d'incertitude se cristallisent en différents points. Physiques ou immatériels. Le centre de ressources, le troisième étage consacré aux graffeurs et la professionnalisation des acteurs des hiphops en sont les principaux. Chacun à leur manière, ils dévoilent un fonctionnement d'équipement et renseignent sur les difficultés rencontrées par l'équipe. En un mot, ils sont lieux d'expériences à travers lesquelles l'action publique lilloise des

[1648] Crozier, M., Friedberg, E., 1981, *L'acteur et le système*, *Op. Cit.*, p. 109.
[1649] Dubois, V., 2012, « Ethnographier l'action publique. Les transformations de l'État social au prisme de l'enquête de terrain », *Gouvernement et Action publique*, Vol. 1, pp. 83-101.

hiphops se confronte à ses destinataires, s'adapte et se reformule. On s'intéresse dans cette section à la principale raison d'être de l'équipement : l'accompagnement, la formation et la professionnalisation des acteurs des hiphops[1650]. L'ambition est de taille et pose d'emblée une question : qu'est-ce à dire que de professionnaliser les artistes des hiphops et comment un équipement public peut-il participer à l'élaboration des modules de professionnalisation ?

L'entreprise est vertigineuse tant elle convoque un ensemble de réflexions qui animent différents champs sociologiques depuis de nombreuses années[1651]. Les métiers artistiques sont-ils des professions ? Selon quels critères peut-on en rendre compte ? Quelle place occupe l'action publique dans la fabrique des carrières artistiques ? Qu'entend-on par professionnalisation des artistes ? Les métiers artistiques sont-ils des professions comme les autres ? Appliquer aux pratiques des hiphops, qu'engage le processus pour les rappeurs, les danseurs et les peintres ?

Raymonde Moulin le constatait déjà en 1983, « de toutes les catégories, celle de l'artiste est sans doute la plus difficile à définir dans la mesure où les critères qui peuvent servir à cet effet sont le legs d'une histoire multiséculaire » et que « les modes d'organisation de la profession […] se sont succédé sans s'annuler complètement »[1652] .

Se pose alors l'épineux « problème des critères de la professionnalisation artistique »[1653] et pour ce qui nous intéresse ici, de leur traduction par les pouvoirs publics[1654].

Poursuivons l'emprunt à Raymonde Moulin. Pour la chercheuse, « la sociologie des professions nous fournit un certain nombre d'outils pour réfléchir sur la profession d'artiste »[1655].

Elle rappelle que l'approche wébérienne de la profession « met l'accent sur des critères rationnels de spécialisation et de compétence spécifique et que chez Durkheim, la réflexion se concentre sur l'étude « des associations professionnelles ou corporatives »[1656]. Du côté des fonctionnalistes anglo-saxons, c'est la transformation d'une activité en profession et moyens d'y parvenir qui ont occupé les chercheurs. L'autonomie relative du groupe et l'idéal de service chez Parsons. L'apparition d'un cursus universitaire et la transformation des connaissances empiriques en savoirs scientifiques chez

---

[1650] Les transformations du troisième étage et l'évolution du centre de ressources seront analysées dans le prochain chapitre. Nous avons déjà évoqué la vacance qu'il accuse. Largement inoccupé, il deviendra, du temps de la recherche, un espace fourre-tout. Du côté du centre de ressources – ce lieu de documentation spécifique aux cultures urbaines – nous verrons que la faible fréquentation dont il fait l'objet amènera celui qui en a la charge de le faire évoluer vers des formes plus immatérielles, vivantes et interactives (rencontres, action culturelle, etc.).

[1651] Principalement les sociologies des professions, des pratiques artistiques, des pratiques culturelles, des politiques culturelles et des industries culturelles.

[1652] Moulin R., 1983, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, 25e année, n°4, Les professions artistiques, pp. 388-403.

[1653] *Ibid.*

[1654] Raymonde Moulin montre bien que l'enjeu qui émerge à partir des années 1960 est celui des nouvelles relations qui s'instaurent entre la puissance publique d'État et les artistes. L'enjeu pour les artistes est alors « d'obtenir une définition de la professionnalité aussi proche de l'autodéfinition par la vocation ».

[1655] Moulin, R., 1983, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Op. Cit.*

[1656] *Ibid.*

Merton[1657]. Pour Everett Hugues et les interactionnistes, l'approche est encore différente. Selon eux, peu importe de savoir si une activité (*occupation*) est une profession ou non, « il vaut mieux comprendre dans quelles circonstances les membres d'une occupation tentent de la transformer en profession »[1658]. Deux éléments sont alors mis en avant : la licence et le mandat[1659]. Soit la reconnaissance exclusive d'un groupe pour l'exercice de « certaines activités en échange d'argent, de bien ou de services » et l'impérieuse nécessité « de laisser à ceux qui sont du métier une certaine marge de manœuvre dans le travail »[1660].

Depuis le début de ce récit, nous sous-entendons que la professionnalisation renvoie au placement des artistes dans les industries culturelles correspondantes. Grossièrement, les musiciens du rap dans les industries musicales, les graffeurs sur le marché de l'art, les danseurs dans les centres chorégraphiques nationaux et les théâtres. Si de surcroît, ils rencontrent l'accident du succès, tant mieux. Notre vue n'était pas simple d'esprit et le présupposé pas si naïf que ça. Les travailleurs du CECU la partagent. Interrogé sur cette volonté de faire du CECU « un label de qualité reconnu marquant positivement la pratique et la carrière des artistes qu'il soutiendra »[1661], le directeur nous confie que : *« quand t'accompagnes, t'as envie que ça aille le plus loin possible […] le but, c'est de pouvoir jouer, et sortir de sa région […]. Donc moi, c'est vrai que c'est mon rêve de toujours »*[1662]. Idem pour le chargé de projet qui s'épuise sur les trois esthétiques en tentatives de placement des artistes accompagnés sur les segments de marché respectifs. Côté artistes, même chose. Nombre d'entre eux caressent le rêve de pouvoir un jour vivre de leurs créations.

Rappelons le projet qui nous occupe : il s'agit d'étudier de quoi l'injonction à professionnalisation des artistes des hiphops est-elle le nom et en quoi elle constitue pour le personnel du CECU une zone d'incertitude dans l'organisation du travail.

Rappelons également que l'équipement tel qu'il a été annoncé, ambitionne le noble projet de reconnaissance culturelle du contenu artistique des pratiques des hiphops et que, ce faisant, il contribuerait à les extraire de l'usage politique en vigueur depuis la fin des années 1980 : l'assignation au travail social et socioculturel des acteurs. Dans ce cadre, la professionnalisation érigée au rang de première mission de l'équipement, est l'outil de choix pour y parvenir. Mais là encore, que recouvre le mot et qu'engage la professionnalisation des artistes des hiphops ? La

---

1657 Wittorski, R., 2008, « La professionnalisation », *Savoirs*, n° 17, pp. 9-36.
1658 *Ibid.*
1659 Quemin, A., Hughes, E., 1997, « Le regard sociologique. Essais choisis. Textes rassemblés et présentés par Jean-Michel Chapoulie », *Revue française de sociologie*, Vol. 38, n°4, Le suicide un siècle après Durkheim, pp. 823-825.
1660 *Ibid.*
1661 Dossier de presse de la ville de Lille : *Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines*, 2010.
1662 Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 09/06/2017.

synthèse de Raymond Bourdoncle nous éclaire[1663]. La professionnalisation d'une activité peut se comprendre de cinq manières quand :

- Elle n'est plus exercée gratuitement.
- Elle donne lieu à la création d'une association de professionnels en capacité de « d'obtenir un droit unique à exercer l'activité »[1664].
- Se donne à voir une professionnalisation des savoirs (critères d'efficacité et de légitimité).
- La professionnalisation des savoirs relève d'un processus d'acquisition en situations réelles.
- La formation des individus s'objective à travers des cursus et leur permet d'exercer une activité économique.

Le lien entre profession et professionnalisation, s'il est *à fortiori,* évident, n'en recouvre pas moins une pluralité d'approches et de modalités d'exécution[1665]. Qu'en est-il au Flow ? Le terme est mobilisé en l'état dans la communication préouverture. On le retrouve dans le dossier de presse communiqué en 2010[1666]. Dans le pendant de son fonctionnement, il fait l'objet d'un axe à part entière confié à la secrétaire générale et par la suite au chargé de projet. Comme nous l'explique Caroline Perret, *« sur le papier, j'ai un volet spécifique qui est la mise en place de l'accompagnement et de la formation pour les artistes du Flow »*[1667]. Au Flow, la professionnalisation semble vouloir prendre la voie d'une « articulation plus étroite entre l'acte de travail et l'acte de formation »[1668] ou d'un accompagnement, c'est-à-dire un « apprentissage "médié" par un tiers »[1669].
Accompagnement et formation donc. Formation de qui, à quoi ? Accompagnement par qui ? C'est ici que le concept de zone d'incertitude prend toute sa valeur analytique. Selon Crozier et Friedberg « tout problème matériel comporte toujours une part appréciable d'incertitude, c'est-à-dire d'*indétermination*, quant aux modalités concrètes de sa solution »[1670]. La difficile professionnalisation artistique des acteurs des hiphops dans le Nord est une croyance partagée[1671] qui n'est pas étrangère à l'équipement comme option retenue pour sa résolution.

[1663] Bourdoncle R., 2000, « Autour des mots : professionnalisation, formes et dispositifs », *Recherche et formation*, n° 35, pp. 117-132.
[1664] Dubar C., 1991, *La socialisation, construction des identités sociales et professionnelles*. Paris, Ed. Armand Colin.
[1665] Voir à ce sujet l'excellente synthèse de Richard Wittorski dont nous nous inspirons allègrement.
[1666] Dossier de presse de la ville de Lille : *Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines*, 2010.
[1667] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.
[1668] Wittorski, R., 2008, « La professionnalisation », *Op. Cit.*
[1669] *Ibid.*
[1670] Crozier, M., Friedberg, E., 1981, *L'acteur et le système*, *Op. Cit.*, p. 23.
[1671] Une fois encore, rappelons que rien n'est moins sûr. Pour chacune des esthétiques mobilisées, le Nord possède son lot de *success stories.* Berki, Ounchiouene ou Bouchelaghem pour la danse, 123 Klan ou Isham One en peinture, MAP puis plus récemment Gradur ou ZKR pour le rap. Pour la face vandale du graffiti, même chose : Store, Palo, Hippy, Funk, Etik et beaucoup d'autres sont autant d'icônes locales reconnues internationalement.

De cette première définition, les auteurs de *l'acteur et le système* posent clairement l'emploi qu'ils réservent au concept : il est une ressource pour « les acteurs capables de la contrôler [et qui] l'utiliseront dans leurs tractations avec ceux qui en dépendent » et d'ajouter que « ce qui est incertitude du point de vue du problème est ressource du point de vue des acteurs »[1672]. L'assertion ne se comprend que si on replace l'usage que font les auteurs du concept et plus particulièrement dans la définition qu'ils donnent à la notion de pouvoir : plus relationnel que de l'ordre de la détention, soit une conception dont on s'éloigne sensiblement[1673]. Ainsi posé, ils affirment alors que « chaque acteur a ainsi du pouvoir sur les autres acteurs, pouvoir qui sera d'autant plus grand que la source d'incertitude qu'il contrôle sera pertinente pour ceux-ci, c'est-à-dire les affectera de façon plus substantielle dans leurs capacités propres de jouer et de poursuivre leurs stratégies ». En d'autres termes, la maitrise des zones d'incertitude est la variable déterminante dans le jeu auquel s'adonnent les participants d'une même organisation.

Or, dans notre cas, rien n'est moins sûr. Les indéterminations relatives aux modalités pertinentes de professionnalisation n'apparaissent pas comme ressources pour certains travailleurs du Flow aux dépens d'autres. Au contraire, l'incertitude du point de vue du problème – quid de la professionnalisation artistique des acteurs des hiphops ? – est également incertitude du point de vue des acteurs : quid de sa résolution dans et par l'équipement ? Elle apparait partagée par l'ensemble du personnel vis-à-vis de l'environnement et se décline sous quatre formes : incertitudes relatives à la pertinence de la proposition, au contenu des formations, à leur réception et à leurs effets. Imbriquées les unes dans les autres, elles forment un nœud difficile à démêler.

D'abord et surtout parce que l'injonction politique à l'établissement d'une offre de formation n'émane pas d'une identification préalable d'attentes des usagers d'équipement. Comme en

---

[1672] Crozier, M., Friedberg, E., 1981, *L'acteur et le système*, *Op. Cit.*, p. 24.

[1673] Pour ces auteurs, le pouvoir est avant tout une relation dans laquelle les acteurs « disposent toujours d'une capacité de négociation, de calcul et de choix ». Ils s'opposent donc à une conception du pouvoir en termes de « détention » ce qui n'est pas sans poser problème dans notre enquête. En suivant Bruno Jobert et Jean Leca, il apparait que les auteurs de *l'acteur et le Système* « font l'hypothèse qu'il n'existe pas, au moins dans les sociétés complexes, de lieux de pouvoir où s'accumulent davantage de ressources qu'ailleurs ». Tel n'est pas le cas dans l'histoire du Flow. Pouvoir décisionnaire, définition des missions, attribution de fonds fixes, droit de regard systématique sur les actions de l'équipement et opérations de censure sont autant de règles qui s'imposent à l'équipement, son personnel et ses usagers. Bien évidemment, que l'on se place « dans le camp de la relation ou dans celui de la détention », la conception du pouvoir n'est jamais si tranchée. « La perspective stratégique, donc relationnelle, est désormais prise en compte par ceux qui mettent d'abord l'accent sur les structures d'inégalité » et inversement. Mais si la sociologie crozierienne prend bien en compte les contraintes structurelles, la primeur du pouvoir est au relationnel. Ici encore, on ne peut que suivre Bruno Jobert et Jean Leca quand ils invitent à « resituer ces jeux de pouvoir par rapport aux rapports de dépendance et de domination sociale qui en forment le substrat ». Même chose chez Vincent Dubois qui souligne trois limites d'application de la notion à l'analyse de l'action publique. Appliquer à l'action publique, une définition relationnelle du pouvoir la dépolitise, c'est-à-dire qu'elle s'en trouve « détachée du jeu électoral et plus largement des relations d'échanges politiques », « empêche de rendre compte des phénomènes de concentration des pouvoirs » et « néglige la dimension symbolique du pouvoir et, partant, de la conduite des politiques ».

témoigne le chargé de projet, peu de demandes lui sont formulées sur ce terrain-là : *« Ya assez peu de projets qui viendront vers nous en disant : "Moi, je veux être accompagné" »*[1674].
L'élaboration du cahier des charges sans participation réelle des acteurs des hiphops l'explique en partie. L'autodidaxie à l'œuvre dans les pratiques de danses, de musiques et de peintures en est une autre. Le directeur l'évoque : *« Maintenant, les gens ont tellement appris à se débrouiller autrement que parfois on se demande, pas à quoi on sert parce que ça va, c'est pas vide du tout, mais par rapport au potentiel, on n'est même pas à la moitié. Donc moi, ça, ça m'attriste »*[1675]. Idem chez Caroline Perret pour qui la sollicitation ne serait pas dans la culture des usagers : *« Venir te voir en disant : "Voilà, j'ai un projet j'aimerais bien avoir un regard extérieur". Ils sont pas forcément dans cette démarche-là »*[1676].

Dans ces conditions, le contenu des formations est lui aussi sujet à de nombreuses indéterminations. La question de la connaissance des acteurs et de leurs attentes est au cœur du questionnement. Les quelques représentants des hiphops locaux à même de cerner des axes de formation pertinents n'ont été présents dans l'organigramme qu'en cette première saison et n'ont pas été associés à la mission qui nous intéresse ici. Comme tous, ils se sont concentrés à rendre effective la fréquentation de l'équipement. La charge revient donc à la secrétaire générale dont le parcours professionnel et l'engagement dans l'administration des affaires des hiphops relèvent de l'accident. Performante dans le redressement des structures culturelles locales en difficulté, Caroline Perret l'est moins en pratiques hiphops[1677].
Pour y pallier, elle n'a d'autre choix que de solliciter ceux-là mêmes pour qui elle se propose d'être ce « tiers formant »[1678]. En février 2015, lors d'une réunion conviant les associations du graffiti subventionné, elle invite les acteurs à lui faire part de leurs besoins : *« C'est à vous de me dire comment je peux vous aider. Votre milieu je le connais pas, que faut-il pour le développer ? »*[1679]. L'entreprise est louable, mais sonne, de l'avis de l'intéressée comme un *« un aveu de faiblesse par certains »*[1680] en ce sens qu'elle pose la question de sa légitimité à être référente pour l'accompagnement d'acteurs dont elle ignore les pistes de développement et les carences structurelles. On touche ici à l'épine dorsale du problème de la professionnalisation. Comment accompagner sans en être ? Ni pair, ni mentor, ni ainée, ni compagnonne de route, la secrétaire générale pêche d'abord par méconnaissance des problématiques de secteur.

[1674] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 26/10/2016.
[1675] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.
[1676] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.
[1677] Voire encadré n°8 dans la suite du texte.
[1678] Wittorski, R., 2008, « La professionnalisation », *Op. Cit.*
[1679] Réunion au Flow du 04/11/2015. Extrait du carnet de terrain. Prise de note du 04/11/2015.
[1680] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.

Encadré n°8 : Caroline Perret, du business management dans la culture.

Né en 1972 dans le sud-ouest français, Caroline Perret est titulaire du bac B obtenu à Bordeaux à la suite duquel elle s'oriente par défaut sur un BTS action commerciale qu'elle suit à Toulouse. S'en suit un magistère en hôtellerie restauration obtenu à Angers. Ses pérégrinations l'amènent alors en Angleterre où elle poursuit sa formation à travers un cursus « *Hotel and tourism management* » et commence à travailler en région francilienne pour VVF *« l'un des grands mastodontes du tourisme social qui était en train d'effectuer une transition vers le domaine lucratif ».* Elle s'engage dans le tourisme d'affaire en Angleterre et en Irlande avant d'arriver à Lille à l'occasion d'un *« heureux évènement ».* C'est pour Caroline le temps de la remise en question professionnelle. Après un cours passage en tant que *« commerciale et chargée de recrutement pour une boite d'intérim »,* elle se met au chômage. Forte d'une nouvelle période d'indemnisation à la suite de l'arrivée d'un deuxième enfant, elle investit son temps libre dans une crèche associative dont elle devient membre du conseil d'administration.
Comme elle l'explique, *« à la base, l'activité associative, c'était pas dans ma culture familiale »* qu'elle présente aux *« antipodes de ce qui pouvait se développer dans les assos où le lucratif n'est pas le seul objectif ».* De fil en aiguille et au gré de rencontres, on lui propose de rejoindre l'ARA, l'école roubaisienne des musiques actuelles. La structure cherche alors quelqu'un pour *« la coordination administrative, pour remettre un petit peu à plat les contrats de travail, remettre un peu d'ordre dans tout ce qui est administratif ».* Caroline Perret est recrutée en fin d'année 2004.
Comme elle l'explique, à son entrée dans la structure, *« je connaissais rien à la culture. J'étais une spectatrice ».* Rapidement, elle se rend compte que l'association est au bord du dépôt de bilan. Si elle ne connait rien en matière de culture et a peu de prises sur le tissu local, elle peut en revanche s'appuyer sur ses compétences en matière de gestion et de management. Elle engage un plan de licenciement pour sauver l'association : *« J'étais pas dans l'affect… ça fait jamais plaisir de licencier des gens. Mais y a un moment donné, le calcul il est simple. Soit on licencie la moitié des gens, soit on ferme la boutique ».* Une petite dizaine de salariés est remerciée.
Le vendredi 13 novembre 2009, le directeur de la maison Folie de Moulins meurt à la suite d'une intervention chirurgicale. Le poste est laissé vacant pendant un an. Caroline Perret postule et lui succède. Fin 2010, le projet Flow s'accélère et la maison Folie de Moulins entre dans une nouvelle phase. Changement de direction, changement d'orientation. Comme pour l'ARA, elle arrive à la maison Folie dans une période de transition pendant laquelle tous les salariés ne conserveront pas leur poste. Le projet CECU est lancé, la mutualisation des structures se précise, le poste de secrétaire générale se dessine pour Caroline Perret : *« Je pense que mon passé à l'ARA sur une structure "Accompagnement et Formation" intéressait ».*
Elle est alors retenue pour participer à la professionnalisation des acteurs avec le chargé de projet Martin Coulon.
Caroline est d'abord une gestionnaire en ressources humaines. Elle ne nous a présenté aucun gout particulier pour une quelconque pratique culturelle ni n'a mentionné son investissement dans tel ou tel domaine artistique. Que

l'objet de ses interventions soit culturel relève de l'accident de parcours. Ce qui l'intéresse se trouve ailleurs, c'est-à-dire dans les finalités que la culture peut atteindre :
« Au départ, mon intérêt, il est vraiment lié à un projet humain. La musique, c'est un des vecteurs. Je suis pas musicienne. J'ai un intérêt pour la culture, pour les arts, mais plutôt du point de vue… c'est un des éléments qui est facteur d'épanouissement, d'éducation, de lien social, de compréhension mutuel. Pour moi, c'est un outil. Comme d'autres outils en fait ».

Au-delà, c'est son analyse des scènes des hiphops et de leur rapport aux enseignements dispensés qui freinent l'établissement d'une offre de formation. Trop d'égo suggère-t-elle d'un côté. De l'autre, elle estime que la culture de l'accompagnement hors pairs (comprendre en dehors du cadre des initiés), fait défaut chez les rappeurs ou les graffeurs et s'emploie à l'expliquer en comparaison à d'autres musiciens : *« J'ai pu constater que y a pas… je pense qu'ils n'ont pas d'habitudes des formations ou d'accompagnements. Par exemple, un groupe de rock, assez rapidement, il va se tourner vers une structure pour être accompagné, pour avoir des conseils. C'est rentré un peu dans les usages »*[1681]. Les modules mis en place relèvent alors du pari quant à leur réception.

Cahin-caha, Caroline propose quelques modules de formation. Au printemps 2015, elle invite le conférencier Geoffrey Sébille, spécialiste de la « façon dont nous pensons et écrivons à propos des groupes de musiques »[1682] pour une intervention à l'intention des rappeurs autour du « Contrôle de sa biographie ». Début 2016, c'est l'intervenante Mathilde Ehret-Zoghi, spécialisée dans l'administration des projets culturels et l'art contemporain[1683] qui est invitée pour un cycle de rencontres destinées aux graffeurs autour de thèmes spécifiques : *« C'était vraiment du juridique. C'était leur apporter des clés de compréhension par rapport à des choses très spécifiques dont ils peuvent avoir besoin. Y avait une rencontre sur tout ce qui est droits d'auteurs. Une rencontre sur tout ce qui était création de sa structure. […] Y avait un troisième aspect très spécifique, qui était les œuvres dans la rue. Donc en gros, avec tous les aspects juridiques qui t'engagent quand, à un moment donné, tu fais quelque chose dans la rue »*[1684].

C'est alors la faible participation des publics-cibles qui alimente des incertitudes quant à la pertinence de la mission. Un seul participant pour la rencontre avec le conférencier[1685]. Les graffeurs ne sont pas beaucoup plus nombreux à jouer le jeu. Un seul peintre également pour la rencontre autour des droits d'auteurs. Trois pour celle ayant trait à la création de structures, deux enfin pour échanger sur les risques relatifs à la peinture dans l'espace public[1686]. La quantité ne fait

[1681] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.
[1682] Source : https://geoffreysebille.fr/ consulté le 19/11/2020.
[1683] Source : https://www.maze-conseils.com/a-propos consulté le 19/11/2020.
[1684] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.
[1685] Information issue d'un document interne intitulé « Fréquentation 2015 Flow ».
[1686] Information issue d'un document interne intitulé « Fréquentation 2016 Flow ».

pas la qualité et au Flow, la rhétorique de l'excellence cède rapidement la place à l'objectivation de sa fréquentation. Quelle qu'elle soit. Pour la secrétaire générale, *« chaque fois on a eu deux ou trois participants […] Ceux qui sont venus étaient vraiment contents »*[1687].

Ces quelques éléments renseignent sur un point : en l'état, l'offre de formation ne trouve pas ou pas suffisamment son public et un constat émerge rapidement. Les possibilités d'équipement pour la professionnalisation sont en l'état limitées et leur traduction effective – le développement d'un volet « Accompagnement et Formation » – s'avère pour le moins difficile à mettre en place : *« Y a tout le volet formation qui est balbutiant. On essaye de trouver des trucs mais on se casse les dents. On n'a pas trouvé le bon format »*[1688], *« Je suis vraiment aujourd'hui très perplexe par rapport à la façon dont les artistes abordent la formation ou l'accompagnement. J'ai pu constater que y pas… je pense qu'ils n'ont pas d'habitudes de formation ou d'accompagnement »*[1689], *« Sur l'accompagnement y a personne qui bosse vraiment… en fait il faudrait un poste dédié à l'accompagnement »*[1690].

Quel qu'en soit les raisons avancées – autodidaxie, difficile identification des attentes, absence de culture de l'apprentissage hors pairs, pesanteurs administratives, personnel en sous-effectif – la mise en œuvre de la formation des acteurs abandonne progressivement l'ambition d'un accompagnement structurel des carrières pour se concentrer sur le développement de modules spécifiques aux techniques à travers la convocation de professionnels. *Master class*, stages et ateliers forment alors l'essentiel des offres de formation dispensées par l'équipement – techniques de scratch pour les DJs, approfondissement des connaissances de machines (MPC, *Loop Station*) pour les *beat makers*, stages claquette ou house pour les danseurs – et entraine par là une première redéfinition du rôle du personnel d'équipement : les zones d'incertitude qui émergent ici les amènent à devenir des prestataires de services par mobilisation de « tiers formants »[1691]. Pour reprendre les mots du chargé de projet, *« du coup aujourd'hui, ok, on centralise mais une grosse partie du boulot, très clairement, c'est de rediriger vers ce qui existe déjà »*[1692].

Dans ces conditions, il apparait que la professionnalisation des artistes au Flow se conçoit aussi « comme une rhétorique, un discours que produit un groupe occupationnel dans sa lutte constante pout l'autonomie et la reconnaissance d'une pratique qu'il cherche à maintenir et à contrôler »[1693], à savoir l'encadrement administratif des pratiques des hiphops et de leurs porteurs. On trouve alors

---

[1687] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.
[1688] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 06/07/2016.
[1689] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.
[1690] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.
[1691] Wittorski, R., 2008, « La professionnalisation », *Op. Cit.*
[1692] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet au Flow, réalisé le 26/10/2016
[1693] Barrère, A., Tardif, M., Lessard. C., 2000, « Le travail enseignant au quotidien. Expérience, interactions humaines et dilemmes professionnels », *Recherche & Formation*, n°34, Innovation et réseaux sociaux, pp. 148-150.

ici une première reformulation de l'action publique à l'aune de ses expériences concrètes et de ses tâtonnements organisationnels.

… aux demandes concrètes d'usagers

Que les acteurs des hiphops ne sollicitent guère l'équipement sur le terrain de la formation ne signifie pas qu'ils n'y formulent aucune demande. Dès cette première saison, certains acteurs engagent des partenariats avec l'équipement sur le terrain de l'évènementiel. Le chargé de projet l'affirme, « *la moitié des projets, voire plus, c'est : "On veut faire une soirée"* »[1694]. Autrement dit, le tissu associatif local sollicite le Flow pour y organiser des concerts ou des spectacles. C'est que la structure leur propose une formule pour le moins attractive qui contribue activement à sa fréquentation : la mise à disposition. Formule classique d'équipement culturel, la déclinaison qu'elle trouve au Flow s'avère pertinente pour les deux parties engagées.

Du côté des demandeurs, la mise à disposition leur permet d'organiser des évènements, souvent festifs, à moindre frais. Concrètement, comme l'explique Malik Moujouil[1695] : *« Sur les contrats de mise à disposition qu'on a ici, y a personne en France qui propose ce genre de deal. […] A un moment donné, quand une asso vient nous proposer un concert, nous, on leur met un contrat de mise à disposition. C'est-à-dire que nous, on leur donne la salle gratuite, on leur donne la sécu gratuite, on leur donne le son et la lumière gratuite, on leur donne le personnel gratuit. Eux, ils n'ont qu'à payer le cachet des artistes, le bar est pour eux, la billetterie est pour eux. C'est un deal, tu peux pas test[er] »*[1696].

Sur le terrain évènementiel, les associations organisatrices trouvent donc au Flow une forme de partenariat qui n'existe nulle part ailleurs en métropole. Aucun autre équipement culturel ne leur propose ce type de contrat. Les coûts absorbés par le Flow (sécurité, fluide, personnel) et les recettes potentielles (billetterie, bar) leur permettent une organisation à moindre frais, ce qui constituera, comme nous le verrons dans les prochains chapitres, une ressource active dans le processus d'acquisition d'une légitimité.

Du côté du personnel, la mise à disposition est trois fois bénéfique. D'abord, les associations leur proposent des spectacles clés en main. Elles se chargent de la création du plateau artistique, de l'accueil et de la prise en charge des artistes invités (hébergement et catering). Le personnel du Flow y trouve ensuite un moyen commode d'étoffer une offre que la faiblesse de son budget limite. Avec

---

[1694] *Ibid.*

[1695] Malik Moujouil sera transféré du service cultures urbaines en mairie centrale au Flow en septembre 2015. Il n'est donc pas présent au sein de l'équipement en cette première saison. Nous pouvons cependant mobiliser ses propos dans la mesure où ce qu'il nous apprend sur la mise à disposition est efficient dès l'ouverture du Flow.

[1696] Entretien avec Malik Moujouil, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressources du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 15/02/2018.

10 000 euros mensuels dédiés à l'artistique, il ne peut se permettre de multiplier les achats de spectacles.
In fine, la mise à disposition de la grande salle aux associations locales prend part à l'objectif de diffusion de la culture hiphop et par là, à assurer une fréquentation. En proposant une formule pour le moins incitative, le personnel d'équipement engage la participation active de certains acteurs locaux à la mission de diffusion de la culture hiphop. Sur la période janvier-juin 2015, la moitié des dix évènements relevant exclusivement de l'évènementiel est organisée par des associations locales[1697].

A l'épreuve du terrain, le travail d'identification des attentes d'usagers se précise. D'un côté, le personnel d'équipement fabrique des offres de formation qui ne trouvent pas, ou si peu, leur public. De l'autre, une demande concrète émerge autour de l'organisation de soirées. Cette réalité devient alors le support d'une bataille dans laquelle s'engage le personnel d'équipement pour en définir les contours identitaires. Une bataille qui se polarise autour d'une question. Le Flow doit-il d'abord être perçu comme centre de formation des hiphops ou comme salle de concert ?

B – Identifier l'équipement : coopération, interdépendance et intérêts divergents

Une fois n'est pas coutume, notre première expérience de l'équipement sert l'introduction de l'argumentaire à venir. En qualité d'enquêteur, qu'avons-nous observé en cette première saison ? Quelques concerts, deux *block parties*, une conférence. On a assisté à l'émergence du centre de ressources, passé du temps en studio de répétition avec certains groupes de rap locaux, observé la conduite d'ateliers graphiques au troisième étage et accompagné, à la faveur de ses « pirateries », le chargé d'accueil des publics dans son travail quotidien. Au fond, n'ayant pas encore accès aux coulisses de l'équipement[1698], nous avons multiplié les casquettes d'usager : spectateur, participant, rappeur, sociologue de comptoir.
Rapidement, une parole partagée par différents observateurs fait jour : l'équipement ne serait qu'une salle de concert de plus en métropole. Amer et précoce constat pour le jeune Flow qui envisage d'être lieu de croisement des énergies créatives, un label de musique, une galerie d'art et un centre chorégraphique des hiphops. Si l'objectivation d'une telle parole est délicate, il est une ressource méthodologique précieuse qui permet de lui donner corps : les entretiens.

[1697] Informations issues d'un document intitulé « Fréquentation 2015 Flow », onglet « Manifestations ». Nous ne prenons pas en compte ici les évènements transversaux dont l'évènementiel n'est qu'une composante. Soit les dispositifs de type *Block Party, Microphone Check, Buzz Booster, Tour de chauffe.*
[1698] Voir chapitre 7, section 4 – C, encadré n°10.

Jusqu'à présent, on s'est limité à étudier les travailleurs du Flow comme un groupe homogène supposant par là une cohésion dans le travail, un partage du point de vue et une finalité commune, c'est-à-dire l'établissement d'un fonctionnement valide d'équipement. Tel n'est pas le cas. D'abord parce qu'ils ne sont pas tous des *street-level bureaucrats* des hiphops lillois. Le pôle administratif, les chargés de communication et la directrice du pôle « développement culturel » ne sont pas en prise quotidienne avec les usagers. Ou si rarement[1699].

Ensuite, car s'il est un enseignement de la sociologie crozierienne hautement pertinent ici, c'est bien les divergences de points de vue et d'intérêts dans l'élaboration d'un système d'action. Comme l'expliquent les auteurs, « l'organisation [est aussi un] univers de conflits et son fonctionnement est le résultat des affrontements entre les rationalités contingentes, multiples et divergentes d'acteurs relativement libres, utilisant les sources de pouvoir à leur disposition »[1700]. Il s'agit alors de mettre en question « la notion même "d'objectifs communs" dont on postule trop facilement l'existence »[1701]. En un mot, s'il « peut y avoir des objectifs partagés […] il n'y a pas d'unicité des objectifs au sein d'une organisation »[1702].

Enfin, car chaque salarié pour chaque poste arrive dans la structure avec ce qu'il est et ce qu'il a : des dispositions, une trajectoire, un rapport particulier aux pratiques nouvellement équipementées, un rapport personnel aux hiérarchies, à la matière administrative, aux sources de pouvoir etc. En période de tâtonnements, chacun y va de ses marges de manœuvre pour injecter dans l'équipement ses propres projections. On a vu comment Martin Coulon et Julien Véchart y investissaient des considérations personnelles qui renseignent sur leurs parcours et leurs réflexions. Ils ne sont pas les seuls à se prêter au jeu. La trajectoire professionnelle de la secrétaire générale n'est pas étrangère aux analyses qu'elle propose et aux difficultés qu'elle rencontre sur le terrain de la formation et de l'accompagnement des artistes. Idem pour le directeur. Son expérience d'administrateur des danses des hiphops pour la compagnie du chorégraphe Farid Berki[1703] est tout à la fois ressource et contrainte pour le fonctionnement premier de l'équipement. Autrement dit**,** « ce que *sont* les acteurs n'est pas indifférent à ce qu'ils *font* »[1704].

[1699] Cette situation provoque rapidement la constitution de deux groupes officieux. Les premiers (SLB) critiquent le manque d'implication (souplesse, réactivité, présence aux évènements) des « fonctionnaires » qui blâment en retour leur manque de formalisme, leur prise de risque et leur amateurisme dans la gestion de l'équipement.

[1700] Crozier, M., Friedberg, E., 1981, *L'acteur et le système*, *Op. Cit.*, p. 92.

[1701] *Ibid.*, p. 93.

[1702] *Ibid.*, p. 93.

[1703] Voir chapitre 3, section 2 – B.

[1704] Lefebvre, R., 2004, « Rôles, identité et habitus dans l'action publique. Martine Aubry et Lille 2004, capitale européenne de la culture », Journées d'études, Quelle sociologie pour "sociologie de l'action publique ? », École nationale des Ponts et Chaussé, Lyon, 13 et 14 mai.

A l'aune de cette considération, la fabrication d'une identité de lieu s'engage sur le terrain d'une bataille entre les différents protagonistes précités. On souhaite ici en rendre compte car elle renseigne sur « les écarts que l'on ne manque jamais d'observer entre la façade officielle d'une organisation et les processus réels qui caractérisent son fonctionnement »[1705].

Explications. Dans l'urgence qui est la sienne – objectiver une fréquentation des espaces – le personnel d'équipement n'est pas unanime quant aux moyens d'y parvenir. Pour les SLB, la priorité est à l'implantation de l'équipement dans le paysage. Il s'agit de faire connaitre le lieu et pour ce faire, le volet diffusion est une ressource de choix. Entre février et juin 2015[1706], on compte dix manifestations musicales auxquelles s'ajoutent deux *blocks parties* et un défilé de mode. Soit un peu plus de deux évènements festifs par mois. Satisfait du travail accompli, Martin Coulon nous précise qu'il n'a *« jamais fait moins de 200 entrées »* précisant par-là que d'autres salles – il cite le Grand Mix de Tourcoing – *« plusieurs fois par an, ils te font des "moins de cent places" »*[1707]. L'analyse des supports de communication va dans le même sens. Quel qu'en soient les formes – *news letters*, plaquettes, flyers – l'évènementiel occupe une place centrale. Chaque concert ou dispositif festif dispose de pleines pages illustrées quand les offres d'équipement – formations, horaires d'accueil, actions culturelles etc. sont présentées en fin de brochure sur une seule et même page. L'évènementiel est ici l'outil privilégié pour la communication de l'équipement et par extension pour le travail d'implantation et de visibilisation de la structure.

Pour d'autres, secrétaire générale en tête de cortège, la priorité donnée au volet diffusion n'est pas un incontournable pré-requis. Rappelant les différentes missions d'équipement, elle soutient plutôt qu'il faut prendre le temps de définir des feuilles de route multiples à même de coller au plus près du cahier des charges défini en amont. Elle livre un sentiment on ne peut plus explicite : *« C'est effectivement un lieu d'accompagnement et de formation. Sur la première année, on a eu beaucoup de débats… toniques, on va dire… sur le fait que moi je trouvais qu'on avait positionné très vite le Flow sur la diffusion. Moi, mon argument c'était de dire : "La plupart du budget et des énergies des équipes va sur le fait de mettre en place de la diffusion ou en tout cas de l'événement" »*[1708]. Au-delà du constat d'une orientation « *des énergies, du budget, de l'argent* » sur l'évènementiel pur[1709], l'argument de Caroline Perret tient à ce que l'établissement d'une offre pertinente de formation engage une temporalité qui ne peut s'établir dans l'urgence. Rencontrer les acteurs à soutenir, trouver les outils administratifs adéquats pour viabiliser des cycles

[1705] Crozier, M., Friedberg, E., 1981, *Op. Cit.*, p. 90.
[1706] Pour rappel, il n'y a pas d'informations statistiques sur la période d'octobre à décembre 2014.
[1707] Entretien téléphonique avec Martin Coulon, premier chargé de projet du Flow, réalisé le 02/10/2015.
[1708] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.
[1709] Caroline Perret opère une distinction entre les concerts et d'autres dispositifs festifs type *block parties* qui collent mieux, selon elle, aux missions du Flow, c'est-à-dire, la rencontre avec les publics, la diffusion de la culture, la mise en réseau des acteurs.

de formation, établir des cahiers des charges spécifiques aux actions entreprises, dénicher des partenaires compétents, communiquer autour des modules d'accompagnement sont autant d'éléments qui prennent du temps.
Sylvain Desplanques, second chargé de projet confirme l'existence d'un *« débat continuel qu'on a avec Caro[line Perret] »*[1710] sur l'identité en cours de construction de l'équipement : *« Ok, notre mission première, sur le papier, c'est l'accompagnement. N'empêche que le Flow étant relativement peu reconnu par le milieu, si on fait pas une diffusion, déjà on sera pas reconnu par le milieu hiphop, on sera pas reconnu par le grand public »*[1711].

Cette bataille ne renseigne sur le fonctionnement interne de l'équipement qu'à partir du moment où on resitue les acteurs ici mobilisés pour ce qu'ils sont dans le contexte organisationnel. Martin Coulon et son successeur Sylvain Desplanques occupent le poste de chargé de projet. En cette qualité, ils reçoivent les acteurs dans leurs bureaux, écoutent leurs propositions. Selon les cas, ils engagent une collaboration. Ils sont en prise directe avec les usagers et constatent rapidement que les demandes qui leurs sont faites concernent surtout l'organisation de soirées. La plupart des accompagnements prendront, comme nous venons de l'expliquer, la forme d'une mise à disposition (MAD) des ressources d'équipement[1712] pour l'organisation de concerts.
De son côté, Caroline Perret devenue secrétaire générale du Flow est en charge du volet « Accompagnement et Formation ». Qu'elle en défende le principe, pointe une orientation budgétaire défavorable à la poursuite de sa mission et critique une identité de lieu qui minimise sa fonction n'est pas dénué de sens… ou de stratégie. Elle tente, comme chacun de ses collègues, de tirer la couverture à elle. Or, la place périphérique qu'elle occupe dans l'organigramme la prive d'un réel pouvoir d'influence sur l'orientation identitaire que prend l'équipement.

Dans le jeu qui se met en place entre les travailleurs du Flow, la bataille des identités du lieu est défavorable au projet de la secrétaire générale d'afficher dès son ouverture l'équipement comme espace de formation et d'accompagnement des artistes. Plus procédurière que certains de ses collègues, elle s'appuie sur les objectifs énoncés, mais sans mandat décisionnaire réel – elle n'est pas en hiérarchie mais en transversale vis-à-vis de l'équipe en place – elle n'a que peu de leviers d'action pour poursuivre ses intérêts. Elle en a d'autant moins qu'un avis partagé se dessine : en cette première saison, la fréquentation du Flow s'est d'abord réalisée à travers les dispositifs

[1710] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 26/10/2016.
[1711] *Ibid.*
[1712] La mise à disposition est analysée dans le chapitre 6. Pour l'heure mentionnons seulement qu'elle est une des ressources fortes de l'équipement qui contribuera à sa légitimation auprès des scènes locales des hiphops et à la progressive mutation des points de vue de ses détracteurs initiaux.

évènementiels. Les propos du directeur vont en ce sens : *« Pour la vitesse de croisière [du Flow], on y est pas encore. Ça dépend des endroits. On avance, on ne recule pas. Mais c'est pas encore ça. […] Des petits, des moyens, des gros, des français, des américains, on joue de la trap*[1713] *ou pas. Au niveau du grand public, je pense qu'on avance. […] Le soutien à l'accompagnement aux artistes, ça va pas du tout mais sur le côté diffusion pure, ça va »*[1714].

Dans un style plus feutré, on retrouve le même constat en mairie centrale. Depuis son poste, l'analyse de l'élue à la culture va en ce sens : *« Il fallait tout inventer […] C'est vraiment une réussite même si y a des aspects sur lesquels, sur la formation par exemple, y a encore du travail, on n'y est pas par rapport aux objectifs mais voilà. Je trouve que sur la diffusion, y a une programmation qui se tient »*[1715].

Année test pour l'équipement, l'ensemble des travailleurs navigue à vue. Ils expérimentent ensemble l'inexploré mais chacun à leur manière. Si Caroline Perret perd la bataille de l'identité du lieu – le volume de concerts ne diminuera pas l'année suivante et l'expression « une salle de plus » perdure – la mission d'accompagnement et de formation des acteurs n'en est pas pour autant abandonnée. Comme le rappelle Sylvain Desplanques, sur le papier, la première mission du Flow, c'est l'accompagnement des artistes. Mais les nombreuses incertitudes qui compliquent sa réalisation l'amènent, et son prédécesseur avant lui, à s'investir sur le volet diffusion qui, selon lui, apparait comme un moyen efficace pour objectiver un contenu d'équipement.

Le succès relatif du programme de diffusion de la culture hiphop – principalement à travers les concerts de rap et les spectacles de danse – fait alors de l'évènementiel la bouée de sauvetage de l'équipement dont le lancement, on vient de le montrer, apparait erratique. A l'issue de cette première saison, une identité d'équipement se dessine. Le volume de dispositifs évènementiels, les difficultés rencontrées pour l'établissement d'une offre de formation et la relative défection de ses destinataires – on rappelle que la présence accrue des rappeurs est rétrospectivement exceptionnelle en cette première saison – amènent l'équipement à d'abord être perçu comme une salle de spectacles spécialisée dans la diffusion des musiques du rap.

Conclusion

Après une saison d'expériences, le système organisationnel du Flow, les dispositifs mis en place, sa réception et son implantation dans le paysage culturel lillois apparaissent erratiques. Parallèlement, au terme d'une première année de fonctionnement, la majorité des espaces restent vacants : les

[1713] La *trap music* est un sous-genre musical du rap née aux États-Unis au milieu des années 2000.
[1714] Entretien avec Olivier Sergent, directeur du Flow, réalisé le 09/06/2017.
[1715] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.

acteurs locaux des hiphops – ces destinataires présumés de l'équipement – s'y présentent peu. Ce double constat trouve dans l'injonction faite à l'équipe de travail d'inventer l'équipement une piste explicative sérieuse. Sans feuille de route ni contenu réel sur un champ des possibles viable, les travailleurs du Flow n'ont eu d'autre choix que de naviguer à vue et de tout imaginer pour donner corps et âme à la première maison publique du hiphop en France. Or, pour mener à son terme l'entreprise de viabilisation de l'équipement, ils rencontrent différentes difficultés qu'on peut synthétiser ici selon trois niveaux.

Le premier renvoie aux nombreuses contraintes administratives édictées en amont et sans leur concours. La décision prise en mairie de piloter l'équipement en régie directe limite fortement le champ des possibles qui se dessine pour eux. Autrement dit, ils n'ont que peu de leviers d'action sur l'ossature organisationnelle qui structure l'activité du lieu. Les temporalités d'ouverture, les modalités de recrutement, la stratégie de développement économique ou l'arsenal législatif leur échappent largement. Le cahier des charges constitue un guide pour l'action mais ne renseigne que peu sur l'action elle-même. Inadéquates aux manières de faire des destinataires présumés de l'équipement, ils doivent alors « faire avec », c'est-à-dire trouver au sein des règles du jeu imposées des méthodes de travail qui permettent l'accueil et l'accompagnement des artistes locaux.

C'est ensuite la mise en réunion sous un même toit de trois esthétiques qui compliquent l'invention de l'équipement. Danseurs, musiciens et peintres des hiphops n'ont plus rien en commun que la nostalgie d'un référent commun, mais déchu. Du moins, du point de vue d'une majorité d'artistes. Modèle économique, perspectives de carrières, espaces de création et de (re)présentations des œuvres et des artistes, temporalités de travail sont différents. La diffraction d'une culture supposément commune en trois scènes distinctes se retrouve au sein du premier modèle organisationnel du Flow. Peintres, danseurs et musiciens des hiphops n'entretiennent pas le même rapport aux offres institutionnelles qui leur sont proposées. Cette diffraction est par ailleurs renforcée par la structure de l'organigramme : seuls quelques musiciens locaux du rap y sont présents. Le différentiel d'expertise, de connaissance et d'appétence des travailleurs du Flow reflète alors le différentiel d'occupation des espaces. En cette première saison d'activité, la présence des danseurs n'est rendue possible que par convocation par le directeur du Flow d'artistes chorégraphes parisiens et celle des musiciens du rap par le truchement d'un accès officieux et gratuit aux studios de répétition ainsi qu'à la complicité de leur représentant dans l'organigramme. L'occupation du troisième étage par les graffeurs locaux relève de l'énigme.

C'est enfin l'illégitimité prêtée au lieu par certains acteurs des hiphops locaux qui complique l'entreprise de viabilisation de l'équipement. Cette illégitimité première se trouve particulièrement saillante pour ce qui concerne les peintres. Pour l'heure, ils s'expriment plus sur les parois de

l'équipement qu'en son sein. L'absence de peintres dans l'équipe de travail, l'inconnu que constitue pour cette même équipe leur mode de fonctionnement ainsi que l'impossibilité de les accueillir avec souplesse entrainent une progressive défection quant à leur prise en charge. Cette illégitimité prêtée au Flow ne relève pas nécessairement d'une posture anti-équipement revendiquée. Elle n'en renseigne pas moins sur un fait essentiel : au terme d'une année d'activité, le Flow n'est pas – en réalité pas encore – considéré comme lieu concret et partie prenante de scènes lilloises des hiphops. En un mot, il doit faire preuve.

En l'état, le bilan annuel annoncé par Martine Aubry en octobre 2014 ne voit pas le jour. Marion Gautier, élue à la culture, en explique les raisons : *« De : "On va faire un bilan". […] Y'avait aussi cette demande des équipes du Flow de dire : "C'est déjà bien ce qu'on a fait mais y a encore plein, plein de points sur lesquels on sait qu'on est pas très loin d'y arriver parce que on vient tout juste de lever les choses et on a besoin d'un peu plus de temps". […] En tout cas, je trouve que ça aurait été bien de le faire comme on avait dit qu'on le ferait [après une année de fonctionnement]. Après, je peux aussi entendre que les équipes étaient pas prêtes »*[1716].

Pour le moment donc, l'organisation du Flow se place sous le signe des tâtonnements tous azimuts et l'activité se structure autour des quelques ressources à disposition des travailleurs. D'un côté des créneaux de répétition, des modules de formation et des temps de résidence pour rendre effective la professionnalisation des artistes. De l'autre des évènements festifs (concerts, block parties, spectacles de danse). Mais, répétons-le, l'équipement est peu sollicité par les artistes locaux des hiphops. Aux missions qui lui sont assignées se substitue alors un objectif plus urgent : l'objectivation de sa fréquentation. Car, rappelons-le, pas d'action publique sans public réel. L'impérieuse nécessité d'une présence d'usagers en son sein donne alors lieu à une bataille autour de l'identité de l'équipement. Entre espace de diffusion et centre de formation des acteurs des hiphops, les travailleurs du Flow ne sont pas unanimes sur les modalités d'implantation de l'équipement dans l'environnement culturel lillois. La fréquence de spectacles dans les années à venir ne diminuera pas et renforcera l'idée que le Flow est perçu comme « salle de concert de plus » en métropole.

Pour observer l'invention de l'équipement, on a fait le choix de placer l'analyse sous les auspices de la sociologie crozierienne et de le considérer comme un système d'action concret dont le fonctionnement est pour le moment en cours de stabilisation. Autrement dit, c'est aux prémices d'un « ensemble humain structuré qui coordonne les actions de ses participants par des mécanismes de jeux relativement stables et qui maintient sa structure, c'est-à-dire la stabilité de ses jeux et les

[1716] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.

rapports entre ceux-ci, par des mécanismes de régulation qui constituent d'autres jeux »[1717] qu'on s'est intéressé. Donnant priorité aux agents de terrain, on a choisi de prêter aux travailleurs du Flow en prise directe avec les usagers le costume de *street-level bureaucrats* des hiphop lillois. Au contact des publics, c'est à travers leur travail que l'action publique locale des hiphops objectivée dans et par l'équipement se concrétise, s'adapte et se reformule. Il s'agissait donc de montrer comment le nouvel espace de production de l'action publique lilloise des hiphops prend désormais forme à travers celles et ceux qui l'incarnent. Il s'agissait également de montrer comment ce qui n'a pu être réalisé en mairie centrale – la professionnalisation des acteurs des hiphops et leur présence dans les équipements culturels métropolitains – repose désormais sur les travailleurs du Flow. Les nombreuses contraintes qui pèsent sur l'organisation du travail ne les privent pas de marge discrétionnaire de liberté sans laquelle la recherche d'un fonctionnement stabilisé d'équipement s'avérerait impossible. L'invention du Flow est tout autant affaire de ruse tacite que de respect de règles imposées. Une limite à l'application du concept de SLB aux travailleurs du Flow doit être précisée ici : en cette première saison, ils n'ont d'autre choix que d'aller chercher les publics. À la différence des guichetiers de la CAF analysés par Vincent Dubois, ils doivent donc provoquer l'interaction à travers laquelle ils produisent l'action publique des hiphops lillois. Ou une autre manière de rappeler qu'on bricole pour les adapter aux concepts qui nous précèdent.

Le choix de présenter l'équipement comme tel – par la sociologie des organisations plus qu'à travers une analyse de l'action publique hors champ, en secteur ou en réseau – est assumé par le postulat général qui guide cette thèse : considérer le Flow comme un construit institutionnel en devenir. Une fois l'organisation relativement stabilisée, on pourra alors se demander si l'équipement est producteur ou non d'agirs institutionnels sur les scènes musicale, chorégraphique et picturale des hiphops locaux. D'un système d'organisationnel à l'émergence d'un construit institutionnel, il y a plus qu'un pas qui trouve dans cette énième citation de Vincent Dubois un écho fécond : « si on part de l'organisation telle qu'analysée par "l'acteur et le système" de Crozier et Friedberg, on pourrait dire que l'institution, c'est l'organisation plus l'histoire »[1718]. Ce que le prochain chapitre s'attèle à explorer.

[1717] Crozier, M., Friedberg, E., 1981, *L'acteur et le système*, *Op. Cit.*, p. 286.
[1718] Lagroye, J., Offerlé, M., (dir.), 2011, *Sociologie de l'institution*, Éditions Belin, Coll. Sociologiquement, p. 309.

Conclusion de la deuxième partie

Cette partie a permis de montrer que l'invention de l'équipement s'impose comme une nécessité première pour les travailleurs du Flow. Ils n'ont au départ que la matérialité de l'équipement comme ressource pour l'organisation d'un quotidien.

La présentation physique du Flow, de son quartier d'implantation jusqu'en son sein, donne lieu à quelques résultats. Elle reflète fidèlement, sur le plan spatial, la reconnaissance réelle mais partielle du contenu culturel des pratiques engagées par l'inscription des pratiques des hiphops au service Culture. Proche du centre, l'équipement n'en reste pas moins implanté dans le territoire historique d'assignation des hiphops : un quartier populaire péricentrique. La matérialité du Flow envoie aussi un signal fort aux acteurs. A l'opposé d'un encadrement moins préhensible en mairie centrale, l'équipement est un outil puissant de visibilisation de l'acteur mairie dans le champ. Enfin, ce sont les modalités d'occupation du temps et des espaces à l'intérieur même de la structure qui placent les acteurs des hiphops dans une posture d'usagers dépendants. L'appropriation du lieu par ses destinataires présumés s'en trouve, là-encore sur le plan spatial, limitée.

Avant de poursuivre les objectifs qui sont les leurs, on a montré que les salariés doivent s'atteler à une mission plus urgente : la viabilisation de l'équipement. Or, les contraintes administratives, l'éparpillement esthétique et le peu de légitimité que leur prêtent pour le moment les acteurs des hiphops sont autant de données qui ralentissent, au départ, cette entreprise. Après une saison d'activités, les locaux restent sous-occupés et l'accompagnement des carrières ne trouve pas son public. En un mot, le lancement du Flow est erratique et son identité se décline plus sur le terrain festif que sur celui de la professionnalisation des artistes. Pour autant, ces tâtonnements organisationnels perdent peu à peu en intensité et une vitesse de croisière se dessine. La dernière partie s'attache à explorer l'hypothèse que le Flow serait progressivement porteur d'agir institutionnels qui engageraient une nouvelle forme de gouvernement des hiphops locaux.

Partie 3 : Renforcer l'efficient, suspendre l'inopérant : la fabrique d'un hiphop municipalisé

Comment le Flow s'installe-t-il durablement dans le paysage des hiphops locaux ? En quoi revisite-il l'action publique des hiphops dont il devient le principal vecteur ? Quelles sont les modalités de son acceptation par les artistes locaux ? Que leur propose-t-il concrètement ? En un mot, qu'est ce qui change avec le Flow ? C'est à ces différentes questions que cette dernière partie se propose de répondre. Passé le chaos organisationnel des premières heures, l'équipement, son équipe de travail, le champ des possibles qui s'offrent à eux et ses usages réels se précisent. L'invention d'un modèle organisationnel à même de correspondre aux manières de faire et d'agir des danseurs, des peintres et des musiciens du rap ne cesse pas mais s'estompe devant un fonctionnement de plus en plus routinier. En un mot, le Flow se drape d'une épaisseur institutionnelle. On s'attache donc à décrire ce que nous appelons les principes structurants de l'équipement, c'est-à-dire l'ensemble des mécanismes qui lui confèrent une certaine stabilité dans le temps et amènent à un différentiel d'investissement dans les pratiques équipementées. Expérience après expérience, il apparait qu'au Flow, il y a plus de danse que de rap et plus de rap que de graffiti (chapitre 6).

Cette observation prépare le terrain à l'étude des effets d'équipement sur l'action publique des hiphops, les artistes et les publics. Retenu comme solution pour infléchir significativement l'incapacité du sous-service des cultures urbaines à rendre effective la professionnalisation artistique des acteurs des hiphops, on montre que l'équipement poursuit plus qu'il ne modifie en profondeur le rapport de force entre le pouvoir local et ses administrés dans le champ. On observe également que le gouvernement des hiphops tel qu'il se donne à voir à travers l'équipement agit dans le sens d'un renforcement du contrôle sur les artistes soutenus et les esthétiques promues. Ce qui a pour conséquence un filtrage des profils d'usagers et un appauvrissement du spectre créatif des pratiques des hiphops (chapitre 7).

Chapitre 6

Un processus d'institutionnalisation en cours de stabilisation

« Y aura que de la danse parce que c'est le seul réseau [qu'Olivier Sergent] a. Il a été cherché [Farid] Berki qui a fait ses preuves et qui a un historique dans la danse, il s'est épaulé, du moins, il s'est beaucoup imprégné de personnes comme ça pour en savoir un peu plus mais non, y a que de la danse. Et y a pas besoin de la maison du hiphop pour faire de la danse »[1719].

Après une année de fonctionnement marqué du triple sceau de l'instabilité, de l'incertitude et de l'illégitimité, s'ouvre pour le Flow le temps de sa progressive stabilisation et de sa relative acceptation par ses destinataires présumés. L'invention d'un lieu sans précédent se poursuit mais le personnel du Flow peut désormais s'appuyer sur ses expériences passées qui constituent alors un « stock de connaissances objectivé et commun à une collectivité d'acteurs »[1720].

La période qui s'annonce pour eux désormais n'est plus à l'émergence de problématiques multiples et d'injonctions contradictoires[1721]. Ils les ont identifiées. Il n'est plus non plus à l'étonnement. La faible fréquentation d'usagers, le peu d'engouement pour les dispositifs d'accompagnement proposés, la difficile identification du lieu et de ses ressources, son installation dans le paysage culturel, l'objectivation d'une défiance généralisée ne sont plus des données complexes découvertes sur le tas et trouvent chez eux des explications. Quelles qu'elles soient[1722]. Autrement dit l'articulation entre un champ des possibles, des attentes d'usagers et des actions à mener se précise. Dans cette perspective, on soutient que le désordre caractéristique du lancement de l'équipement perd en intensité. Précisons d'emblée qu'après une année de tâtonnements organisationnels, l'équipement, son fonctionnement et sa réception ne se figent pas subitement dans une forme quelconque pour ne plus en sortir. Les quelques acquis de la première saison ne le sont pas *ad vitam aeternam*[1723], l'usage de certains espaces évoluent, le différentiel d'investissement dans les différentes pratiques et en direction des différents destinataires se renforce et le recours au travail socioculturel s'affirme de plus en plus comme réalité indépassable. Autrement dit, « la stabilité [annoncée ici] n'implique nullement l'existence d'un équilibre général et immuable »[1724] qu'une année d'expériences et d'ajustements aurait permis de perpétuer.

[1719] Entretien avec Ivy Fonge, pionnier des hiphops locaux, activiste hiphop et animateur radio, réalisé le 06/11/2015.
[1720] Berger, P., Luckman, T., 2018 [1966], *La construction sociale de la réalité*, Ed. Armand Colin, p. 137.
[1721] A titre d'exemple, l'objectivation d'usages pluriels d'équipement est en partie freinée par les conditions légales d'accès aux espaces.
[1722] Voir chapitre 5, section 4.
[1723] On verra notamment que dès la deuxième année de fonctionnement, les rappeurs, présents en grand nombre la première année, désertent l'équipement.
[1724] Palier, B., Surel, Y., 2010, « L'explication du changement dans l'analyse des politiques publiques : identification, causes et mécanismes ». In : Palier, B., Surel, Y., *Quand les politiques changent : temporalités et niveaux de l'action publique*, Paris, Édition l'Harmattan, coll. Logiques politiques.

Pour autant, différents éléments nous invitent à étayer l'hypothèse de cette progressive stabilisation. L'ossature de l'organigramme, la relation « équipement/service des "cultures urbaines" », l'identification d'acteurs ressources pour animer la *vita activa* de la structure, la pérennisation de certains dispositifs et le différentiel de participation des usagers participent à dessiner les contours immatériels de la première maison publique du hiphop en France.

Cette relative stabilisation offre l'indispensable socle empirique sur lequel repose notre nouvelle grille de lecture : on met entre parenthèses l'aspect organisationnel de l'équipement pour l'envisager maintenant comme un construit institutionnel en devenir. En devenir car on ne saurait affirmer que quelques années suffiraient à ériger le Flow au rang d'institution. Dans la perspective de Berger et Luckmann, l'hypothèse défendue est qu'il agirait graduellement dans les champs locaux des hiphops comme une « institution naissante » comprise comme « détentrice d'une réalité propre, une réalité qui affronte l'individu comme un fait extérieur et coercitif »[1725]. On soutient ici qu'entre septembre 2015 et juillet 2018[1726], le Flow est progressivement « vécu en tant que réalité objective »[1727] par ses destinataires présumés – les gens des hiphops – mais également par les différentes structures qui le sollicitent.

L'articulation de ces deux concepts fondamentaux est tout aussi complexe que périlleuse. Pour autant, « accepter la coexistence de ces deux regards n'est pas faire œuvre d'œcuménisme béat mais de réalisme sociologique »[1728]. Dans le cadre de sa thèse, le sociologue Karim Hammou s'est prêté à un exercice de clarification sur le sujet. Partant de la définition qu'en propose Everett Hugues, « une entreprise collective poursuivie dans une certaine mesure par des moyens établis et prévisibles »[1729], il s'appuie sur les travaux de Mary Douglas pour en souligner certains malentendus qui prêtent selon lui « le flanc à l'accusation d'une confusion entre organisation et institution »[1730]. Arguant que Hugues « place l'association, l'organisation et l'institution sur le même plan »[1731], il avance au terme de sa démonstration que son objet – le monde social du rap français – qu'il « décrit comme une organisation au chapitre précédent, constitue également une institution si, au sein de ce groupement

[1725] Berger, P., Luckmann, T., 2018, *La construction sociale de la réalité*, *Op. Cit.,* p. 117.
[1726] Nous avons clos l'enquête après quatre années d'observation. Soit entre octobre 2014 et juillet 2019. Bien évidemment, le processus dépasse la temporalité de l'enquête.
[1727] Berger, P., Luckmann, T., 2018, *Op. Cit.,* pp. 118-119.
[1728] Juan, S., 2006, « Le combat de l'Organisation et de l'Institution », *SociologieS*, Théories et recherche, URL : http://sociologies.revues.org/index582.html.
[1729] Hugues, E. C., 1996, *Le regard sociologique*, Paris, Éditions de l'école des Hautes Études en Sciences Sociales, p. 14.
[1730] Hammou, K., 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français.* Thèse de doctorat en sociologie, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Formation doctorale Sciences Sociales, Marseille, p. 464.
[1731] Ibid., p. 465.

humain en acte, on décèle un ensemble préexistant et objectivable de ressources de justifications »[1732].

Autrement dit, l'un comme l'autre sont riches d'enseignements. Notons immédiatement une limite à l'analogie. Au moment de son enquête, l'objet de Karim Hammou a plus de vingt ans. Le notre moins de cinq. On ne saurait affirmer que le Flow se muerait en institution sur un temps si court. C'est bien aux mécanismes de stabilisation de l'équipement, considérés comme centraux dans un processus d'institutionnalisation, qu'on s'intéresse ici.

Sans entrer dans « la complexité de la notion (fondatrice) d'institution »[1733] qui mène parfois à un excès de sens, l'ensemble de travaux concernés partage un postulat de départ autour des notions de permanence, de durabilité et de stabilité. Une institution, qu'elle prenne la forme d'une structure bâtimentaire, d'une politique publique, d'un monde social ou d'une personnalité morale relève toujours d'une « entreprise collective continuée »[1734] qui dure dans le temps et dépasse l'incarnation de ses participants. La littérature est foisonnante sur le sujet. Au-delà des perspectives et projets scientifiques des uns et des autres, « les institutions sont [toujours] des lieux de stabilité »[1735], elles concernent systématiquement des « activités régies par des anticipations stables et réciproques »[1736] et « fournissent un cadre stable d'anticipations qui réduit les incertitudes et l'action collective »[1737]. Idem chez Jacques Lagroye pour qui « l'institution peut être vue comme un système d'attentes réciproques *dont la stabilité est garantie par des règles et des règlements* », ou à travers des « *dispositifs de repérage et de classement* »[1738]. On retiendra donc ici la définition qu'en propose Jacques Lagroye et Michel Offerlé, à savoir qu'une institution « peut être considérée comme une forme de "rencontre" entre ce qui est institué, sous formes de règles, de modalités d'organisation, de savoir etc., et les investissements (ou engagements) dans une institution qui seuls la font exister concrètement »[1739].

Inutile de multiplier les emprunts. Le rôle premier des institutions est (d'essayer) de mettre en ordre, autant que faire se peut, un désordre apparent et le processus qu'elles provoquent – l'institutionnalisation d'un secteur, de comportements, de pratiques – ne vise en un sens qu'à routiniser et rendre prévisibles des manières de faire, de penser et d'être au monde des uns et des unes par les autres. En ce sens, considérer le Flow comme une institution naissante dans le champ

---

[1732] Ibid., p. 466. Ici, on n'exportera pas l'idée de « ressources de justifications » sur notre propre terrain. La citation est mobilisée sur le plan de la méthodologie pour renforcer l'idée qu'organisation et institution ne doivent pas systématiquement être opposées.

[1733] *Ibid.*, p. 450.

[1734] Hugues, E. C., 1996, *Le regard sociologique*, Paris, Éditions de l'école des Hautes Études en Sciences Sociales.

[1735] Pesqueux, Y., 2010, « Institution, organisation », Hal-00510877

[1736] Bourricaud, J., Boudon, R., 1981, « Institution », *Dictionnaire critique de la sociologie*, Paris, PUF, 768 pages.

[1737] Lascoumes, P., Le Galès, P., (dir.), 2012, *Gouverner par les instruments*, Paris, Édition Les presses de Sciences Po, p. 15.

[1738] Lagroye, J, 2006, *Sociologie politique, 5ème édition revue et mise à jour*, Édition Dalloz et Presse de Sciences Po, p. 141.

[1739] Lagroye, J., Offerlé, M., (dir.), 2011, *Sociologie de l'institution*, Éditions Belin, Coll. Sociologiquement, p. 12.

des hiphops locaux nécessite, plus qu'un détour, un indispensable exercice d'identification et d'objectivation de principes stabilisants[1740]. L'hypothèse d'un agir institutionnel par l'équipement couplé à l'observation de ses premières années de vie offrent l'occasion de saisir les mécanismes stabilisateurs dans le présent de leur émergence. Ce sont ces mécanismes qui confèrent à l'équipement l'apparence d'un construit institutionnel. On soutient également que le processus de stabilisation surplombe d'autre processus qui objectivent la dimension institutionnelle du Flow. En un sens, le premier conditionne et commande les seconds (légitimation, intériorisation des normes, identification, objectivation, routinisation, changement). Ainsi « devient-il possible de lier de façon indissociable institution et organisation sans pour autant les confondre »[1741].

Avant d'explorer l'hypothèse d'un contrôle social par l'équipement, de sa capacité à orienter les comportements ou de sa participation à un processus d'esthétisation des pratiques qui lui précèdent, il nous faut donc administrer la preuve qu'année après année, à différents niveaux, l'équipement se stabilise et ce faisant, donne les clés de son identification, active les leviers de sa légitimation par ses destinataires présumés, précise ses ressources et dessine un champ des possibles fidèle ou non aux objectifs de départ.

On a insisté dans le précédent chapitre sur le haut degré de désordre qui caractérise la première saison du Flow. L'éparpillement esthétique, l'indéfinition des rôles, les pesanteurs administratives, et le déficit de légitimité sont autant d'indices qui attestent d'un accouchement dans la douleur pour la structure et son personnel. Travailleurs et usagers sont unanimes sur ce point. Les impératifs de son invention et de sa fréquentation dans le présent de son ouverture ont amené les salariés à multiplier les expériences de tâtonnements et de bricolages. On soutient qu'à partir de septembre 2015, ce relatif désordre diminue. On fait de la stabilisation du Flow, c'est-à-dire sa capacité à conserver une position d'équilibre dans le temps, le principe premier à partir duquel peut s'instituer ou non un ordre nouveau dans le champ des hiphop locaux.

Cet insistant détour par le processus de stabilisation de l'équipement est animé d'une perspective bien choisie : l'observation à venir de changement et d'effets d'équipement sur les scènes locales des hiphops. Car c'est bien de cela qu'il s'agit. L'étude engagée dans cette thèse n'a de sens qu'en maintenant qu'une « politique publique se définit toujours par rapport au changement, soit que l'on cherche à freiner une évolution, soit que l'on cherche, au contraire, à promouvoir la transformation

[1740] On s'inspire ici de l'expression de Mary Douglas pour qui « l'institution naissante doit se doter d'un principe stabilisateur qui repose sur la naturalisation des classifications sociales ». Voir : Calvez, M., 2001, « A propos des croyances communes », *Mouvements*, n°13, pp. 140 – 143.

[1741] Hammou, K., 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français, Op. Cit.*, p. 466.

du milieu concerné »[1742]. L'équipement doit alors se lire comme expérience de normalisation d'un secteur que le service des cultures urbaines n'avait que peu formalisé.

Pour ce qui nous concerne, la première saison du Flow et, au-delà, la politique lilloise des hiphops pré-équipement nous offrent ces indispensables points d'appui à l'étude des changements provoqués par le Flow dont on lit dans un article synthétique que c'est « en comparant la situation à un instant *t* puis à un instant *t + 1* qu'un changement de contenu des politiques publiques peut-être identifié »[1743].

Simultanément, on prend à la lettre ce précieux conseil de ne pas réduire l'analyse à « la comparaison avant/après » qui nous mènerait à produire « une description de deux situations plutôt qu'une analyse des processus ou des mécanismes de changement »[1744]. Ainsi, la description des principes stabilisants fournit un matériau pour la compréhension d'un basculement idéal-typique[1745] entre deux états. Entre un instant *t* de l'équipement – son invention – et un instant *t+1* – son fonctionnement routinier.

On le répète, la stabilisation générale de l'équipement doit permettre d'explorer comment le Flow atteint progressivement une *« vitesse de croisière »*[1746] à partir de laquelle on peut repérer les traits d'un « monde institutionnel [qui] s'épaissit et se durcit »[1747]. Une fois présentée, on pourra alors se concentrer sur l'étude des effets d'équipement. Ces quelques précisions apportées, quels sont donc les éléments qui engagent le Flow sur le terrain d'un construit institutionnel ? Autrement dit, par quels canaux ce triple sceau de l'instabilité, de l'incertitude et de l'illégitimité se mue progressivement en quelque chose d'autre ?

On en distingue quatre qui balisent alors ce chapitre. Chacun d'entre eux renseigne le fonctionnement global du Flow tout autant qu'il en éclaire certains aspects. L'organigramme, les ressources et le champs des possibles qu'elles précisent, les dispositifs et, enfin, les taux de fréquentation sont autant d'éléments qui dessinent l'identité stabilisée du Flow et l'engage sur le sentier d'une routine institutionnelle. On peut alors l'appréhender comme « le produit d'ajustements initiaux, d'expériences de réussites ou d'échecs, de compromis passés entre des

---

[1742] Muller, P., 2005, « Esquisse d'une théorie du changement dans l'action publique. Structures, acteurs et cadres cognitifs », *Revue française de science politique*, Vol. 55, pp. 155-187. Cette assertion, précise-t-il se situe « du point de vue de la science politique » et prend ses distances avec une approche par la sociologie des organisations selon laquelle « l'action publique [n'est] pas toujours synonyme de changement ».

[1743] *Ibid.*

[1744] Demailly, L., Giuliani, F., Maroy, C., 2019, « Le changement institutionnel : processus et acteurs », *SociologieS* [En ligne], Dossiers : Le changement institutionnel, mis en ligne le 27 février 2019, URL : http://journals.openedition.org/sociologies/9999.

[1745] Idéal-typique car comme nous l'avons déjà mentionné, l'invention du lieu se poursuit après la première année d'activité du Flow.

[1746] L'expression nous est proposée par Olivier Sergent dans un entretien réalisé le 16/10/2016.

[1747] Berger, P., Luckmann, T., 2018, *La construction sociale de la réalité*, *Op. Cit.,* p. 118.

agents d'origine différente »[1748]. On explore alors la piste d'un double différentiel d'investissement qui participe à cette identité stabilisée. Soit en fonction des usagers pris en charge et des missions poursuivies. Ce qu'on présente dans les lignes à venir n'est autre que l'aboutissement provisoire[1749] d'un progressif construit institutionnel déterminé par le temps de l'enquête. Nous ne saurions affirmer que la stabilisation discutée est monolithique, ni de toute éternité. On le répète, nous ne saurions pas plus déclarer que le Flow se meut pleinement en institution. Seul le temps long le déterminera.

1) Des acteurs des hiphops aux agents de la fonction publique : Entre autochtonie et allochtonie.

L'organigramme est le premier élément à rendre compte d'une forme de stabilité et à renforcer l'hypothèse d'un agir institutionnel par l'équipement. Entre septembre 2015 et juillet 2018, il se fige progressivement dans une forme particulière et chacun des postes occupés au lancement du Flow par des contractuels trouvent leurs titulaires. Peu à peu, des agents de la fonction publique se substituent aux salariés embauchés la première saison.

Cette vague de remplacement concerne principalement les trois représentants locaux des hiphops embauchés pour participer au lancement de l'équipement. Après une année d'engagement enthousiaste, les trois musiciens du rap mobilisés aux postes de chargés de projet, d'accueil des publics et de production sont éconduits. Martin Coulon, Julien Véchart et Louis Swyngedauw ne voient pas leur contrat renouvelé. Ces départs renforcent l'hypothèse d'un déficit de formation des acteurs des hiphops à la matière administrative qui, à Lille, fait défaut. Que l'absence de formation spécifique soit présentée comme un poncif dans la gestion des affaires culturelles en général[1750] ou qu'elle relève d'une non-décision[1751], l'issue reste la même : entre 2007 et 2014[1752], la question de la formation des acteurs des hiphops à la matière administrative ne s'est pas posée. Pour le dire autrement, leur placement pérenne dans l'organigramme du Flow n'a pas fait l'objet d'une réflexion particulière. En l'état, le rappeur, le producteur et le Dj présents la première saison sont remerciés. Il s'agit alors de trouver leurs successeurs.

[1748] Lagroye, J., 2006, *Sociologie politique, 5ème édition revue et mise à jour, Op. Cit.,* p. 147.
[1749] L'expression est empruntée à Bernard Lahire. Voir : Lahire, B., 2020, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré.* Paris, Édition La Découverte Poche, p. 19.
[1750] L'argument est avancé par Catherine Cullen, élue à la culture entre 2001 et 2014. Voir chapitre 5, section 3/2 – C.
[1751] L'argument est avancé par Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020. Voir chapitre 5, section 3/2 – C.
[1752] La période convoquée ici correspond au temps large de montage du projet. Soit entre l'annonce publique d'une maison du hiphop et son ouverture.

L'entreprise n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît. D'un côté, la présence de représentants des musiques du rap légitime l'équipement auprès de ses destinataires présumés mais sont dans le même temps accusés d'amateurisme dans l'organisation du travail quotidien.

De l'autre, leurs remplaçants sont rompus à l'exercice de gestion administrative que réclament les postes, ont une expérience des manières de faire et d'agir des collectivités mais, en qualité d'allochtones aux scènes locales de danse, de musique et de peinture ne servent guère au départ l'entreprise de légitimation de l'équipement. Ils accusent un déficit d'ancrage local, scénique pourrions-nous dire ici, que le concept de « capital d'autochtonie », compris comme « l'ensemble des ressources que procure l'appartenance à des réseaux de relations localisés »[1753], permet d'analyser. Mobilisé au départ par Jean-Noël Retière « comme un exemple de capital symbolique ou de capital social propre aux classes dominées »[1754], Sylvie Tissot emploie la notion au-delà de son terreau originel. Dans le cadre d'une enquête qui vise « à rendre compte des rapports à l'espace d'une fraction des classes supérieures, celle qui s'installe dans les quartiers anciens de centre-ville »[1755], elle démontre que l'usage du capital d'autochtonie est fécond pour « analyser la manière dont un groupe des classes moyennes et moyennes supérieures parvient à s'approprier un espace »[1756]. Son application n'est donc pas exclusive à son terrain premier d'investigation premier et elle peut servir le propos défendu ici. Ce qui est en jeu à ce niveau, c'est la rencontre entre un univers professionnel traditionnel – l'administration publique locale – et un univers artistique – les mondes des hiphops. L'équipement est alors en proie à un paradoxe que l'entreprise de substitution des uns par les autres révèle : les profils recherchés restent introuvables. On se réfère au concept pour comprendre comment être ou ne pas être identifiés comme acteurs des scènes de danse, de musique et de peinture, ce qui relève ou non du handicap dans l'entreprise de viabilisation de l'équipement. On se rapproche en ce sens de l'usage qu'en propose Pauline Clech – « analyser l'autochtonie comme mode de structuration de la société locale »[1757] des hiphops – afin de discuter de son importance dans l'entreprise de viabilisation du Flow.

[1753] Renahy, N., 2010, « Classes populaires et capital d'autochtonie. Genèse et usage d'une notion », *Regards Sociologiques*, n°40, pp. 9-26.

[1754] Guillard, S., 2016, *Musiques, villes et scènes : localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux États-Unis,* thèse de doctorat en géographie, Université Paris-Est, p. 271

[1755] Tissot, S., 2010, « De l'usage de la notion de capital d'autochtonie dans l'étude des catégories supérieures », *Regards Sociologiques*, n°40, pp. 99-109.

[1756] *Ibid.*

[1757] Clech, P., « L'autochtonie, condition d'une ouverture à l'altérité sociale ? Ethnographie des formes actuelles de l'autochtonie en banlieue rouge », cArgo, *Revue internationale d'anthropologie culturelle & sociale,* n°9, pp. 106-129.

A – Faire preuve : de la nécessaire constitution d'un capital d'autochtonie

Sylvain Desplanques : l'allochtone devenu allié des acteurs dans le champ des hiphops locaux

Sylvain Desplanques est retenu au poste de chargé de projet pour succéder à Martin Coulon. Né en 1986 en Champagnes Ardennes, il y obtient un Bac ES en 2004. Si *« travailler dans la culture a toujours était un objectif »*[1758] pour lui, il ne sait trop quelles études poursuivre et s'engage dans une licence de droit à l'université de droit et de santé de Lille. Il y découvre la science politique – plus précisément l'analyse des politiques publiques – et décide de s'inscrire dans un master recherche. L'exercice implique de retenir un sujet de mémoire. Auditeur passionné de rap depuis l'adolescence et investi dans l'animation d'une petite salle de concert de la métropole, il œuvre à l'étude du service lillois des « cultures urbaines ». Comme il l'explique, *« l'idée du Flow était lancée mais on était à la base. Et puis y avait une gestion [dudit service] qui était assez intrigante. Donc je me suis dit : "Allez, on va faire un mémoire là-dessus" »*[1759]. Le sujet l'intéresse *« vachement »*. L'exercice moins. *« Jamais […] convaincu par la socio »*, il abandonne la voie de la recherche, se dirige vers un master professionnel à Science Po Lille et fait un stage dans l'une des salles de musiques actuelles (smac) locales : le Grand Mix de Tourcoing. Il passe ensuite le concours d'attaché territorial de catégorie A, l'obtient, passe quelques mois au chômage avant de postuler à Charleville-Mézières pour *« un poste de chargé de développement de projet Smac »*. Il n'est pas retenu. Ce qu'il explique par son manque d'expérience et son jeune âge : *« J'étais absolument pas compétent. J'avais 23 ans »*.

Pour autant, il est repéré par l'élue carolomacérienne à la culture qui lui propose de rejoindre son service. S'engage pour lui un premier CDD de trois mois et une période de stage au sortir de laquelle il est titularisé en tant que chargé de mission. Le travail lui convient mais comme il le confie, *« je fouillais continuellement à gauche à droite pour voir d'autres postes parce que je savais que j'allais pas faire ma vie à Charleville-Mézières. C'était intéressant mais Charleville, au bout de deux, trois ans, j'avais fait un peu le tour »*. Revenir à Lille est également un objectif pour lui.

Il répond une première fois au poste de chargé de projet du Flow en décembre 2014 mais ne reçoit pas de réponse. Le poste est occupé à ce moment-là par Martin Coulon. Puis surprise : *« pas de réponse pendant six mois. D'un coup, en mai [2015] premier entretien, ça se passe bien »*. Il est auditionné par ses futurs collègues – le directeur du Flow, la secrétaire générale et la responsable du développement culturel et un *« un mec de la DRH de la mairie de Lille »* – et obtient un second entretien début juillet. Le contenu de ces entretiens oscille entre ses motivations personnelles à s'investir

[1758] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 26/10/2016.
[1759] *Ibid.*

auprès d'une culture locale des hiphops, sa disponibilité (présence le soir, les week-ends et les jours fériés), sa capacité à accepter les compromis du projet municipal[1760] et les pistes qu'il proposera au regard des problématiques rencontrées par l'équipement pendant l'année. Sur ce dernier point il explique qu'il *« y avait pas mal de questions sur tous les enjeux de formation, d'accompagnement des projets hiphops. Ou c'était un peu le point faible [pendant la saison 2014/2015]. Qu'est ce qui était, selon moi, les priorités d'une structure qui portait… qui essayait de développer le hiphop »*. Il apprend mi-août qu'il est retenu pour devenir le second chargé de projet du Flow. Il y arrive en octobre 2015 après avoir clôturé sa dernière mission en Champagne-Ardenne.

Les conditions de son arrivée dans la structure sont délicates. A l'inverse de son prédécesseur, il n'est ni du cru, ni identifié comme partie prenante du mouvement hiphop. Sylvain Desplanques n'est ni peintre, ni danseur, ni musicien du rap. De fait, il accuse un déficit d'autochtonie qui se déploie selon deux axes : celui de son identification par ses interlocuteurs à venir et celui de sa légitimité à reprendre le poste de chargé de projet après Martin Coulon dont l'engagement dans la culture hiphop depuis le début des années 1990 conférait à l'équipement une caution légitimante. Du moins en ce qui concerne les musiciens du rap[1761].

La posture d'auditeur passionné de Sylvain Desplanques pour les musiques du rap, son investissement dans la programmation de concerts de rap à la « Cave aux poètes »[1762] ou la réalisation d'un mémoire en science politique sur le service « cultures urbaines » lillois ne constituent pas des ressources symboliques et des propriétés susceptibles de favoriser son inscription dans le champ des hiphops locaux.

A son arrivée au poste de chargé de projet du Flow, il est inconnu des différentes scènes de danse de musique et de peinture. Conscient de ce travail de justification à fournir, il se constitue progressivement un capital d'autochtonie et ce, de deux manières.

Hors-les-murs d'abord, il engage des preuves de bonne foi en multipliant les heures de travail supplémentaires. Pendant ses deux premières années en qualité de chargé de projet, on l'a régulièrement croisé au Lyautey, ce bar à deux pas du Flow dans lequel sont organisées régulièrement des soirées hiphops (Dj set ou *open mic*). On l'a également rencontré à différentes reprises dans des concerts de rap ici et là en métropole et, plus surprenant, dans les soirées privées

[1760] Il nous explique que lors de ces entretiens, lui a été posé la question de savoir si la *Trap music* avait sa place au Flow. Cette question qu'il trouve *« un peu bizarre »* lui est posée, c'est son analyse, pour tester sa capacité à épouser ce qu'impose, sur le plan des esthétiques à soutenir ou à écarter, l'image de la ville.

[1761] Voir chapitre 5, section 3/2 – D.

[1762] La « Cave aux poètes » est une salle de concert souterraine ouverte en 1994 à Roubaix. Elle se présente comme « un chainon incontournable du réseau des musiques actuelles en région Haut-de-France ». Elle a reçu en 2019 l'appellation « Scène conventionné d'intérêt national – Art et Création » par le Ministère de la Culture. Source : https://caveauxpoetes.com/lacaveauxpoetes/ consulté le 01/02/2021.

de graffeurs ou de rappeurs locaux dans lesquelles il se confrontait parfois à certains de ses détracteurs les plus vigoureux.

Au sein de l'équipement ensuite, dans le cadre de son travail quotidien. Conscient de succéder à un acteur de référence, il saura, en tant que nouveau *street-level bureaucrat* des hiphops lillois, faire preuve de patience, de disponibilité et d'écoute, assumant son rôle dans un usage souple des règles en vigueur. En ce sens, il contribuera à maintenir à flot les usages officieux et les occupations illégales de l'équipement engagés par son prédécesseur. Il se fera complice de certains acteurs des hiphops contre les pesanteurs administratives qu'il vit lui aussi comme autant de contraintes.

Son expérience de chargé de missions culturelles à Charleville-Mézières ne permet pas de le placer dans le rang des « "débutants" dans un rôle professionnel ayant leurs diplômes pour seul bagage »[1763]. Pour autant, il n'est pas coutumier de manières de faire propres à la gestion des affaires culturelles lilloises[1764] et aux fonctionnements des scènes locales des hiphops pour lesquelles l'émergence de l'équipement relève de l'expérience. Son entrée dans l'institution naissante qu'est le Flow et qu'il participe à construire activement engage chez lui « l'acquisition de savoir-faire ou "savoirs pratiques" » lui permettant « d'accomplir correctement ses tâches et d'identifier les différents rôles auxquels il [aura] à faire dans son activité habituelle »[1765]. L'apprentissage de son rôle se fera principalement par frottement et friction avec les différents types d'acteurs qui se présentent à lui et dont certains d'entre eux deviendront des alliés pour l'animation de la structure[1766]. C'est donc « moins en discourant qu'en se "consacrant" à des tâches reconnues utiles »[1767] que Sylvain Desplanques se constitue un capital d'autochtonie qui relève moins chez lui de l'héritage que de l'engagement[1768], un engagement perçu progressivement comme sincère par les premiers usagers de l'équipement. Les propos d'Ismaël Métis vont dans le sens d'une progressive acceptation de Sylvain Desplanques dans ses prises de fonction : *« Si on avait eu un plouc à la place de Sylvain, ça aurait été chiant. Là ouais, ça aurait été de la merde et je me serai bougé. Maintenant on a un mec à qui j'ai envie de laisser sa chance et qui a l'air intéressant »*[1769]. Sylvain Desplanques est donc depuis octobre 2015 le chargé de projet de l'équipement, en prise directe avec les usagers. Le poste de chargé de production accusera le coup d'une latence de quelques mois avant trouver en la personne de Laurie Decauchy sa titulaire provisoire.

Laurie Decauchy : une enfant de « Lille 2004 »

[1763] Lagroye, J., 2006, *Sociologie politique, 5ème édition revue et mise à jour, Op. Cit.,* p. 142.

[1764] Son travail de recherche sur le service « cultures urbaines » l'a maintenu dans une posture de chercheur qui n'est jamais transposable à l'engagement dans le travail de terrain.

[1765] Lagroye, J., 2006, *Sociologie politique, 5ème édition revue et mise à jour, Op. Cit.,* p. 142.

[1766] Voir section 2 -B du présent chapitre.

[1767] Renahy, N., 2010, « Classes populaires et capital d'autochtonie. Genèse et usage d'une notion », *Op. Cit.*

[1768] *Ibid.*

[1769] Entretien avec le rappeur Ismaël Métis réalisé le 02/11/2015.

Laurie Decauchy est née le 10 février 1982 dans la métropole lilloise. Après l'obtention d'un Bac littéraire dans le lycée privée de St-Rémi à Roubaix, elle rejoint l'université catholique de Lille où elle obtient sa licence en « médiation culturelle et communication ». Elle poursuit dans cette voie en rejoignant l'université du littoral côté d'Opale (ULCO) de Dunkerque et s'engage dans un master de « management de projet culturel ». Nous sommes en 2005. L'année est importante. Comme l'explique l'intéressée, *« c'était la bonne période parce que c'était juste après Lille 2004 [capitale européenne de la culture]. Donc si tu te bougeais un peu à cette période, même pendant tes études, tu commençais un peu à faire ton réseau, à faire des stages »*[1770]. Ce qu'elle fait. Elle met alors entre parenthèses ses études pour *« faire beaucoup de stages, dont un gros à la "galerie commune" de Tourcoing. C'est la galerie des Beaux-Arts [de Tourcoing] »*. Un an plus tard, en 2006, elle reprend son master – qu'elle obtient– et simultanément s'engage dans un nouveau stage rémunéré pour le compte de la première édition de l'évènement culturel « Lille 3000 »[1771]. Comme nombre de ses coreligionnaires culturels[1772], elle rejoint le Tri Postal, cet ancien centre de tri de courrier du centre-ville transformé en lieu culturel, où elle œuvre en tant qu'assistante d'exposition. Son travail consiste à coordonner des projets. C'est-à-dire à faire *« de la prospection, tu recherches des œuvres, tu rentres en contact avec les artistes, tu suis si y a des productions de pièces et ensuite, tu fais venir ces œuvres et tu organises le montage, t'es en lien avec les œuvres, les artistes et les prêteurs, t'organises tout ça »*.

Suite à cette expérience, elle s'engage dans un ultime stage, cette fois directement en mairie de Lille, dans l'une des quatre délégations culturelles de la Ville, les « Arts Visuels ». Elle y œuvre en qualité de chargée de mission. Recrutée à 25 ans, elle y reste dix ans, entre 2006 et 2016. Son travail relève de nombreuses tâches mais ne concerne que les arts plastiques. La gestion d'espaces d'exposition dans les équipements culturels municipaux, le Carré, le musée de l'Hospice Comtesse, le Tri Postal, l'organisation d'expositions hors les murs – *« on en a fait dans des banques »* –, le suivi des associations et des artistes plasticiens rattachés à son service, l'orientation des subventions et la mise en réseau – *« tu reçois les artistes, tu regardes leur projet, t'essayes de leur trouver des expos à droite à gauche, de les mettre en lien avec les galeristes »* – constituent alors son quotidien de travail.

En 2015, suite au départ de la directrice des arts visuels, elle prend la tête du service en intérim. Questionnée sur ce changement de statut, elle explique que peu de choses ont bousculé son quotidien mis à part qu'elle a *« eu plus de relations avec les élus [et] plus de parties "Ressources humaines" à gérer »*.

[1770] Entretien avec Laurie Decauchy, chargé de production du Flow entre 2016 et 2019, réalisé le 28/01/2018.

[1771] « Lille 3000 » est le dispositif culturel phare de la mairie. Il succède à l'évènement « Lille 2004 : capitale européenne de la culture », se décline en thématiques et donne lieu tous les trois ans environ à plusieurs mois d'évènements culturels.

[1772] Rappelons que sur notre seul terrain, le directeur, le chargé du centre de ressources mais également la directrice du pôle d'action culturelle sont comme elle des enfants de « Lille 2004 : capitale européenne de la culture ».

Notons qu'a l'instar d'Olivier Sergent, de Malik Moujouil et de tant d'autres, elle obtient son statut de fonctionnaire à la faveur de la loi du 12 mars 2012, impulsée sous la mandature de Nicolas Sarkozy pour mettre un terme à *« la précarité dans le service public »*[1773]. Comme l'explique le directeur du Flow, *« cette loi, elle a permis a plein de gens qui étaient rentrés comme ça y a longtemps de se régulariser et de devenir fonctionnaires. C'est à dire que c'est pas un concours. On a passé un examen professionnel, c'est plus facile que le concours »*[1774]. Laury Decauchy devient fonctionnaire d'administration territoriale de catégorie A.

Un an plus tard, elle quitte la direction des « Arts Visuels » suite à l'arrivée d'une nouvelle directrice et rejoint le Flow en tant que titulaire au poste de chargée de production en juillet 2016. Son arrivée est d'abord motivée dans une perspective de développement de carrière. Comme elle l'explique, son *« profil de chargée de mission aux "Arts Visuels" était hyper précis »* et elle souhaitait l'élargir en marquant son CV d'une dimension plus générale de chargée de production : *« Si je suis amenée à bouger ailleurs, c'est peut-être plus facile d'avoir l'aspect prod[uction] »*. C'est ensuite à titre personnel qu'elle voit dans le Flow un moyen de s'épanouir professionnellement : *« J'aime bien tout ce qui est graff,* street art*, art urbain, tout ce qu'on veut, plus rap, même si je suis pas aussi spécialisée que Malik ou Sylvain. Et puis surtout la danse hiphop. Et comme là on en fait pas mal… »*. Notons à ce niveau que du temps de son passage aux arts visuels, elle est l'unique personne du service ayant intégré dans sa délégation un volet « graffiti » à travers un soutien à l'association de promotion d'art mural « Collectif Renart »[1775]. C'est donc avec une appétence sincère pour les esthétiques concernées et une connaissance fine des rouages administratifs municipaux qu'elle arrive dans la structure. Les investissements symboliques dans la culture « à la sauce lilloise », elle connait. Idem pour la tâche qui l'attend, du moins sur le papier. Au-delà de *« la partie la plus cool »* du métier – c'est-à-dire rendre effectif l'accueil des usagers dans le cadre des projets qu'ils souhaitent porter – elle ne découvre pas un métier dont les contraintes (temporelles, administratives, techniques, financières) sont nombreuses. L'établissement de contrats, les mises à dispositions, les relations avec les différents services en mairie centrale sont, pour elle, autant de facettes familières du métier. A la différence de son collègue au poste de chargé de projet arrivé un an avant elle, Laurie Decauchy n'apprend pas son nouveau métier sur le tas mais l'adapte aux particularités de l'équipement. Bien qu'elle ait quitté la structure en 2019, c'est elle qui a occupé le poste du temps de notre recherche.

[1773] Entretien avec Olivier Sergent réalisé 06/07/2016.

[1774] *Ibid.*

[1775] Pour information, depuis 2013, date de son premier festival, le collectif Renart obtient de multiples soutiens financiers et techniques de différents services (politique de la ville, jeunesse, petite enfance, culture) mais n'a jamais su pérenniser un soutien du service Arts Visuels. Seule Laurie Decauchy a permis un tel partenariat du temps de son directorat en 2015.

Pour ce qui la concerne, la constitution d'un capital d'autochtonie semble moins déterminante que pour son collègue au poste de chargé de projet.

D'abord parce que celui qu'elle remplace – Louis Swyngedauw – ne possède pas le capital réputationnel de Martin Coulon qui œuvre depuis 1992 au développement des pratiques en de multiples qualités (tagueur, rappeur, animateur radio, producteur, membre du comité d'administration de l'association Call 911 et premier chargé de projet du Flow).

Ensuite car le contenu des esthétiques soutenues importe peu dans son travail. Les compétences acquises dans ses études et ses précédents emplois sont aisément transposables dans son travail au Flow. Qu'il s'agisse d'art contemporain ou de graffiti, et au-delà des seuls arts visuels, de musique ou de danse, la rédaction de contrats, l'accueil des artistes, la gestion des caterings ou l'établissement de feuilles de route ne sont pas des tâches qu'elle découvre sur le tas.

Enfin et surtout car la fonction qu'elle occupe n'est pas aux avant-postes des partenariats entre l'équipement et les usagers. Concrètement, ce n'est pas elle qui reçoit dans son bureau les acteurs désireux de faire l'objet d'un accompagnement par la structure (accompagnement, programmation de concert, obtention d'une résidence etc.). Comme elle l'explique : « *la production, c'est toute la mise en œuvre administrative et logistique du projet. Donc en fait, une fois que c'est discuté, que le chargé de projet a rencontré des gens, moi, je reprends la main dessus et j'organise tout* »[1776]. Autrement dit, elle ne rencontre les acteurs qu'une fois que leurs projets ont été retenus par son collègue ou son directeur. Il ne s'agit donc pas pour ces mêmes acteurs de la convaincre de la pertinence du projet mais de travailler de concert à sa concrétisation effective. Ils peuvent apprendre à ses côtés, quand ils en font la demande, les complexités de l'administration publique.

Chacun à leur manière et à intensité variable, Sylvain Desplanques et Laurie Decauchy attestent d'un usage du capital d'autochtonie au-delà de son terreau premier d'investigation. A travers la présentation rapide de leur profil et de leur parcours, on a montré que « l'autochtonie n'est plus seulement la ressource des dominés cherchant à retourner le stigmate, mais celle d'agents dotés cherchant à construire, [plus qu'à] asseoir ou réasseoir leur position »[1777].

Leur arrivée aux postes qu'ils occupent renseigne également sur l'ancrage de l'équipement dans son environnement local. A travers leur profils, c'est la professionnalisation des recrutements qui est engagé. Un processus dans lequel l'autochtonie n'est pas considérée comme cruciale pour animer le quotidien du Flow. Cette professionnalisation, pense-t-on, constitue bien une variable

[1776] Entretien avec Laurie Decauchy, , chargé de production du Flow entre 2016 et 2019, réalisé le 28/12 2018.
[1777] Tissot, S., 2010, « De l'usage de la notion de capital d'autochtonie dans l'étude des catégories supérieures », *Op. Cit.*

institutionnelle en ce sens que les recrutements présentés *supra* signifient l'application des règles municipales en matière de gestion équipementière.

B – Quid des autochtones au Flow : quel poste et quel rôle pour les acteurs des hiphops ?

Les visages du Flow : un peintre, des musiciens du rap et une danseuse pour accueillir les publics

Le poste de « chargé d'accueil des publics et de médiation culturelle » n'a pas trouvé de titulaire avant 2019. Quand le poste n'est pas vacant et supporté par un tiers[1778], les contractuels s'y sont succédés. Les fluctuations du poste sont alors partie prenante du processus général de stabilisation de l'équipement. Autrement dit, le *turn-over* à ce poste est, pendant quatre années, un élément parmi d'autres de la stabilisation de la structure.

Il apparait alors que les recrutements à ce poste sont systématiquement opérés dans le vivier artistique local[1779] en général et sur les scènes des hiphops locaux en particulier. Après son occupation par un rappeur local, s'y succèdent un DJ et un tagueur[1780] également rappeur au sein de feu le groupe « Le Syndic » : Alexandre Révillion. Nous n'avons pu rencontrer le DJ. En revanche, Alexandre Révillion nous éclaire sur les conditions de son recrutement et son investissement dans la structure. Tout comme ses prédécesseurs, deux traits caractéristiques singularisent sa fonction : son identité artistique participe à une fréquentation réelle d'équipement tout autant qu'il joue le rôle de médiateur entre le Flow et ses destinataires présumés.

Recruté en mars 2016 comme contractuel, il a vent du poste par l'intermédiaire d'une amie qui travaille au service communication des trois structures : *« Elle m'a envoyé l'intitulé du poste quand elle a eu les infos donc j'ai pu passer les entretiens [d'embauche] rapidement »*[1781]. Son obtention, il la doit aussi au fait qu'il connaissait *« un peu les gens là-bas, Malik [Moujouil], Raksmy [Chéa]*[1782]*, donc facilité ».*

Comme son prédécesseur Julien Véchart[1783], la motivation première d'Alexandre Révillion est d'ordre pécuniaire. Comme il l'explique, « *ce qui m'a motivé à aller bosser là-bas, dans un premier temps, c'était le côté financier. J'avais besoin d'un taff et puis c'est pas l'usine. Clairement. Après ça reste dans un domaine,*

[1778] Nous verrons que le chargé de centre de ressources endosse parfois le rôle.
[1779] On pense ici à une chanteuse locale qui a occupé le poste pendant un temps et sur laquelle nous n'avons pas d'informations.
[1780] On se gardera ici de dévoiler son identité de peintre. Il fait partie de ces peintres à œuvrer strictement dans un cadre non conforme aux usages légaux de l'espace public.
[1781] Entretien avec Alexandre Révillon, quatrième chargé d'accueil des publics, réalisé le 29/06/2016.
[1782] Raksmy Chéa est directrice du développement culturel des trois équipements (les deux maisons folies et le Flow). Elle fait partie des actrices importantes dans l'histoire de l'équipement qui ne nous a jamais accordé d'entretien.
[1783] Julien Véchart est rappeur dans feu le groupe « La Jonction » et premier acteur des hiphops locaux à occuper le poste de chargé d'accueil des publics.

moi qui fais de l'animation, c'était pas compliqué d'accueillir les gens »[1784]. Il est retenu pour le poste et s'engage dans un quotidien de travail qu'il résume comme suit : *« J'arrive. J'ouvre [les portes du Flow]. Le lundi, je bosse pas. Le mardi je faisais 9H-20H. Alors le matin je suis en réunion et en médiation culturelle, chose que j'ai jamais vraiment faite là-bas. Parce qu'il faut savoir qu'ils ont déjà des gens qui s'occupent de la médiation culturelle, des stagiaires. Et l'après-midi, j'accueille les publics. Donc je suis derrière mon bureau, je réponds au téléphone, je redirige les mails et quand y a des gens qui viennent, je les renseigne ».* Ce travail de renseignement a trait à l'organisation d'évènements ou à la présentation des conditions d'accès aux espaces de travail. En somme, il présente les règles du jeu de l'équipement.

Son sentiment est alors au désœuvrement. Il nous explique sur le ton d'une vindicte anti-équipement qu'il n'y *« a jamais personne qui vient donc c'est des journées à rallonge. […] Y a des semaines, sur une journée type, je reçois dix mails le matin que je redispatche dans le service, je réponds à quinze appels téléphoniques et j'accueille quatre personnes. Tu vois ? ».*

Au-delà il assume des fonctions plus officieuses. Rappelons que les représentants des scènes locales, présents au nombre de trois la première saison ne sont pas reconduits. Du temps de leurs fonctions, leurs identités artistiques ont participé à l'attractivité du lieu. Leurs absences dans l'organigramme produit l'effet contraire[1785] et amène un constat : l'équipement est plus fréquenté par les artistes locaux des hiphops quand certains d'entre eux y occupent certains postes. Au départ du moins. C'est dans cet esprit qu'il faut comprendre que malgré leur peu d'appétence pour la matière administrative, le directeur nous confie que *« c'est bien d'avoir [des gens comme eux] à l'accueil »*[1786]. Leur présence à un poste qui les érige au rang de « visage premier de l'équipement »[1787], c'est-à-dire, les premières personnes que l'on rencontre quand on en pousse les portes à valeur 1) de gain symbolique – elles est une forme parmi d'autres d'employabilité réelle des acteurs des hiphops – et 2) participe à une entreprise de réconciliation entre certains acteurs des hiphops locaux et l'équipement. Autrement dit, comme Julien Véchart ou Rudy avant lui, il officie comme caution légitimante auprès de scènes culturelles peu acquises à la présence de la structure. C'est ce qu'il souligne quand il interprète en ces termes les effets de sa présence dans et pour l'équipement. *« En gros, j'étais un bon intermédiaire. Et du coup, ça a un peu adouci les mœurs avec des gens qui venaient plus. Qui revenaient parce que j'étais là. Donc ça a un peu redonné une dynamique au truc. Et je pense que de toute manière, ils sont obligés de tabler là-dessus parce qu'y a personne qui gère le dièse*[1788] *en interne ».*

[1784] Entretien avec Alexandre Révillon, quatrième chargé d'accueil des publics, réalisé le 29/06/2016.
[1785] Voir la section 4 du présent chapitre.
[1786] Extrait du carnet de terrain. Prises de note du 06/06/2016.
[1787] L'expression vient du terrain, soit des salariés du Flow ou de la maison folie attenante.
[1788] Le « dièse » est une expression argotique que l'on peut traduire ici par « affaire », « problématique », « sujet ». Il évoque ici le peu d'appétence généralisée pour l'équipement.

C'est que comme ses prédécesseurs, il rejoue la carte du complice auprès de certains usagers en facilitant l'accès non-tarifé aux espaces : *« Alors moi j'étais hyper arrangeant. Si y a de la place, en fonction des gens avec qui j'étais et des gens qui venaient, tu payes, tu payes pas, c'est la même, je m'en bats les couilles. Moi ça m'évite de rédiger des contrats. Maintenant, je compte sur toi, fais pas le* schlag[1789] *en bas à péter des trucs. La responsabilité elle me revient mais voilà ».*

A l'inverse de son prédécesseur enfin, il ne s'épanche pas outre mesure dans une adhésion enthousiaste et volontaire au projet d'équipement. Arrivé à son poste un an et demi après l'ouverture du Flow, l'heure n'est plus à la découverte et il endosse son costume avec moins d'illusions et d'engouement que Julien Véchart. Comme il le dit lui-même, il s'y investit d'abord car il a besoin d'un travail. Mais son engagement ne dure pas. La période est à la mobilisation sociale contre la loi n°2016-1088 relative au travail, à la modernisation du dialogue social et à la sécurisation des parcours professionnels »[1790] plus connue sous le nom de « loi travail » ou « loi El-Khomri ». Alexandre Révillion use de son droit de manifester, délaisse en conséquence son poste et finit par l'abandonner. Ce qui n'est pas du gout de son directeur : *« Alex, je lui en veux un peu. Abandon de poste, derrière c'est pas cool parce que ces des gens qu'il pénalise. C'est pas moi qu'il nique, c'est mon équipe. […] Tu pénalises les usagers. Si la porte est fermée. Je trouve ça un peu puéril. J'ai trouvé qu'il manquait de maturité »*[1791].

Le manque d'enthousiasme pour les tâches liées au poste trouve ici quelques explications. Employés sur des temps courts avec l'assurance de ne pas être reconduits car non-titulaires, ceux qui l'occupent ne s'y engagent qu'avec l'engouement du travail précaire et l'ennui qu'induit la faible charge de travail. Les mots du directeur le suggèrent : *« Primo, il faisait pas toujours… j'adore Primo mais il était pas très rigoureux. Alex, laisse tomber, c'était une cata, à ce niveau-là. Rudy aussi, il planait un peu »*[1792].

Quoi qu'il en soit, tant que le poste n'est pas titularisé, il apparait réservé aux acteurs locaux des hiphops qui contribuent à rendre effective sa fréquentation et à convaincre parfois les plus revêches d'y occuper l'espace. Du temps de la recherche, le poste se stabilisera autour de la personne de Naïma Gaye, danseuse, actrice et chorégraphe. Francilienne d'origine, elle arrive à Lille en 2016 avec son compagnon, le chorégraphe et directeur de la compagnie *Art Track*, Romuald Brizolier. Elle occupe le poste à partir de janvier 2017. Pour la première fois, l'équipe du Flow et la mairie de Lille envisagent, en la personne de Naïma Gaye, de pérenniser le poste d'accueil des publics en lui offrant un temps de préparation au concours de l'administration publique (catégorie C) et de s'y installer durablement.

[1789] « Schlag », dans le sens argotique employé ici, signifie « être à la ramasse », « faire n'importe quoi », « manquer de respect pour soi-même et pour les autres ».
[1790] Source : https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000032983213/ consulté le 24/03/2021.
[1791] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[1792] *Ibid.*

Fin 2020, elle est toujours en fonction. Qu'elle ne soit pas identifiée comme danseuse locale n'importe plus. Elle arrive trois ans après le lancement du Flow, soit à un moment où les vindictes et les méfiances ont perdu de leur intensité. Il ne s'agit plus pour l'équipement de montrer patte blanche. Étrangère au territoire, elle ne l'est pas sur le plan scénique. Comme elle le confie au site « Lumières d'Afrique » en 2010, *« j'ai suivi des cours de [danse] moderne, contemporain et danse africaine ! À vingt ans, je décide d'ouvrir mes horizons et me tourne vers la danse hiphop. J'intègre immédiatement un groupe exclusivement féminin avec qui je tournerai pendant trois ans […] De 2003 à 2008, j'enseigne le hiphop dans différentes structures ! »*[1793].

Son recrutement alimente ainsi l'idée qu'au Flow, les acteurs issus des énergies créatives des hiphops n'occupent, quand ils ne sont pas remplacés par des tiers, que les postes subalternes. Un dernier recrutement vient renforcer le constat. Après une année de coexistence, se pose la question du devenir du service « cultures urbaines » et plus particulièrement de l'avenir professionnel de celui qui l'incarne depuis 2007 : Malik Moujouil. Il rejoint l'équipement au poste de « chargé du centre de ressources » dont on présente maintenant les conditions de son transfert.

Malik Moujouil : de la gestion du service des « cultures urbaines » à celle d'un fonds documentaire

Un dernier recrutement donc, et non des moindres, achève de fixer l'équipe du Flow. Malik Moujouil, le chargé de projet des « cultures urbaines » en mairie centrale rejoint la structure en septembre 2015. Inutile ici de le présenter[1794]. Rappelons seulement qu'il est ce rappeur et maitre de cérémonie devenu *« agent hiphop de la fonction de publique »*[1795] en occupant le poste de chargé de mission des cultures urbaines depuis leur transfert au service Culture en 2005. Après une année de prise en charge bicéphale des hiphops locaux, le devenir dudit service et de son représentant est discuté. Comme l'explique l'intéressé, « *toutes les questions des cultures urbaines, elles allaient par chez Olivier [Sergent, le directeur du Flow]. Ce qui était normal, logique. Tu ne mets pas autant de thunes sur un projet si tu mets un truc "cultures urbaines" à côté »*[1796]. En conséquence, dès octobre 2014, les acteurs des hiphops sont largement redirigés vers le nouvel équipement appelé à en devenir le guichet privilégié[1797]. Rappelons que l'urgence est à l'objectivation de sa viabilisation et de sa fréquentation accrue en ce sens que « *le Flow devait être l'épicentre des cultures urbaines »*[1798]. Ledit service perd donc peu à peu son

---

[1793] Source : http://www.lumieresdafrique.com/les-editions/2010/invites/224-naima-gaye.html consulté le 17/11/2021.
[1794] Voir chapitre 2, section 3 – B.
[1795] Malik Moujouil se nomme lui-même ainsi.
[1796] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.
[1797] Voir chapitre 7, section 3 – A.
[1798] *Ibid.*

statut de référent intermédiaire du pouvoir local et son monopole des ressources culturelles publiques – les subventions, l'accompagnement de projet – en matière d'administration des pratiques des hiphops. Pendant la première saison 2014/2015, pour reprendre les propos de Malik Moujouil, « *nous [en mairie], on devenait juste un truc administratif et mon ingénierie et mon expertise elles comptaient plus pour beaucoup »*[1799]. Concrètement, le fléchage budgétaire pour les cultures urbaines ne disparait pas mais le bureau de Malik Moujouil n'est plus le lieu d'accueil privilégié pour les associations locales.

Se pose de fait la question de son devenir professionnel. En qualité de titulaire, il n'est pas possible pour la puissance publique de le remercier. Que certains collègues lui prêtent le costume de l'incompétent[1800], qu'il soit taxé d'user de favoritisme ou accusé silencieusement de faux en écriture[1801], les rumeurs qui entourent sa personne, c'est-à-dire le « processus social d'échange d'une nouvelle (une information en prise avec l'évènement) non vérifiée »[1802], ne constituent pas des faits avérés suffisamment solides pour envisager son éviction. Décision est donc prise de le transférer au Flow.

Celui qui incarnait l'administration municipale des affaires des hiphops se voit attribuer la gestion d'un fonds documentaire en tant que « chargé du centre de ressources ». L'opération masque mal une forme de relégation de statut. Chargé des affaires des hiphops, en prise directe avec l'élue ou le DGA culturel[1803], il devient, sur le papier du moins, un bibliothécaire… sans bibliothèque réelle. Comme l'explique un salarié du plateau « Culture » : *« Avant, quand on voulait mettre au banc un incompétent, on le mettait au cimetière de l'est. Dans une période plus récente, on les mettait dans les mairies de quartiers. Aujourd'hui, et l'exemple de Malik le prouve, le Flow est considéré comme un sas de relégation »* [1804]. Qu'un seul enquêté nous a, sous couvert d'anonymat, confié de tels propos, ne doit pas nous conduire à les ériger au rang de vérité. Ils n'en constituent pas moins un paradigme indiciaire qu'il faut prendre au sérieux. Pour apprécier avec justesse cet extrait, il faut revenir sur les conditions et le contenu de travail qui attendent Malik Moujouil.

Le centre de ressources n'occupe pas au Flow un espace physique propre à la manière des studios de musique ou des salles de danse. Aucune salle n'a été imaginée pour en faire un espace à part

---

1799 *Ibid.*

1800 Que ce soit certains de ces collègues ou certains représentants d'associations, nombreux sont les témoignages pointant d'un doigt accusateur le peu de rigueur de Malik Moujouil dans la gestion de ses affaires.

1801 Voir chapitre 2, section 3 – B.

1802 Aldrin, P., 2003, « Penser les rumeurs : Une question discutée des sciences sociales », *Genèses*, Sciences sociales et histoire, n°50, pp.126-141.

1803 Rappelons que pendant trois années, de 2007 à 2010, Malik Moujouil et le service des cultures urbaines ne sont rattachés à aucune des quatre délégations culturelles (Arts Visuels, Patrimoine, Lecture Publique ou Arts du Spectacle et de la Musique). En l'état, il n'opère pas sous l'égide d'une direction technique mais directement avec l'élue à la culture.

1804 Entretien avec un salarié anonymisé réalisé le 17/02/2019.

entière. Il est partie prenante du hall d'accueil et se constitue de trois « boxs » montés sur roulettes dans lesquels se côtoient quelques dizaines d'ouvrages et de magazines relevant des hiphops, glanés on ne sait comment, ici et là[1805]. Concrètement, Malik Moujouil ne dispose plus d'un véritable bureau[1806]. La violence symbolique de sa relégation est d'autant plus significative qu'on le rappelle, l'équipement est habillé de vastes vitres qui offrent aux badauds une vue sur ce qui se passe à l'intérieur. Là, encore, le même salarié livre un sentiment empreint d'irritation : *« T'imagines, toute la ville peut voir qu'aujourd'hui, c'est lui qui accueille les publics et qui répond au téléphone. C'est une humiliation »*[1807].

L'intéressé, on le comprend, ne nous présenta jamais son transfert de poste en l'état. Il insiste plutôt sur deux points que sont le maintien de son niveau de rémunération – « *sur le papier je suis intégré en [catégorie] C mais j'ai gardé tous mes avantages et mon salaire de [catégorie] B »*[1808] – et les fonctions officieuses qu'il exerce au sein de l'équipement. Car en parallèle de l'animation du centre de ressources – animation qui ne consiste au départ qu'à accueillir quelques savants curieux – Malik Moujouil s'investit à différents niveaux.

D'abord, il participe de *« tout ce qui touche un peu à la formation et à l'accompagnement d'artistes [car] on n'y avait pas réfléchi. Donc c'est là que moi, je rentre en ligne de compte »*[1809]. On a vu dans le précédent chapitre que les premières expériences de formation n'ont pas trouvé leur public. Malik Moujouil arrive en renfort et travaillera pendant une année avec la secrétaire générale à l'élaboration de ce volet.

Il s'engage également dans l'action culturelle, tue, discrète mais bien réelle dans l'activité de l'équipement[1810]. Comme il l'explique, *« tous les jours on a des opérations culturelles […] qui sont des résultantes d'actions culturelles. C'est des gens avec qui on travaille depuis quelques mois, à qui on a fait visiter le Flow, à qui moi je raconte un peu l'histoire du hiphop, à qui on a fait rencontrer des groupes en résidence ».*

Ensuite, fort d'un capital relationnel élevé (à l'échelle nationale et au-delà) dans le champ des musiques du rap, il met à disposition son carnet d'adresses au service du Flow et du chargé de projet et s'impute des fonctions qui dépassent le cadre strict de son recrutement. Avec précautions – *« j'ai pas envie que ça se sache, j'ai pas envie qu'on me casse les couilles avec ça »* – il explique *« faire profiter de [s]on réseau » à* son collègue chargé de projet et se présente directement comme l'orchestrateur invisible de la programmation musicale du Flow : *« Donc ce qui est bien, c'est que de manière très implicite, la prog, je la fais, enfin… Sylvain la fait avec moi. On travaille ensemble ».* C'est le cas, nous confie-t-il pour

[1805] Voir section 3 du présent chapitre.
[1806] S'il possède un ordinateur dans l'espace de travail commun, son statut de chargé du centre de ressources l'amène à passer la majorité de son temps de travail dans le hall d'accueil.
[1807] Entretien avec un salarié anonymisé réalisé le 17/02/2019.
[1808] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.
[1809] *Ibid.*
[1810] Voir la section 3 du présent chapitre.

la venue du *freestyler* états-uniens « Super Natural »[1811] en décembre 2016[1812] ou du rappeur français Busta Flex qu'il présente comme *« un pote »* et pour qui il nous explique les coulisses de son concert au Flow : *« Je l'ai appelé, il est venu, on a arrangé le taro, machin. C'est comme ça. Et ça c'est le côté obscur de la force. C'est clair, je suis ici, je suis chargé du centre de ressources mais bien sûr que oui… voilà ».*
Au-delà, on le retrouve également dans les archives du Flow en qualité d'auteur de certaines notes relatives au fonctionnement des espaces de travail[1813]. C'est donc de manière informelle qu'il participe à différentes tâches au-delà de sa fiche de poste.

C'est toute la tension entre postes officiels et missions officieuses qui se révèle ici. Moins synonyme de professionnalisation que d'ajustement bricolé, ce travail est d'abord rendu possible par la très faible fréquentation du centre de ressources. Lieu d'incarnation du centre documentaire annoncé dès 2010 et outil de participation à la mission de diffusion de la culture hiphop, sa création n'émane pas d'une demande objectivée ni ne résulte d'un manque de documentation constaté en matière de cultures urbaines sur le territoire. La majorité des ouvrages présents sur site a été empruntée sur le long terme aux différentes antennes des bibliothèques municipales. Le retour sur expérience de Malik Moujouil renforce alors le constat issu de nos observations : *« [Le centre de ressources] est jamais consult… enfin, y a des fois des gens qui viennent parce que juste, ils attendent là, [dans le hall d'accueil] ».* Et de préciser un peu plus loin que *« la consultation physique des livres, elle n'intéresse pas beaucoup de monde. On a quelques étudiants quand même qui viennent. Ce qui me pose problème c'est que c'est consultable que sur place, ils profitent du wifi, ils bossent. Mais ça va pas plus loin que ça ».*
Dans ces conditions, Malik Moujouil a donc du temps et de l'énergie pour s'engager au-delà des seules activités qui lui incombent officiellement. A l'aune du même constat, il se fera l'artisan d'une transformation profonde d'un centre de ressources, délaissant le versant physique de l'espace pour le développer sous une forme plus immatérielle (rencontres et débats)[1814] à travers la mise en place de dispositifs de rencontre avec des professionnels de secteur ou des initiations aux pratiques à destination du grand public[1815]. Il n'est pas rare non plus de le voir au poste de chargé d'accueil des publics quand celui-ci fait défaut (absence ou vacance du poste).
Enfin, c'est sa qualité de représentant historique qu'il faut ici mentionner. Si d'un côté il est indéniable qu'il a participé à la structuration des scènes des hiphops via ses différentes identités[1816],

[1811] *Super Natural* est un rappeur newyorkais connu internationalement depuis la fin des années 1990. Il est par ailleurs reconnu pour ses talents d'improvisateur.
[1812] Il nous explique l'avoir rencontré dans une soirée quinze jours avant l'entretien, soit fin octobre 2016.
[1813] Il est l'auteur d'une note intitulé « Fonctionnement du studio d'enregistrement du Flow » sur le positionnement du Flow vis-à-vis des studios d'enregistrement qui lui préexistent.
[1814] Voir section 3 du présent chapitre.
[1815] *Ibid.*
[1816] Voir chapitres 1 et 2.

il n'est pas certain que ses casquettes de rappeur, de maitre de cérémonie ou de chargé de mission des cultures urbaines soient mises au service de l'équipement. Il fait l'objet de nombreuses controverses dans les différents champs locaux des hiphops. Des mots de l'intéressé lui-même, son engagement auprès de la maire lui a coûté certaines amitiés. *« Arrivé avec plein d'espérances »*, il confesse s'être *« retrouvé avec une cible dans le dos »* et *« une réputation de vendu »*[1817]. Idem du côté de certains acteurs rencontrés qui multiplient à son encontre les noms d'oiseaux et les anecdotes peu élogieuses. Quoi qu'il en soit, son recrutement termine de fixer l'organigramme dans une forme appelée à durer. Quatre personnes donc, qu'une photo prise en 2018 cristallise.

Document n° 1 : Photographie de l'équipe exclusivement dédiée au Flow[1818].

De gauche à droite : Malik Moujouil, Laurie Decauchy, Naïma Gaye, Sylvain Desplanques. Soit, le chargé du centre de ressources, la chargée de production, la chargé d'accueil des publics et de la médiation culturelle et le chargé de projet du Flow. Photo prise sur le parvis devant l'équipement.

L'équipe stabilisée du Flow – seules les quatre personnes présentées *supra* s'y attèlent exclusivement – renseigne sur un point : aucun profil éprouvé ne remplit l'ensemble des attributs susceptibles de contenter l'ensemble des parties engagées dans le fonctionnement de l'équipement.

D'un côté, celles et ceux dont les profils correspondent aux standards classiques de recrutement dans l'administration publique ne possèdent pas, au départ du moins, cette « ressource précieuse

[1817] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.

[1818] Source : http://www.nuagency.fr/2018/10/04/lille-au-coeur-du-grame-rencontre-avec-sylvain-desplanques-du-flow/ consulté le 10/02/2021.

que peuvent constituer l'ancrage local et la valorisation de l'ancrage local »[1819], soit les éléments centraux de l'autochtonie quel que soit le terrain d'application.

De l'autre, l'autochtonie avérée des acteurs des hiphops employés agit comme un levier de séduction pour attirer les destinataires présumés de l'équipement, voire favorise l'appropriation de l'équipement par les artistes locaux. La présence de danseurs, de musiciens ou de peintres dans l'organigramme

Au-delà, l'autochtonie n'a pas valeur de sésame légitimant. Le cas de Malik Moujouil en constitue un bel exemple. Bien qu'identifié comme acteur historique des différentes scènes des hiphops au capital relationnel élevé, sa gestion atypique du service des cultures urbaines a engendré de nombreuses inimitiés à son endroit. Ce qui permet de rappeler que l'employabilité au Flow est tributaire de réseaux de relations qui le précèdent. Ou pour le dire autrement que le concept de capital d'autochtonie nécessite d'être replacé dans un jeu d'échelle complexe qui excède, tant sur les plans diachronique que synchronique, le cadre strict de l'équipement.

C - L'organigramme comme indice d'un progressif construit institutionnel

En quoi la rapide présentation des profils présentés *supra* renforce-t-elle l'hypothèse d'un construit institutionnel en voie de stabilisation ? On y voit au moins quatre enseignements.

Tout d'abord, l'organigramme se fige dans une forme particulière pour ne plus subir de transformations majeures. Pendant le temps de la recherche du moins[1820]. Les quatre protagonistes présentés *supra* constituent la force vive de l'équipement, c'est à dire les seules personnes dont le travail est exclusivement rattaché au Flow. Soit un chargé de projet, un chargé du centre de ressources, une chargée de production et une chargée d'accueil des publics et de la médiation culturelle. Des mots de Laurie Decauchy, *« au Flow qui bosse vraiment ? Y a Sylvain, Naïma à l'accueil, Malik et moi »*. Et de nous éclairer un peu plus loin sur les partitions de travail des autres participants au fonctionnement de l'équipement :

« Vincent Becquet : C'est tout ? Donc Aline à l'action culturelle, elle s'occupe des trois lieux ?

Laurie Decauchy : Ouais.

VB : Mais vous avez un chargé d'action culturelle au Flow.

[1819] Tissot, S., 2010, « De l'usage de la notion de capital d'autochtonie dans l'études des catégories supérieures », *Op. Cit.*

[1820] Depuis aout 2021, suite au départ d'Olivier Sergent, l'équipement fonctionne sans directeur, Laurie Decauchy a également quitté ses fonctions.

LD : Non. […] Il est amené un peu à travailler sur le Flow mais logiquement il est que sur les maisons folies. […]. La "com" c'est pareil. En fait y a pas une personne dédiée qu'au Flow. Et la technique fait [la maison folie de] Moulins et le Flow. Et l'administration fait les trois lieux ».

Le pôle communication, commun aux trois lieux, fera l'expérience d'un recrutement spécifique à la seule communication du Flow. Il sera expérimenté deux années (2018 et 2019) avant d'être supprimé dans une logique de contraction d'effectifs, c'est-à-dire le retour à la gestion originelle d'une communication commune aux trois équipements (deux maisons folies et le Flow). Idem pour le poste de secrétaire générale qui ne sera pas reconduit après le départ de son occupante[1821]. Taillé sur mesure pour l'ex-directrice de la maison folie de Moulins dont le positionnement périphérique la privait de toute capacité de commandement effectif, ses fonctions sont redistribuées aux chargés de projet et du centre de ressources.

Avec les recrutements présentés *supra*, chacun des postes trouve ensuite des hôtes structurellement légitimes. C'est-à-dire que leurs profils professionnels correspondent[1822] aux modalités de recrutement qu'impose un fonctionnement en régie municipale directe. Tous sont désormais agents de la fonction publique[1823] et aucun frein juridique ne s'oppose légalement à leur inscription durable dans les postes qu'ils occupent. Ce faisant, leur présence pérenne au Flow prend part à l'identité générale de la maison du hiphop qui trouve chez eux une forme d'incarnation. La vague de remplacements en septembre 2015, le départ de Caroline Perret en juillet 2016 et le turn-over au poste de chargé d'accueil des publics avant l'arrivée de Naïma Gaye en 2018 ne facilitaient pas l'identification par les publics d'interlocuteurs intra-équipement. Comme l'explique les membres du groupe de rap Merta, habitués de la structure dès la première saison, *« c'était perturbant parce qu'on avait pris l'habitude de travailler avec Martin [Coulon], l'été passe, et on apprend que Martin n'est plus là, qu'il faut travailler avec son remplaçant. C'est un peu bizarre »*[1824].

Même chose pour Arnaud Tabet, fondateur de l'association Epsilone dédiée à la promotion du graffiti légal qui explique ce qu'engage pour lui la substitution des uns par les autres : *« Le problème de turnover permanent à des postes où il faudrait trouver quelqu'un avec assez de recul pour taffer sereinement avec une stratégie, une identité, là, c'est pas possible. Et nous du coup, en face on se retrouve à bosser avec un gars différent. Du coup tu commences à bien t'entendre avec un gars qui va te faciliter la vie quand tu bosses avec eux, le mec du jour ou lendemain il est plus là et tu recommences à zéro avec un autre gars. Salut ça va ? Et au final, même moi je commence à le ressentir. Je suis plus ancien que les gens qui sont en poste dans les équipements dont je dépends »*[1825].

[1821] Voir chapitre 5, section 6 – A, encadré n°2.
[1822] Exception faite pour Naïma Gaye dont la titularisation est en cours au moment de la rédaction.
[1823] Là encore le cas de Naïma Gaye fait exception.
[1824] Entretien avec le groupe de rap Merta réalisé le 08/03/2016.
[1825] Entretien avec Arnaud Tabet, directeur de l'association Epsilone, réalisé le 06/07/2016.

Le troisième enseignement est plus important. Il renvoie à ce que Berger et Luckmann nomment les « typifications réciproques » qu'ils considèrent comme lieu « des origines de tout ordre institutionnel »[1826]. La stabilisation de l'organigramme et l'installation pérenne (bien que toujours provisoire) d'individus à chaque poste dans un contexte d'invention continue de l'équipement laissent entrevoir ce « partage avec d'autres des buts spécifiques et de phases entremêlées d'actions »[1827] propres au institutions naissantes. Concrètement, en tant que premiers occupants durables aux fonctions qui sont les leurs, ils apprennent autant qu'ils précisent en les expérimentant sur le tas leur rôle et ceux de leurs collègues. Cette typification réciproque donne lieu à une reconnaissance des rôles que chacun joue dans le partage d'un but commun – viabiliser l'équipement – et la division interne du travail. Ainsi, quelles que soient les positions[1828] qu'occupent les uns et les autres dans l'organigramme, chacun se voit assigner des tâches précises, soit autant de périmètres d'intervention spécifique. Dans le même ordre d'idée, l'ensemble des rôles habités par les uns tend, au fil des saisons, à être rendu sensible aux autres par apprentissage réciproque et reconnaissance mutuelle. La mécanique concerne tant les tâches formelles que celles plus informelles qui constituent alors le travail réel de chacun. Quand Malik Moujouil met à disposition de son collègue ses réseaux dans les univers français des hiphops pour la venue de tel ou tel artiste, il dépasse le cadre strict de sa fiche de poste. Qu'il occupe officiellement une position basse dans la hiérarchie de l'équipement (recrutement en catégorie C) ne l'empêche pas d'y jouer un rôle plus prestigieux. Comme il le dit lui-même, *« A un moment donné, quand ils ont pris Malik Moujouil, ils ont pris tout le carnet d'adresses que j'avais derrière et tous les contacts que j'avais aussi. […] Y a mon statut dans la fonction publique et y a mon statut aussi de personnage… voilà. Je fais partie de la zulu nation[1829], j'ai tout ce réseau-là aussi »[1830].*

La division du travail et le partage des tâches qui en découlent se routinisent progressivement en ce sens que chacun apprend à identifier les savoir-faire des membres qui l'entourent. Sur ce point, les propos de Sylvain Desplanques sont clairs : *« Je suis loin d'être un spécialiste du graff. C'est pour ça que c'est bien que Laurie [Decauchy] soit rentrée parce que elle, les réseaux arts visuels, musées, mine de rien, elle les a. Donc là, on essaye qu'il y ait plus d'échanges mais elle a pas le temps de faire tout ça. A la base, c'était moi, plus*

[1826] Berger, P., Luckmann, T., 2018, *La construction sociale de la réalité*, *Op. Cit.,* p. 135.
[1827] *Idem.*
[1828] Jacques Lagroye précise que la notion « peut être approchée en termes de rang dans l'institution, de hiérarchie, de spécialisation, de tâches particulières mais aussi de prestige, de salaire, de possibilités d'action etc. ». In : « On ne subit pas son rôle. Entretien avec Jacques Lagroye », *Politix*, Vol. 10, n°38, Deuxième trimestre 1997. L'institution des rôles politiques. pp. 7-17.
[1829] La *Zulu Nation* est une organisation internationale de défense du hiphop et des valeurs qu'elle y associe. Initiée par Afrika Bambaataa au début des années 1970, elle compte aujourd'hui des représentants dans différents pays.
[1830] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.

musique, t'as Malik [Moujouil] en bas plus réseaux danses, Olivier [Sergent] d'autres réseaux danses et Laurie [Decauchy] qui était plus musée et tout. On commence à avoir un truc plutôt pas mal. C'est pas fini. Faut choper le temps ».

A travers cet extrait, ne retrouve-t-on pas le lieu d'ancrage d'une typification réciproque, à savoir « les actions qui sont pertinentes à la fois aux yeux de A et de B dans le cadre de leur situation commune »[1831] ? Cette typification n'agit pas uniquement en interne. Elle agit également au fil des saisons au niveau des environnements d'implantation du Flow. L'installation plus ou moins pérenne[1832] de nos protagonistes dans un organigramme stabilisé permet aux publics d'engager un processus de reconnaissance de leurs interlocuteurs. La démarche des publics consiste alors à « identifier, les personnes, les objets et les actions à des "types" généralisables »[1833]. Dans notre cas, les « individus concrets » – Malik Moujouil, Naïma Gaye, Sylvain Desplanques ou Laurie Decauchy – font « l'objet d'une typification » par les publics qui participent alors à l'entreprise de légitimation progressive qu'on explorera dans le prochain chapitre. Pour l'heure, disons que leur présence pérenne favorise le mécanisme d'habituation et « les processus d'accoutumance qui précèdent tout institutionnalisation »[1834] .

Quand le rappeur Mwano, ce détracteur devenu supporter de l'équipement[1835], confie dans une vidéo promotionnelle que s'il « *y a eu beaucoup de méfiance quand [le Flow] s'est ouvert parce que c'est géré par la municipalité »*, il s'est *« personnellement […] rendu compte qu'y avait beaucoup de gens de bonne volonté [au Flow] »,* en conséquence de quoi, de ses propres mots, il est *« revenu un peu sur [s]es positions »*[1836], c'est bien par frottement avec celles et ceux qui incarnent durablement l'équipement que sa posture évolue. Idem pour l'association « Collectif Renart » qui d'une posture anti-équipement en deviendra l'un des partenaires privilégiés sur le terrain des arts graphiques[1837].

Enfin, le quatrième enseignement que l'on peut tirer de la stabilisation de l'organigramme prend les faux airs d'un paradoxe avec l'argumentaire présenté *supra.* Précisons. La stabilisation de l'organigramme participe à objectiver l'équipement comme une réalité qui dépasse désormais les individus qui le font vivre ou, pour rester dans l'emprunt à Berger et Luckmann, que « les institutions qui ont maintenant été cristallisées sont vécues comme existant au-dessus et en dessous

---

1831 Berger, P., Luckmann, T., 2018, *La construction sociale de la réalité*, *Op. Cit.,* p. 116.
1832 A l'exception de Laurie Decauchy, tous les acteurs sont décrits *supra* sont encore en place en 2021.
1833 Berger, P., Luckmann, T., 2018, *La construction sociale de la réalité*, *Op. Cit.,* p. 110.
1834 *Ibid.*
1835 Voir chapitre 7, section 3 – D.
1836 Vidéo promotionnelle intitulé : *« Découvrez ou re-découvrez le Flow Avec Mwano Mouche et DJ Sharki ».* Mise en ligne sur le Facebook du Flow le 05/10/2017.
1837 Voir section 2 du présent chapitre.

des individus qui "en viennent" à les incarner sur le moment »[1838]. L'idée est simple. L'incarnation des rôles par des acteurs précis provoque et fabrique leur inévitable substituabilité. La stabilisation de l'organigramme contribue alors à l'objectivation de l'équipement en ce sens que les postes – c'est-à-dire les positions qu'occupent les salariés dans une hiérarchie générale – et les rôles qui permettent de les faire exister ont toutes les chances de survivre à leurs occupants. Plus aucune personne en particulier n'est alors indispensable à la survie de l'équipement. Les nombreuses vacances de postes en sont un indice fort. Au gré des aléas organisationnels (abandon de poste, congé maternité, démission, fin de contrat, congés payés) le fonctionnement du Flow est ralenti mais pas menacé.

Typiquement, quand Raksmy Chéa, directrice historique du pôle « développement culturel » des maisons folies (et désormais du Flow) prend un congé maternité fin 2017, sa remplaçante temporaire confie que *« vu que je suis là depuis un mois, je reprends un système qui était établi avant [moi]. Disons que moi, j'ai pas eu à me poser la question de comment je réunis les équipes, qui est-ce que je mets autour de la table de manière hebdomadaire ou mensuelle. C'était déjà instauré que tous les mardis y a une réunion avec le pôle projet »*[1839]. Pia ne fait autre ici que de relater son inscription dans un fonctionnement qui lui précède et l'héritage à partir duquel elle organise son travail.

Cette substituabilité des acteurs est aussi renforcée à mesure qu'une mécanique relationnelle se met en place entre les protagonistes. Plus que les rôles des uns, des unes et des autres, ce sont les relations entre ceux-ci qui se précisent. Dans cette perspective, ils apparaissent d'un côté « comme des représentations institutionnelles » et de l'autre « comme des médiations de l'ensemble des connaissances institutionnellement objectivées »[1840]. Mais les acteurs présentés ici sont les premiers à occuper leurs postes durablement. En cette qualité, ils sont pionniers pour définir le formel, l'informel et l'organisation réelle du travail. Ils fabriquent ensemble le partage des tâches et dessinent un fonctionnement. Quand Malik Moujouil remplace le temps d'un spectacle Naïma Gaye à son poste d'accueil des publics[1841], qu'il participe à la programmation d'un concert avec le chargé de projet ou qu'il s'engage dans la mise en place de module de formation, ne fait-il pas autre chose que de quitter temporairement sa fonction officielle pour en épouser une autre plus officieuse ? Ne peut-on pas en ce sens appliquer à bon compte l'idée que « l'institution établit que

---

[1838] Berger, P., Luckmann, T., 2018, *La construction sociale de la réalité*, *Op. Cit.,* p. 117.

[1839] Entretien avec Pia, réalisé le 06/10/2017. Nous ne connaissons pas son nom de famille.

[1840] Berger, P., Luckmann, T., 2018, *La construction sociale de la réalité*, *Op. Cit.,* p. 143.

[1841] Lors d'un entretien réalisé avec Malik Moujouil le 15/02/2018, nous le trouvons à l'accueil. Il remplace sa collègue partie assister à un spectacle d'enfants dans la grande salle du Flow. La situation donne alors lieu à une rixe avec la directrice du pôle administratif qui aurait souhaité être mise au courant de ce remplacement inopiné. Pris à parti sur le caractère informel de ce remplacement, Malik Moujouil se défend : *« Je me suis mis d'accord parce que je me suis mis d'accord. Déjà dans cette équipe, si c'est pas moi qui fais les accueils, y a personne qui les fait, en remplacement. […] Moi je le fais, c'est de la bonne volonté ».*

des actions de type X seront exécutées par les acteurs de type X »[1842] et au-delà, considérer « l'action de type X comme pouvant être exécutée par n'importe quel acteur à qui la structure de pertinence en question peut être imputée de façon plausible »[1843] ?

L'entreprise d'habituation des uns par les autres se met en place et, à termes, c'est « l'exécution du rôle [qui] se représente elle-même ». Dans ces conditions, l'intensité de leurs engagements respectifs et la connaissance réciproque des uns et des unes par les autres participent tout autant d'un processus d'incarnation des rôles et d'identification de l'équipement qu'ils définissent le poids de l'héritage pour leurs successeurs. C'est en ce sens et en ce sens seulement que le paradoxe annoncé est neutralisé : plus les acteurs s'engagent dans leur travail, plus ils définissent les contours de cette mécanique relationnelle, en conséquence de quoi la routine organisationnelle s'épaissit et le legs qu'ils laisseront en quittant leur poste perdurera. En un mot, ils sont les premiers à construire les rôles qui leur survivront. Ainsi, « dire que les rôles représentent l'institution revient à exprimer que les rôles permettent à l'institution d'exister, à tout jamais, comme une présence réelle dans l'expérience des individus »[1844].

Si l'identité du Flow dans le champ des hiphops locaux n'est pas figée, il n'empêche que l'installation pérenne de Malik Moujouil et de ses collègues aux postes et dans les rôles qui sont les leurs préparent en un sens le terrain à leur inéluctable remplacement.

Ce tour d'horizon des protagonistes du Flow se termine ici. Penchons-nous maintenant sur le deuxième principe stabilisant, l'apprentissage progressif des ressources d'équipement et le champ des possibles qu'elles balisent.

2) Gérer les ressources, préciser les possibles

L'identification progressive des ressources et l'horizon d'action qu'elle dessine pour le personnel du Flow constitue donc le deuxième principe stabilisant de l'équipement. C'est alors un champ des possibles qui se précise au fil du temps et des usages des lieux qui se fixent. Tant pour ceux qui l'incarnent que pour ses destinataires. Ensemble, salariés du Flow et acteurs des hiphops font l'expérience des limites de la structure. Autrement dit, c'est par apprentissage des ressources d'équipement et de leurs usages qu'une routine de travail émerge. Avant de présenter le champ réel des possibles de l'équipement, on explore différentes facettes de cet apprentissage des ressources que l'on décline selon trois axes : les ressources pérennes de l'équipement, l'émergence de partenaires particuliers et l'identification progressive des publics réels.

[1842] Berger, P., Luckmann, T., 2018, *La construction sociale de la réalité*, *Op. Cit.,* p. 112.
[1843] *Ibid.*, p. 135.
[1844] *Ibid.,* p. 139.

A - De l'apprentissage des ressources pérennes

Rappelons que l'équipe d'Olivier Sergent peut s'appuyer sur l'organisation spatiale du Flow pour diffuser la culture hiphop d'un côté, pour mettre en réseau et professionnaliser les acteurs de l'autre. Chaque discipline dispose d'espaces propres auxquels s'ajoutent une salle de diffusion, un hall d'accueil, des bureaux et une salle de catering (des loges). Le personnel du Flow s'appuie logiquement sur l'organisation spatiale du bâtiment pour accueillir les publics, fabriquer de l'accompagnement, organiser des concerts ou des conférences, tenir des ateliers et apprendre sur le tas à en utiliser les espaces. Ce progressif apprentissage est bien évidemment guidé par l'usage réel qu'en font les usagers et donne lieu parfois à une redéfinition de leurs fonctions. Le troisième étage en est un bon exemple. Dédié à la création graphique et aux arts visuels, il est peu mobilisé par les peintres locaux et progressivement mu en espace fourre-tout. Il devient alors espace de fête à travers les « Mix Myself and I »[1845], salle de réunion, salle de rencontres, de débats et de conférence[1846] ou accueille des résidences en tout genre[1847]. On l'a montré dans le quatrième chapitre l'organisation spatiale détermine en partie les actions qui s'y déroulent. Les travailleurs du Flow s'appuient bien évidemment sur d'autres ressources.

La mise à disposition : l'outil de la séduction

Au-delà des créneaux de répétition et des accueils en résidence, l'équipement propose sur son versant festif une ressource de poids qui favorise la présence d'usagers, publics et destinataires présumés : la mise à disposition (MAD dans la suite du texte). Efficiente dès l'ouverture, la formule consiste, comme son nom l'indique, en une mise à disposition gracieuse d'espaces et de services. Concrètement, les associations désireuses d'organiser différents types d'évènements (concerts spectacles, conférences, projections, débats) jouissent d'avantages et d'une latitude qu'aucun autre équipement culturel ne leur propose. Si elle n'est pas exclusive au Flow, la formule y est particulièrement développée et n'a pas son pareil en métropole. Malik Moujouil, chargé du centre de ressources, explique : *« Sur les contrats de mise à disposition qu'on a ici, y à personne en France qui propose*

[1845] Le *Mix, Myself and I* est un dispositif convivial organisé chaque mois. Le public peut alors boire, se rafraichir en écoutant les sons d'un DJ. Nous le présentons plus en détail dans la suite du texte.
[1846] Les informations sont tirées d'un document interne intitulé « Planning Prog Sept 2017 – juillet 2018 ».
[1847] Au-delà des seules résidences graphiques, on note des résidences de montage vidéo, de sculpture, de construction, de compagnies de théâtre etc.

ce genre de deal. […] A un moment donné quand une asso vient nous proposer un concert, nous […] on leur donne la salle gratuite, on leur donne la sécu gratuite, on leur donne le son et la lumière gratuits, on leur donne le personnel gratuit. Eux, ils n'ont qu'à payer le cachet des artistes, le bar est pour eux, la billetterie est pour eux »[1848].

Toutes disciplines confondues, on note alors que les associations s'en saisissent progressivement. On compte quatre MAD pour l'année 2015 et quinze en 2017[1849]. La proposition est séduisante pour les associations. Les coûts relatifs à la venue des artistes programmés (très souvent des musiciens) peuvent alors être absorbés par les recettes générées par l'évènement (très souvent des concerts) dans le présent de son déroulement.

La formule est aussi intéressante pour le Flow. Elle est l'occasion d'accueillir des évènements sans passer par l'achat de spectacles (qui reste à la charge de l'association). Ce qui permet de limiter l'impact de tels achats sur un budget peu conséquent et de multiplier le volume des évènements festifs et ce faisant, le taux de fréquentation général de la structure[1850].

Enfin, la MAD engage un processus de captation des initiatives festives des hiphops sur le territoire métropolitain et participe de fait à consolider l'identité du Flow, c'est une maison du hiphop, dans le paysage des équipements culturels lillois et auprès des associations locales. Concrètement, la puissance de la proposition jumelée à sa relative rareté dans les autres salles de diffusion convie autant qu'elle contraint les organisateurs de concerts de rap à s'y diriger. L'ambition de promouvoir la culture hiphop trouve enfin dans la MAD une déclinaison concrète, intéressante et avantageuse pour les associations. Le même Malik Moujouil poursuit : *« On a aussi cette force de frappe que nous, on te met cette maison à disposition, tu fais tes concerts et on limite les dégâts si jamais tu te plantes. J'ai jamais vu ça ailleurs. Quand j'ai fait des contrats avec l'aéronef à l'époque, c'était : "Vous prenez le bar […] et on partage si jamais vous faites tant". Nous, [au Flow], si tu fais complet, la billetterie elle est pour ta gueule, si tu fais trois mille euros au bar, c'est pour ta gueule. […] On a des assos qui font leurs soirées ici. Mais si y avait pas ce deal, je pense que ça serait compliqué de proposer un concert »*[1851].

Apprendre à gérer son budget

Le budget constitue la seconde ressource pérenne. Faible et fondu dans une enveloppe commune aux trois équipements (deux maisons folies et le Flow), sa maîtrise est progressive. Après une première expérience de répartition égale entre les trois structures, la gestion de ce budget se répartit

[1848] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressources du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 15/02/2018.

[1849] Informations tirées de documents internes intitulés « Fréquentation Flow 2015 » et « FQTATION FLOW 2017 » . Pour les années 2016 et 2018, les informations sont trop parcellaires pour être utilisées.

[1850] On rappelle ici que le premier critère d'évaluation pour l'élue à la culture est la fréquentation générale de l'équipement.

[1851] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressources du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 15/02/2018.

maintenant en fonction de la pertinence des projets[1852]. N'ayant pas la maitrise de leur modèle économique, ils apprennent sur le tas à gérer au mieux l'enveloppe qui leur est allouée en chaque début d'année. Pour ce qui concerne le seul Flow, identifier la répartition de ce budget relève alors d'une complexité dont il est difficile de rendre compte avec justesse.

D'abord parce que sur le plan de la distribution économique, l'équipement reste difficile à cerner. Pour les travailleurs comme pour les publics. Trois missions en direction de trois esthétiques et autant de publics ne facilitent pas la compréhension des usages de l'enveloppe budgétaire. Pour chacune des pratiques de danse, de musique et de peinture, le Flow engage des opérations de diffusion de la culture hiphop et de professionnalisation des acteurs elles-mêmes orientées en fonction du différentiel d'occupation, d'attentes et de demandes réelles d'usagers. Pour faire simple, l'équipement engage plus d'argent sur les pôles de danse et de musique que sur celui de la peinture (les graffeurs s'y présentent peu).

Ensuite car les salariés du Flow rencontrés sont restés pour le moins muets sur cette question. Le silence est fâcheux et renseigne un sentiment d'indignité. Invités à réaliser les nobles misions de mise en réseau et de professionnalisation des artistes et de diffusion de la culture hiphop, ils sont économiquement peu outillés. Convoquant un droit de réserve animé par la crainte d'éventuelles représailles[1853], les informations récoltées oralement sont restées à un niveau de généralité peu exploitable. Seul le directeur, après insistance, s'est expliqué sur un information approximative cueillie au gré d'une discussion informelle. Il confirmait alors la somme d'environ 10 000 euros par mois dédiée à la poursuite des missions[1854] pour la première saison.

Enfin, les documents internes aspirés depuis l'un des ordinateurs du Flow ne sont pas suffisamment ordonnés. Pour chaque année, les nomenclatures, les contenus et leur organisation diffèrent. Les documents relatifs aux répartitions budgétaires sont parcellaires et dispersés dans différents sous-dossiers (par exemple « administration », « développement culturel ») et, plus important, ne sont pas systématiquement reconduits d'année en année. Certaines années sont alors mieux référencées que d'autres et l'analyse comparative reste incomplète. Concrètement, nous n'avons aucune information viable sur l'année 2016 ni aucun moyen d'expliquer cette absence. La récolte ayant été effectuée en 2018, les données pour cette même année restent incomplètes.

Pour autant, en retenant les informations les plus fiables sur les années les plus fournies, ici, les années 2015 et 2017, on peut tracer à grands traits l'évolution du budget du Flow et l'orientation de sa répartition. Ne sont concernées ici que les dépenses relatives à la poursuite des missions,

---

[1852] Voir chapitre 5, Section 3/2 – A.

[1853] A titre d'exemple, Olivier Sergent s'est montré pour le moins rétif à nous fournir certains documents. Il laissait entrevoir que les analyses à venir de ces données pourrait lui *« retomber dessus »* en ce sens qu'elles mettraient en lumière la sous-occupation des espaces du Flow. Voir chapitre 7, section 4 – C, encadré n°10

[1854] Voir chapitre 5, Section 3/2 – A.

c'est-à-dire au financement d'actions de promotion de la culture hiphop d'un côté, de mise en réseau et de professionnalisation des acteurs de l'autre. Les dépenses relatives à la location de services de nettoyage et de sécurité, ou l'achat de matériel technique font l'objet de documents spécifiques qu'on ne prend pas en compte ici.

Sur l'année 2015, on retrouve la somme approximative, avancée et confirmée de 10 000 euros par mois. Dans un document intitulé « suivi dépenses projets Flow 2015 », on lit que le montant total des dépenses s'élève à 121 983,676 euros. Il est sous-tendu, on le rappelle, par une volonté d'Olivier Sergent de répartir également le budget entre ses trois équipements.

Pour 2017, un document intitulé « Budget prog Flow 2017 » fait apparaitre la somme de 213 854,45 euros de dépenses. Soit une augmentation de presque 92 000 euros par rapport à 2015. Comment expliquer cette hausse spectaculaire ?

La principale raison tient à la participation du Flow au dispositif national « Rendez-Vous Hiphop » impulsé en 2016 par le ministère de la Culture et de la Communication et celui de la Ville, de la jeunesse et des sports. Il consiste en une journée de coordination nationale mettant à l'honneur les pratiques des hiphops dans l'espace public. Cinq villes sont retenues (Paris, Nantes, Lyon, Marseille et Lille) pour organiser simultanément différentes manifestations : « spectacles vivants, ateliers éducatifs, rencontres et débats, *battles*, rencontres chorégraphiques, expositions, arts visuels et graphiques (peinture, graffiti…), projection vidéo » sont mis en place pour « mettre en lumière toute la diversité du mouvement hiphop auprès de tous les publics partout en France »[1855].

Le soutien des différents ministères est financier et le Flow perçoit chaque année pendant trois ans plusieurs dizaines de milliers d'euros de subventions d'État auxquelles s'ajoute des aides départementales et/ou régionales[1856].

Si l'on soustrait le coût de l'opération « Rendez-vous Hiphop » au montant total des dépenses, on atteint alors la somme de 157 905,97 euros destinée à la poursuite des missions. Soit une hausse d'environ 35 000 par rapport à 2015 qui peut s'expliquer par la nouvelle politique d'Olivier Sergent d'orienter le budget en fonction des projets de chacun de ses équipements[1857].

[1855] Source : https://www.culture.gouv.fr/Presse/Archives-Presse/Archives-Communiques-de-presse-2012-2018/Annee-2016/Lancement-de-Rendez-Vous-Hip-Hop-nouvel-evenement-national-dedie-au-hip-hop-et-aux-cultures-urbaines consulté le 03/04/2021.

[1856] Pour l'année 2016, le Flow aurait perçu 75 000 euros de subventions réparties comme suit : 30 000 euros de la direction départementale de la cohésion sociale du nord, 30 000 euros du ministère de la Culture et de la Communication et 15 000 euros de la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC). Informations tirées d'un document intitulé : « 2016 Recap sub RDV HH ». Pour 2017, on sait que le Flow a reçu 45 000 euros du ministère de la Culture et de la Communication et 30 000 euros de la direction régionale de la Jeunesse, des Sports et de la cohésion sociale. Informations tirées de deux documents internes intitulés : « Convention pluriannuelle – subvention accordée sur des crédits de fonctionnements » et « Convention attributive de subvention avec Ville de Lille. N°2017 – UO DRJSCS – N° 19353424 ».

[1857] Ceci n'est qu'une supposition. Ce que l'on sait, c'est que l'enveloppe globale allouée aux trois équipements n'évolue pas significativement.

Il est alors possible à partir des documents mobilisés ici d'établir une répartition en fonction des pratiques de danse, de musique et de peinture, toutes actions confondues (résidence, achats et coproduction de spectacles, ateliers socioculturels, expositions, conférences, invitation de professionnel de secteur etc…). Le tableau suivant présente la répartition du budget par esthétique pour les années 2015 et 2017.

Tableau n°1 : Répartition du budget de programmation par année et par esthétique[1858]

		Danse	Musique	Peinture	Autres	Montant Total
2015	Euros	59 393.76	34 090,67	12 150	16 349,246	121 983, 676
	%	**48,69**	**27,95**	**9,96**	**13,40**	**100**
2017	Euros	40 941,9	29526.07	34 298	53 140	157 905,97
	%	**25,93**	**18,69**	**21,73**	**33,65**	**100**

Que nous apprend alors ce tableau sur la distribution du budget destiné à la poursuite des missions ? Pour l'année 2015, l'investissement massif de l'équipement en direction des danseurs (48,69 % du montant global) se confirme. Un peu plus 59 000 euros ont permis à l'équipement d'accueillir en résidence des compagnies de danse, de coproduire ou d'acheter certains spectacles, d'accueillir le « Défi Payette »[1859] et de participer financièrement au dispositif « Hiphop Game Concept »[1860] porté par la compagnie Art Track qui a alors absorbé presque plus d'un tiers des dépenses à destination des danseurs (23 000 euros[1861]).

Le tableau laisse ensuite apparaitre que 27,95 % du budget (34 090, 67 euros) a été dépensé sur le volet musical. Les achats de spectacles en absorbent la plus grande partie. 72, 1 % de la somme dépensée a permis l'organisation de cinq concerts d'artistes renommés[1862] (21 282 euros). On se rappelle qu'en cette première année, les salariés du Flow se sont livrés à une lutte autour de l'identité

[1858] Les données présentées sont produites à partir de deux tableaux Excel relatifs aux dépenses de l'équipement pour les années 2015 et 2017.

[1859] Le Défi Payette consiste en un *battle* de danses en « un contre un » organisé par Dominique Shine *alias* Homard Payette qui se présente comme artiste, auteur et créateur de contenu multimédia. Source : https://homardpayette.com/ consulté le 03/04/2021.

[1860] Imaginé par le chorégraphe et directeur artistique de la compagnie *Art Track* Romuald Brizolier, le HHGC se présente comme un dispositif affranchi d'une dichotomie entre le *battle* et le spectacle. Il s'adresse à tous types de « danseu.r.se.s hiphop [qui] doivent traverser des épreuves d'improvisation pour booster leur créativité et terminent en proposant un petit extrait de spectacle en cours de création ». Les Lauréats remportent 8 000 euros et quatre dates de représentation dans le réseau international *Hiphop Games*. Source : https://www.ciearttrack.com/le-concept consulté le 03/04/2021.

[1861] Les informations sont toutes tirées du même document intitulé « suivi dépenses projets Flow 2015 ».

[1862] Dans leur ordre d'apparition, Gavlyn (2100 €), Guizmo (3500€), Appolo Brown et Raskass (3682€), KRS-ONE (7000€) et Talib Kweli (4500€).

en devenir de l'équipement et que la problématique de la diffusion de concerts en a constitué le champ de bataille privilégié. A la lecture de ces quelques chiffres, on comprend mieux les propos de la secrétaire générale dont l'argument *« c'était de dire : "la plupart du budget et des énergies des équipes va sur le fait de mettre ne place de la diffusion ou en tout cas de l'événement" »*[1863].

La somme restante (12 808, 67 euros) est, elle, dédiée au soutien de la scène locale à travers quelques résidences, des stages (écriture, initiation scratch), la première édition du *Microphone Check*[1864], un dispositif pensé pour offrir aux rappeurs locaux des conditions professionnelles de travail, et à une action culturelle menée par le rappeur Ismaël Métis. Si la somme engagée peut paraître faible, c'est qu'en cette première année 2015, l'accompagnement des rappeurs a surtout pris la forme d'un accueil souple et gratuit sur des créneaux de répétition. Soit une opération qui n'engage pas financièrement la structure.

Enfin, moins de 10% du budget annuel a été consacré aux pratiques de peinture, ce qui n'est pas sans renforcer l'idée que le Flow trouve dans la prise en charge des peintres sa difficulté la plus saillante à structurer le secteur. Nous avons vu que l'impossibilité de les accueillir sur un format souple, le peu de crédit que les graffeurs locaux accordent au Flow, la récurrence des attaques picturales, les nombreuses inconnues qui entourent leur accompagnement professionnel[1865] et l'absence de peintres dans l'organigramme forment un cocktail puissant qui dessert les salariés. En conséquence de quoi, au fil des saisons, on observe un abandon progressif des missions à l'endroit des peintres. Ici, les 12 150 euros ont permis au Flow de s'associer au « Battle International de Graffiti » porté par l'association Epsilone depuis 2010 (4500 euros), de financer quelques résidences et quelques ateliers d'initiation au graffiti.

Enfin, la colonne « Autres » (13,4 % du budget) contient l'ensemble des dépenses non attribuées spécifiquement à telle ou telle esthétique. On y a placé pêle-mêle les actions hybrides communes à plusieurs pratiques (les blocks party, certains ateliers) et des remboursements effectués pour des opérations de 2014.

Qu'en est-il deux ans plus tard ? On note tout de suite une explosion de la catégorie « Autres » (33,65% du budget total). Cette augmentation n'est pas due à un accroissement de projets hybrides mêlant plusieurs esthétiques mais à l'apparition d'une ligne budgétaire spécifique à la formation intitulée « enveloppe formation/centre de docs 2017 » qui absorbe 74,77 % des dépenses. Autrement dit, en 2017, un peu plus de 40 000 euros sont destinés à développer le volet

[1863] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016. Voir chapitre 5, section 6 – B.
[1864] Voir section 3 du présent chapitre.
[1865] Sur ce dernier point, notons que si pour les danseurs et les musiciens du rap, le Flow peut s'appuyer sur sa grande salle pour les faire jouer, il n'y pas d'équivalent sur le terrain graphique. Une exposition coûte cher et comme le dit Olivier Sergent, *« je peux pas acheter une expo toutes les semaines »*.

« formation » à travers l'évolution immatérielle du centre de ressources qui développe des dispositifs d'accompagnement pour différents types de public (confirmés, amateurs, débutants). Nous y reviendrons. Cette ligne est reconduite, quoique modifiée, sur le budget prévisionnel de 2018[1866], ce qui laisse présager d'un traitement particulier, spécifique et durable de l'objet « formation des acteurs » au Flow. Au-delà, la distribution par esthétique n'accuse qu'en apparence certaines modifications par rapport à 2015.

La danse fait toujours l'objet d'une dépense importante (25,93% du budget). En cette année 2017, l'accueil en résidence, la coproduction et l'achat de spectacles se poursuit. La participation financière du Flow au « Hiphop Game Concept » se réduit mais ne cesse pas (5000 euros contre plus de 20 000 en 2015). En parallèle, Olivier Sergent a relancé son propre dispositif – le « Hip Open Dance » – initié en 2011 du temps de son directorat à la maison folie de Wazemmes et disparu sous les radars en 2015. Deux semaines de festival lors desquelles différents équipements culturels accueillent les spectacles de danse des compagnies conviées. Coût de l'opération pour 2017 : un peu plus de 25 000 euros (25 108,82).

On remarque une augmentation spectaculaire de la quotité dédiée à la peinture. De moins de 10% en 2015, la somme consacrée occupe désormais plus d'un cinquième du budget de fonctionnement (21,73%). Elle s'explique par l'avènement en 2017 d'une exposition mettant à l'honneur certains peintres locaux passés un temps par le graffiti ou toujours en activité. On ne le répétera jamais assez la prise en charge des peintres est la plus problématique. Dès 2014, l'équipe du Flow tente de fédérer la frange la plus institutionnalisée du secteur – les associations de promotion du graffiti encadré – autour d'un projet d'exposition visant à proposer « une immersion dans le graffiti nordiste »[1867] et de faire émerger une histoire commune. L'entreprise, des premières réunions au vernissage, fait l'objet d'une analyse complète dans le prochain chapitre tant elle constitue un bel objet pour la compréhension du Flow.

Ce qu'il faut annoncer ici, c'est le coût de l'opération : 31 600 euros sur un peu plus de 34 000, soit 92,1 % de la somme engagée pour l'accompagnement de certains peintres et la promotion de leurs œuvres. Le reliquat (2698 euros) correspond aux rétributions d'artistes pour la tenue d'ateliers. La somme engagée ici relève de l'exception dans le fonctionnement routinier du Flow. Le choix d'une exposition commune à différents collectifs de peintres conforte ici l'idée que pris indépendamment les uns des autres, le Flow n'a pas les moyens techniques et financiers d'offrir à chacun d'entre eux une exposition propre. Comme l'explique Olivier Sergent : *« les graffeurs… ils viennent dans ton lieu, ils*

[1866] Pour l'année 2018, une ligne intitulée « enveloppe co-prod/ formation/ centre de docs 2018 » annonce un montant de 87 671, 50 euros. Informations tirées d'un document interne intitulé : « Budget Prog_Flow 2018 ».
[1867] Dossier de presse, Di(x)visions, Ville de Lille. Pas de datation viable.

font une résidence mais parce que après tu leur achètes une expo. Mais moi je peux pas faire une expo toutes les semaines »[1868].

Enfin, on note une baisse légère du budget destinée au volet musical. De 27,94 % en 2015 à 18,69% du budget total de fonctionnement en 2017, soit environ 4000 euros de moins. Il y a fort à parier que le coût engagé par l'exposition graphique ait impacté le montant dédié au projets musicaux et que l'apparition d'une ligne spécifique à la formation en ait absorbé une partie des fonds[1869].

Un peu plus d'un quart de l'argent est dépensé pour l'accueil de dispositifs qui lui précèdent et le dépassent (9042,15 euros). En 2017, le Flow organise la finale régionale du tremplin *Buzz Booster* et les quarts de final France du *End of The Weak*[1870], l'unique dispositif international de promotion du rap basé sur l'improvisation. Le reste est dépensé en actions culturelles, en coproductions et en résidences artistiques.

Si on met entre parenthèse le coût engagé pour l'exposition graphique alors la répartition du budget consacré à la poursuite des missions se routinise autour d'un différentiel d'investissement : au Flow, plus de danse que de rap et plus de rap que de graffiti. La suite du récit renforce le constat. Quel que soit le prisme d'observation retenu (taux de fréquentation, logiques d'appropriation, consolidation de partenariat, volume d'actions engagées), le constat de ce surinvestissement se vérifie.

Nombreux en sont les facteurs explicatifs : les réseaux et les goûts d'Olivier Sergent[1871], le nombre important de dispositifs nationaux et internationaux sur lesquels les danseurs peuvent s'appuyer[1872], un maillage serré du territoire par un nombre important de compagnies, la présence dans le Nord de chorégraphes de renom[1873] dont certains jouent le jeu de l'équipement[1874], le développement d'une offre pédagogique, le sens aigu de l'apprentissage entre pairs et la coexistence de différentes économies viables (les cours et/ou la création) sont autant d'éléments qui avalisent la thèse d'une scène locale des danses hiphops plus structurée et moins frileuse à sa prise en charge institutionnelle que ses *alter* graphique ou musical[1875] et que l'équipement perpétue.

[1868] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.

[1869] A la différence du tableau de 2015, aucune ligne ne fait apparaitre des modules de formation (stages, master class) à destination des musiciens du rap.

[1870] Ces deux dispositifs sont présentés dans la section 3 du présent chapitre.

[1871] Pour rappel, Olivier Sergent a été administrateur de la compagnie Melting Spot de 1998 à 2002 et a développé une fine connaissance des réseaux de danse à tous les niveaux (du local à l'international). Voir chapitre 3, section 3 – B.

[1872] Pêle-mêle, le *Battle of the year*, le *Hiphop Games Concept*, le *Hip Open Dance*, le Suresnes Cité Danses, le Juste Debout, le (Lille) *Battle Pro*, les Freestyle Sessions pour ne citer que les plus connus.

[1873] On pense ici à Brahim Bouchelaghem ou Farid Berki.

[1874] On pense ici à Romuald Brizolier ou Farid Ounchouiene qui chaque année font l'expérience de l'équipement quand ils n'en sont pas d'actifs partenaires.

[1875] Voir chapitre 1, section 2 – C.

Ce dernier point est peut-être le plus important. L'institutionnalisation précoce de la pratique et l'esthétisation qui en découle ont développé chez les danseurs des formes de socialisation institutionnelle qu'on retrouve moins chez les peintres ou les musiciens du rap. En conséquence de quoi, « la biographie individuelle et générationnelle de ces artistes est-elle en prise avec les catégories de pensée, de perception et d'action des politiques publiques mises en œuvre depuis les années 1980 et 1990 »[1876]. Pour le dire simplement, l'expérience qu'ils ont de l'institution n'est pas neuve. Le nombre de travaux scientifiques traitant le sujet en constitue une preuve supplémentaire. Au-delà, c'est aussi ce qu'on pourrait appeler « l'apolitisme créatif »[1877] de la discipline qui peut expliquer l'engagement accru de l'équipement pour la danse. On ne souhaite pas par-là exprimer l'absence de conscience politique ou d'engagement militant chez les danseurs. Nous n'en savons rien. L'expression peut toutefois rendre compte d'un regard politique différencié des pratiques des hiphops : le langage des corps inquiète peut-être moins que celui des mots, qu'ils soient rappés ou écrits sur les murs. A notre connaissance, aucun danseur n'a jamais été mis en cause pour ses chorégraphies ni n'a jamais fait l'objet d'une attention politique combative. A l'opposé, les procès de rappeurs ou de graffeurs sont légion et le saisissement dépréciatif de ces esthétiques par des personnalités politiques, locales ou nationales, ne relève pas de l'exception. On pourrait alors faire l'hypothèse que le surinvestissement du Flow à l'endroit des danseurs n'est pas étranger au consensus créatif qui leur est propre, à la stabilisation et légitimation plus ancienne de cette pratique et sa dimension politique et conflictuelle moins marquée.

C'est que, dernier élément d'une politique lilloise des hiphops, le Flow en est tout autant l'héritier que, c'est la thèse de ce travail, son reproducteur. Du moins en partie. L'annonce d'un changement radical par l'équipement ne peut faire l'économie de son inscription dans et de sa dépendance à une histoire qui lui précède. Démontrer que la danse fait l'objet d'un surinvestissement, ici économique, c'est donc prendre acte que l'équipement, au-delà de la rhétorique du changement, est aussi « le produit de choix antérieurs devenus choses », soit une action publique qui lui précède, et qu'il « doit compter avec le poids de l'histoire réifiée et incorporée »[1878]. Autrement dit, l'analyse de la répartition stabilisée du budget par discipline est un premier indice – il y en aura d'autres – d'une perpétuation d'un *statu quo* qui se joue ici sur la prise en charge différenciée des peintres, des

[1876] Faure, S., 2004, « Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes », *Genèses*, n°55, pp. 84-106.
[1877] A l'inverse du rap ou du graffiti qui mobilisent les mots comme vecteur d'expression privilégié, la danse s'exprime d'abord à travers les mouvements de corps. Les messages véhiculés en sont plus diffus et font moins l'objet d'un traitement politique et/ou juridique.
[1878] Bourdieu, P., 1980, « Le mort saisi le vif », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 32-33. Paternalisme et maternage. pp. 3-14.

danseurs et des musiciens des hiphops. Dans cette perspective, le Flow institutionnaliserait un état du champ des cultures urbaines plus qu'il ne le subvertirait. On peut alors appliquer à notre objet ces quelques lignes de Pierre Bourdieu quand il écrit que « le processus d'institution, d'établissement, c'est-à-dire l'objectivation et l'incorporation comme accumulation dans les choses et dans les corps de tout un ensemble d'acquis historiques qui portent la marque de leurs conditions de production et tendent à engendrer les conditions de leur propre reproduction […] anéantit continûment des possibles latéraux. A mesure qu'avance l'histoire, ces possibles deviennent plus improbables, plus difficile à réaliser, parce que leur passage à l'existence supposerait la destruction, la neutralisation ou la reconversion d'une part plus ou moins grande de l'héritage historique »[1879]. Or, avec le Flow, n'avons-nous pas montré que « la pensée d'arrière-boutique »[1880] politique du projet est de réaffirmer l'indispensable participation de la mairie au développement des scènes locales des hiphops ? De ce constat, on renforce ici l'idée que le changement par l'équipement réside plus dans son annonce que dans un nouveau champ des possibles qu'il ouvre pour les acteurs des hiphops.

Héritier d'une histoire qu'il incorpore et perpétue, le Flow ne peut ni en faire l'économie, ni l'infléchir significativement sur le temps court de l'enquête. L'équipement devient le site d'observation privilégié de vingt années d'accompagnement public différencié des pratiques des hiphops. En l'état, les acquis historiques sont tout autant, dans le cas des danseurs, un support de l'action présente et à venir qu'ils pèsent sur les capacités du Flow à devenir un tremplin pour les prétendants à la professionnalisation artistique des musiciens ou des peintres. Au fond, à travers l'étude de l'orientation budgétaire ainsi stabilisée, c'est « l'histoire faite chose qui, portée, agie, réactivée par de l'histoire faite corps [qui] agit et porte en retour ce qui la porte »[1881].

B - Identification et mobilisation de « personnes ressources » : le Flow au service des hiphops ou les hiphops au service du Flow ?

Parallèlement à l'apprentissage des ressources pérennes, la viabilité de l'équipement repose aussi sur la participation active d'acteurs exogènes à la conduite des actions que seuls, les travailleurs du Flow ne pourraient que difficilement mener. Gardons à l'esprit que le triptyque « maigre budget/sous-encadrement/éparpillement esthétique » les prive de temps et de moyens techniques et financiers pour chacune des trois missions (professionnalisation et mise en réseau des acteurs,

1879 *Ibid.*
1880 *Ibid.*
1881 *Ibid.*

diffusion de la culture hiphop). De l'autre, les pesanteurs administratives imposent des temporalités qui desservent l'équipement et participent, elles aussi, à restreindre le champ des possibles. La kyrielle des occurrences mobilisées depuis le cinquième chapitre l'atteste, le pilotage de l'équipement en régie directe est d'abord vécu par Olivier Sergent et son équipe comme un ensemble de contraintes qui ralentit l'action.

En l'état, la convocation d'acteurs à l'organisation de l'équipement s'impose progressivement comme une impérieuse nécessité : que ce soit sur le terrain de la professionnalisation des acteurs locaux, de l'organisation d'évènements festifs, d'organisation de rencontres avec des professionnels de secteurs, de conduite d'ateliers en tout genre, de réalisation de fresques, la participation des acteurs des hiphops s'avère rapidement essentielle.

Émerge alors un paradoxe : celles et ceux qui se présentent au Flow comme usagers – les musiciens, les peintres et les danseurs des hiphops – en deviennent parfois d'indispensables chevilles ouvrières. Ils participent alors à assurer le bon fonctionnement de la structure. Autrement dit, les publics cibles de l'équipement, amputés de représentants aux postes clés, sont mobilisés au-delà et en-deçà du statut d'artistes à soutenir.

Apparaissent donc ceux que le directeur nomme des *« personnes ressources »* qu'il définit soit comme *« une personne qui a traversé toute l'histoire du rap et du hiphop dans le Nord et donc il est ressource en tant que connaissance et savoir »* soit comme *« des personnes un peu relais. C'est-à-dire, des têtes de réseaux »*[1882]. La première acception renvoie aux acteurs des premières générations. Celles et ceux qui ont participé au développement des scènes de danse, de graffiti et de rap dans la région depuis le milieu des années 1980. La seconde, nous y reviendrons, se réfère aux acteurs en capacité d'amener en son sein celles et ceux que l'équipement peine à séduire. Ajoutons-en une troisième. Au Flow, sont également « personnes ressources » l'ensemble des acteurs qui, sans occuper de postes particuliers dans la chaine de commande, jouent un rôle, interviennent et contribuent à faire exister l'équipement au-delà de leur simple présence en tant qu'artistes. Leur mobilisation périphérique se routinise au fil des saisons et participe, elle aussi, à une stabilisation d'équipement. Il apparait que l'équipement leur doit, du moins en partie, sa viabilité. L'aide apportée par ces acteurs se déploie sur quatre terrains : la technique, l'animation de dispositifs, l'employabilité épisodique et les conseils.

C'est d'abord sur le plan technique que certaines associations sont mobilisées dans l'activité du lieu. Là où les pesanteurs administratives compliquent l'organisation d'évènements en tous genres, les salariés s'appliquent à déléguer à certaines associations les tâches qu'ils ne peuvent légalement

[1882] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.

assumer. C'est le cas de la gestion du bar lors des concerts, *block parties* et autres évènements festifs. On l'a vu, les équipements culturels lillois n'ont pas l'autorisation de la maire pour assurer en direct la vente de boissons alcoolisées[1883]. Le bar permanent n'est fourni qu'en thé et en café. La tactique commune des équipements pour chaque évènement festif est de trouver des structures (associations ou entreprises) capables d'en assurer le service. Différents scénarios se mettent alors en place.

Dans le cas d'une mise à disposition (MAD), l'association organisatrice prend en charge la vente de bières et conserve l'intégralité des gains. Quand la programmation se fait en direct – le Flow achète un concert – deux cas de figures se présentent. Soit la structure sollicitée est en capacité de gérer le bar. Auquel cas, comme nous l'explique la chargée de production, le bar *« devient un levier de négociation. […] Ils se gardent les recettes et nous on peut payer moins cher [l'achat dudit spectacle]*[1884]. Soit la structure n'est pas en capacité de gérer le bar. Charge alors à l'équipement de trouver une solution. C'est dans ce dernier cas de figure que les associations locales, hiphops ou pas, sont mobilisées. Laurie Decauchy explique que si ces associations ne sont pas rémunérées c'est parce qu'elles conservent pour elles les bénéfices engrangés : *« C'est gratuit. On les paye pas. Ils se payent sur les recettes »*. S'engage alors pour la chargée de production un travail d'identification des partenaires potentiels pour la tenue du bar et ce faisant, la constitution d'un répertoire d'acteurs fiables. L'entretien réalisé avec Laurie Decauchy avait démarré par un échange sur cette question avec l'une de ses collègues, non-identifiée par nous. L'extrait qui suit renseigne la constitution de ce répertoire.

Encadré n°10 : Extrait de conversation glané au gré d'un entretien

« Collègue non-identifiée : Est-ce que t'es toujours en recherche de gestion de bar ?

Laurie Decauchy : Ouais.

CNI : Parce que les loustiques qui étaient là ce week-end à Moulins, ils sont carrés et motivés pour faire des trucs même d'une heure, une demi-heure.

LD : Tu sais qui ça pourrait intéresser ? Moi, pour un plan B, parce que je le sens pas du tout avec [l'association] Wawa sur le 15 [mars 2018] (rire).

[…]

CNI : Tu vois, ils sont en statut machin. Tout ce que tu demandes, ils le font en temps et en heure. Quand ils partent c'est plus propre que quand ils sont arrivés, c'est cool. Et puis ils se démerdent.

[1883] Voir chapitre 5, section 3/2 – A.
[1884] Entretien avec Laurie Decauchy, chargé de production du Flow entre 2016 et 2019, réalisé le 28/01/2018.

LD : C'est comme nos petits jeunes de « 808 plateforme ». C'est bien ça. Mais oui, parce que je sais pas pourquoi je le sens mal le 15.

CNI : Ce qui est cool c'est qu'ils ont pas la prétention de dire : "On revient que sur un truc où on va faire du chiffre". Ils s'en branlent. Ils sont là pour passer un bon moment.

LD : Et puis c'est bien d'avoir des gens.

CNI : Je te les mets dans le vivier comme ça tu sais qu'ils sont là. Je te donne ça dans la semaine.

L'extrait renseigne sur les critères retenus pour les partenariats futurs. Disponibilité, motifs d'engagement, qualité du travail, respect des temporalités sont autant de données à partir desquelles la chargée de production opère un choix dans la sélection des associations de renfort pour la tenue du bar.

Le deuxième exemple d'une participation technique des associations à la *vita activa* du Flow se joue sur le plan graphique. Tous les deux mois environ, le Flow passe commande à des peintres, graffeurs ou autres, pour la réalisation d'une fresque sur le mur situé face à l'équipement. Au fil des années, le mur en question accueille un nombre toujours croissant d'œuvres graphiques (peinture ou collage) dont les auteurs sont parfois de la région, souvent d'ailleurs. Le mur en question s'étale sur une quinzaine de mètres et s'élève sur environ cinq mètres[1885]. Pour le peindre dans sa totalité, du matériel d'élévation est nécessaire (échelle, échafaudage, nacelle). Or, pour des raisons dont nous ignorons les motivations précises[1886], le Flow n'est pas en mesure de fournir ce matériel. Charge aux peintres de ramener leur échafaudage ou leurs échelles télescopiques. Pour composer avec cette contrainte, le chargé de mission n'a d'autre solution que de faire appel au Collectif Renart[1887] qui, lui, est propriétaire du matériel requis : *« C'est con mais le nombre de fois où j'ai appelé Julien ou Mirek [du collectif Renart] : "Est-ce que vous pouvez nous dépanner l'échafaudage pour faire ce putain de mur que"… parce qu'encore une fois administrativement, on est bloqué. Alors soi-disant, et c'est des conneries, on peut soi-disant pas prêter d'échelle ou d'échafaudage. On commence à appeler : "Ben écoutes, on a programmé tel artiste, est-ce que tu peux venir avec ton…" ».*

[1885] Voir chapitre 5, section 4 – A, document n°4.
[1886] On suppose que la principale raison tient à des questions de sécurité. En cas de chute due à une défaillance de matériel, l'équipement et la mairie pourraient être directement tenus pour responsables.
[1887] Le collectif Renart est une association de loi 1901 qui œuvre à a promotion de l'art mural dans en région.

Moyennant une petite rémunération – *« on paye un billet pour que vous veniez faire de l'échafaudage chez nous »* – le Collectif Renart prend en charge le montage et le démontage du matériel et permet 1) un confort de travail aux artistes invités et 2) une déresponsabilisation du Flow en cas d'accident. Loin d'être anecdotique, la récurrence, voire la routinisation de l'expérience masque difficilement la relation qui s'établit alors entre l'équipement et une partie de ses destinataires présumés. Une relation dans laquelle les rôles s'inversent – une association rend possible l'action de l'équipement – et que Sylvain Desplanques énonce en ces termes : « *C'est des détails mais c'est important. Donc forcément… A la fois on est là pour vous aider mais vous en avez pas vraiment envie et finalement c'est vous qui nous aidez un peu »*[1888].

C'est ensuite sur le plan de l'animation des dispositifs que se donne à voir la convocation d'acteurs locaux. La mise à disposition de la grande salle de diffusion vient d'être évoquée. Elle permet aux structures (associations ou autres équipements culturels) d'user gratuitement des espaces et de bénéficier de ressources à titre gracieux (personnel d'équipement, techniciens son et lumière, service de nettoyage, de sécurité, de communication). Du côté du Flow, les mises à disposition augmentent le volume de soirées festives sans engager son budget de fonctionnement et lui permettent de poursuivre ses missions à moindre frais. D'autant plus que sur ce terrain, les demandes sont nombreuses. Des dires du chargé de projet, *« la moitié des projets, voire plus, c'est : "on veut faire une soirée" »*. Selon les cas, la MAD est alors l'occasion pour Sylvain Desplanques d'engager sa mission d'accompagnement des artistes en imposant un temps de travail en amont du concert à venir : « *C'est là ou moi j'interviens en disant : "On fait une soirée par contre on fait une résidence avant parce que le groupe que tu proposes, je pense qu'y a moyen de bosser la scène". C'est aussi comme ça pour moi, qu'on construit l'accompagnement »*[1889].

En parallèle des dispositifs mis en place directement par le Flow, ce dernier se nourrit en les accueillant de certaines initiatives dont il n'est ni le moteur, ni le commanditaire. Au-delà du pendant festif, c'est sur le terrain des ateliers (socio-culturels ou culturels) que se multiplient ces partenariats. En la matière, les exemples foisonnent au Flow. On verra que c'est aussi à travers les nombreuses actions culturelles que le Flow s'affirme. Saison après saison, les partenariats de ce type sont si nombreux qu'ils en deviennent l'élément central de la professionnalisation des

[1888] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017. Rappelons que j'ai progressivement intégré le collectif Renart, ce qui explique l'usage du vous chez le chargé de projet.
[1889] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.

acteurs[1890]. Le Flow reproduit alors la mécanique d'assignation au travail socio-culturel des acteurs des hiphops.

C'est le cas par exemple d'un atelier de « *beatbox* en dessin » qui a eu lieu en avril 2015. La beatboxeuse Leah Renault et l'illustratrice Élise Vallet, toutes deux membres du groupe de rap Merta proposent à l'équipement un atelier à destination d'enfants mêlant « musique et dessin autour de jeux rythmiques et graphiques ».

C'est le cas également d'une chorale *Black Music* intitulée « 7ème Soul », initiée en septembre 2017 et reconduite chaque année depuis. La chorale se décline en un cycle d'ateliers hebdomadaires d'une heure trente pour une quinzaine de personnes. Au début de l'été, les choristes se présentent sur scène pour une rétrospective du travail accompli dans différents lieux culturels de la métropole[1891]. Cette chorale n'est pas une initiative du Flow. Elle émane d'Alvin Cagé, *alias* Alv'1 ou Mister Alv, membre de l'association Secteur 7, rappeur dans le groupe maubeugeois *Feniix Crew* et chanteur de *Soul*. Habitué du Flow depuis son ouverture, Alvin Cagé fait partie de ces quelques acteurs à se l'être approprié[1892], en conséquence de quoi il est rapidement identifié comme personne ressource dans la troisième acception qu'on réserve au terme.

Dans ces deux cas, comme dans les autres[1893], il faut retenir ici que l'équipement s'appuie largement sur les propositions qui lui sont faites et sans lesquelles le volume d'activités proposées serait plus réduit. Les deux exemples pris ici ont été choisis au hasard. On aurait pu en prendre d'autres, tant, chaque année, on retrouve ce type de propositions qui viennent compléter les offres établies en interne. Sur ce terrain, le Flow a donc un rôle d'accueil des initiatives et autres propositions qui lui sont soumises.

La constitution d'un répertoire d'acteurs ressources se déploie aussi sur le terrain de l'embauche épisodique des artistes qui en deviennent des personnels de renfort. Il ne s'agit alors plus de les convoquer dans une perspective de formation, d'accompagnement ou de professionnalisation artistique mais de les solliciter pour rendre possibles, là encore, certains évènements.

Prenons l'exemple d'un dispositif récurrent : les *block parties*. Dans la culture hiphop, elles sont des fêtes populaires rapidement prises d'assaut par les pionniers newyorkais. Été 1974, Dj Cool

---

[1890] On développe dans le prochain chapitre la thèse que la professionnalisation des acteurs des hiphops se décline au Flow plus sur le terrain de la conduite d'ateliers que sur celui de la participation de l'équipement à l'inscription des artistes dans les industries culturelles.

[1891] Voire : https://www.facebook.com/choraleblackmusiclille/ consulté le 10/04/2021.

[1892] Par appropriation on entend ici une prise de possession plus qu'une exclusivité. On se rapproche ici d'une lecture marxiste de la notion en terme « d'intériorisation des savoirs et des savoir-faire […] comme accomplissement individuel et non comme démarche collective ». In : Veschambre, V., 2005, « La notion d'appropriation », *Norois*, n°195, pp. 115-116.

[1893] Quelques exemples parmi d'autres : des ateliers d'initiation au graffiti, des propositions de spectacles à l'intention des enfants etc.

Herc[1894], habitué à jouer de ses platines dans les *house parties*[1895] du Bronx, « décida d'organiser une *free party* sur le bloc »[1896]. Il mixe jusqu'au petit matin. L'engouement suscité et l'énergie dépensée ont valeur d'effet cliquet. Des paroles de l'intéressé lui-même : *« Après la fête de quartier, il n'était plus question de revenir à la salle de réception »*[1897]. Rappeurs et graffeurs rejoignent rapidement danseurs et djays. Les *blocks parties* deviennent le lieu de réunion et de rencontre des pratiques qui se rangent sous la bannière d'un mouvement hiphop en plein essor. Elles « hiphopisent » en quelque sorte l'espace urbain le temps d'une après-midi, d'une soirée ou d'un week-end.

Dès l'automne 2014, le Flow en organise chaque trimestre. D'abord dans les espaces clos de l'équipement. Dans les parcs et places publiques de la ville à partir du printemps 2017. La formule est simple : « Au programme : du graffiti, de la danse et du rap »[1898]. Plusieurs raisons expliquent la répétition, année après année, de l'opération.

Elle relève d'abord de « ses missions de découverte des cultures urbaines destinée à tous les publics »[1899]. Organisées les dimanches après-midi, les *block parties* du Flow trouvent les publics visés. Au-delà des peintres, des danseurs et des musiciens du rap, on note la présence d'enfants, d'adolescents, de personnes âgées, d'étudiants, de familles[1900].

Les blocks parties permettent ensuite de tenir ensemble, c'est-à-dire dans le même espace et dans le même temps, trois pratiques sous la bannière commune du hiphop. Elle est, à ce niveau, l'unique dispositif qui justifie en la réalisant la mise en réunion des pratiques. Dans les faits, peu d'échanges interdisciplinaires. Nos observations font plus le constat d'une accentuation des entre-soi renforcée par la distribution spatiale de l'évènement. Chaque pratique est présentée dans un espace spécifique[1901] que des murs et des portes sectionnent. Les danseurs dans la grande salle, l'atelier de peinture dans le couloir qui mène aux toilettes et dans « la bulle », cet espace particulier qui fait jonction entre le Flow et la Maison Folie de Moulins dans laquelle se déroule également l'*open mic* des rappeurs. Les *block parties* au Flow objectivent elles aussi ce différentiel d'investissement en

---

[1894] DJ Cool Herc est considéré comme l'un des pionniers newyorkais à avoir lancé la musique hiphop au début des années 1970.

[1895] Le terme désigne les « fêtes privées » organisées dans les caves des immeubles ou les salles de réception de quartier. Pour plus d'informations voir : Chang, J., 2008, *Can't Stop, Won't Stop. Une histoire de la génération hiphop*, Paris, Éditions Allia, pp. 92-116.

[1896] Chang, J., 2008, *Can't Stop, Won't Stop. Une histoire de la génération hiphop*, Paris Éditions Allia, p. 106.

[1897] *Ibid.*

[1898] Source (parmi d'autres) : https://flow.lille.fr/block-party-11 consulté le 11/04/2021.

[1899] La mention est précisée dans « les contrats de prestation artistique » qui légalise le partenariat entre le Flow et les artistes sollicités.

[1900] « Toutes les classes d'âge sont représentées. Des enfants aux cheveux blancs. On y voit aussi de nombreux racisés. Je compte environ 55 personnes ». Extrait du carnet de terrain. Prises de notes du 31/01/2016. Ou encore « beaucoup d'enfants et d'ados. Quelques familles ». Prise de note du 07/10/2018.

[1901] Quand elles se déroulent au Flow, les *block parties* se distribuent systématiquement comme suit : les danseurs occupent la grande salle de diffusion. Les rappeurs sont accueillis sur la petite scène de « la bulle » et les peintres sont soit dans la cour intérieure de la maison folie voisine, soit sur le parvis de l'équipement.

fonction des pratiques. Pendant que les danseurs ont à leur disposition la plus grande salle de l'équipement, l'espace dédié au rappeurs se situe en bout de circuit, sur une petite scène. Comme l'explique le rappeur Ismaël Métis, en charge d'animer l'*open mic* pour la block party du 31 janvier 2016, *« tu vois, l'open mic c'est là, au fond du truc, pas là-bas [sur la grande scène] »*[1902]. L'organisation des *block parties* au Flow renforce alors cette hiérarchie de traitement des esthétiques.

Enfin et surtout, à travers ce dispositif, le Flow peut employer, c'est-à-dire rémunérer sur un temps court, des représentants des trois disciplines. Pour chaque édition, des peintres, des danseurs, et des musiciens du rap sont engagés pour tenir des ateliers de découverte et d'initiation. Grossièrement, les peintres proposent un *live painting* pendant que les publics sont conviés à réaliser des graffitis sur papier avec du matériel qui ne sied pas ou peu à la pratique (des feutres ou de la peinture à l'eau), les rappeurs organisent un *open mic* et les danseurs performent en cercle sur les propositions sonores d'un DJ recruté pour l'occasion.

Sans empiéter sur la suite du récit, précisons que l'embauche des artistes dans le cadre des *blocks parties* participe de ce qu'on nomme leur employabilité périphérique. Pour faire simple ici, elles sont un exemple parmi d'autres qui renseigne sur la professionnalisation telle qu'elle se réalise au Flow. Soit à travers l'animation socio-culturelle et la tenue d'ateliers plus que sur un terrain proprement artistique. Pour l'heure, et dans le cadre qui nous intéresse, les *block parties* ne sont rendues possibles qu'à travers la participation active des acteurs des hiphops. Le Flow associe alors systématiquement certaines associations pour l'organisation de ces évènements. Mais en quoi sont-ils ces personnes ressources ?

D'abord parce que sans eux, pas de graffiti, pas de rap et pas de danse. Ensuite et surtout car celles et ceux qui s'engagent dans l'organisation des *blocks parties* multiplient les partenariats avec le Flow. Pour faire simple, sont associés à l'évènement celles et ceux qui n'en sont pas à leur première collaboration avec l'équipement. Pour chaque discipline, on retrouve les acteurs les plus coutumiers du Flow.

Sur le terrain graphique, la convocation par exemple des « Dr Colors » est récurrente. On les retrouve pour une résidence en 2015, ils participent à réaliser la fresque pour la venue du rappeur KRS-ONE, ils sont sollicités pour peindre les *boxs* qui composent le centre de ressources en novembre 2015. Même chose pour le volet musical. Alvin Cagé ou Ismaël Métis, tous deux membres de l'association maubeugeoise « Secteur 7 », sont souvent associés à l'évènement. Ils y font également des résidences, organisent leur *release party,* proposent des ateliers et autres cycles thématiques[1903] ou sont associés à d'autres évènements récurrents comme l'organisation du *Buzz*

[1902] Extrait du carnet de terrain. Prises de notes du 31/01/2016.

[1903] Le rappeur Ismaël Métis a par exemple participé de la première édition à un cycle de rencontre intitulé « *Ladies in rap* » en 2017.

Booster. En l'état, les travailleurs du Flow se constituent un répertoire d'acteurs locaux sur lesquels ils peuvent compter et qu'ils peuvent mobiliser en diverses occasions.

C'est enfin sur le terrain des conseils que les acteurs des hiphops aident les salariés du Flow à préciser le contenu de leurs actions. On annonçait dans le précédent chapitre la difficile identification des attentes d'usagers par les travailleurs du Flow sur le terrain de leur accompagnement professionnel. S'il s'agit de coller au plus près des attentes d'usagers, il faut au préalable les identifier. Quand elles existent. Sur ce terrain, deux exemples.
Le 4 novembre 2015, soit un an et un mois après l'ouverture du Flow, une réunion convie les associations de promotion du graffiti à se réunir pour discuter d'un projet d''exposition qui verra le jour deux ans plus tard[1904]. La prise en charge des peintres se révèle dès le départ la plus problématique et le projet d'exposition est l'occasion pour l'équipe du Flow de rencontrer ses partenaires potentiels, de forcer leur mise en réunion autour d'un projet commun et de concrétiser par-là l'accompagnement professionnel des peintres. Elle est aussi pour les travailleurs du Flow en présence[1905] l'occasion de faire émerger, en les fabriquant, des demandes d'usagers. Cette réunion est alors un bon indicateur de la relation qui se noue entre personnel d'équipement et acteurs du graffiti subventionné. Ne sachant peu comment décliner cette mission d'accompagnement des peintres, la secrétaire générale multiplie les sollicitations. Évoquant des modules de formation juridique[1906], elle demande aux acteurs en présence de justifier la pertinence de ses propositions : *« Est-ce que c'est des choses qui vous paraissent utiles ? »*, *« Je suis en attente de vos retours sur les besoins que vous pourriez avoir »*, *« Est-ce que vous pensez que ça peut être intéressant ? »*[1907]. Sans s'opposer frontalement à ces propositions – il s'agit pour les acteurs en présence de ne pas se mettre à dos l'équipement – l'ensemble des peintes conviés[1908] se gardent d'émettre une opinion défavorable et orientent la discussion sur le format de tels modules. Les questions débattues tournent autour du créneau horaire (le soir en semaine ou le samedi après-midi) et du format de ces modules de formation (auberge espagnole, apéritif dinatoire, priorité à l'échange avec les professionnels sollicités). Seul le représentant de l'association Epsilone jouera le jeu de ces formations.

[1904] L'exposition et son montage sont discutés dans le chapitre suivant.
[1905] Sont présents à cette réunion, le directeur Olivier Sergent, le chargé du centre de ressource Malik Moujouil, la secrétaire générale Caroline Perret et le directeur des Arts du Spectacle et de la Musique Thomas Ceugnart.
[1906] Voir chapitre 5, section 6 – A.
[1907] Réunion du 04/11/2015 conviant différentes associations du graffiti subventionné.
[1908] Étaient présents autour de la table les principales associations du graffiti encadré : Les Dr Colors, Abazedatome, le Collectif Renart, Epsilone, Cultur'All et Hachim Bahous.

Le deuxième exemple est rapporté par Djidawi Djohar, ex-danseur spécialiste du *popping*, membre du collectif « 59 crew » et finaliste mondial du dispositif « Juste Debout » en 2006, une compétition internationale consacrée aux danses debout (popping, locking etc.) Au printemps 2016, le Flow organise un stage de danse et pour ce, sollicite deux jeunes danseurs : *Bboy* Martin et *Bboy* Matteo. Pour organiser l'évènement, ils font appel à celui qui les accompagne dans leur jeune carrière, Abdelkrim Mustapha, lui aussi membre du « 59 Crew » et plus connu dans l'univers de la danse sous le pseudonyme de *Bboy* Abdel. Ce dernier est donc contacté par le Flow pour organiser la venue des deux jeunes *breakers*. Il accepte sous condition d'organiser lui-même la communication autour de l'évènement. Le stage affiche complet – selon Djidawi Djohar, il a même fallu refuser des entrées – et par la suite son collègue est recontacté pour couvrir la communication sur d'autres évènements. En d'autres termes, l'équipement sollicite l'un de ses partenaires pour bénéficier de ses réseaux et de ses talents de communicant. Les propos tenus par Djidawi Djohar, bien qu'acerbes, sont significatifs de cette relation qui se noue parfois entre l'équipement et ses destinataires présumés : *« C'est chaud qu'un mec dise : "Je vais m'occuper de la com". Déjà, ça revient à dire : "Vous êtes pas compétent". Et maintenant, le Flow appelle Abdel pour de la com* [sur d'autres évènements]. *C'est quand même fou. Ça veut dire qu'une institution qui doit t'aider à te professionnaliser, la finalité c'est que la personne qu'ils doivent aider à se professionnaliser, ben c'est cette personne-là qui les aide à se professionnaliser eux. C'est hyper chaud. C'est quand même chaud que le professionnel, il est formé par celui qu'il doit professionnaliser »*[1909].

De ces deux exemples, le paradoxe de la professionnalisation artistique des acteurs se précise un peu plus. Les publics cibles de l'accompagnement professionnel sont parfois conviés à définir le contenu de ce même accompagnement dans le cadre du champ des possibles de l'équipement. Lors de cette réunion du 04 novembre 2015, les acteurs du graffiti subventionné, peu enjoués par la proposition de formation juridique, avaient émis une nécessité commune de faire l'acquisition d'un permis nacelle (CACES). La réponse des représentants municipaux ne leur est pas favorable : *« ça, ça existe ailleurs »*, *« ben non, ça, ça devrait… ça pourrait être porté par d'autres »*, *« c'est pas donné donc est-ce qu'à un moment donné… »*[1910]. La seule proposition est alors émise par Caroline Perret qui propose de *« servir d'intermédiaire »* pour contacter les entreprises de formation. Chose pour laquelle les associations en présence ne rencontrent pas de difficultés particulières.

[1909] Entretien avec le danseur Djidawi Djohar réalisé le 26/10/2017.
[1910] Extrait du carnet de terrain. Prises de note du 04/11/2015.

Ce qu'il faut retenir ici, c'est que le Flow se constitue au fil des saisons un répertoire de collaborateurs mobilisés et mobilisables sur les quatre plans décrits *supra*. Les destinataires présumés du Flow en deviennent alors d'essentiels sous-traitants, des programmateurs de l'ombre, du personnel de renfort ou des conseillers officieux. Sans en être les protagonistes officiels, ils apparaissent essentiels à l'organisation d'évènements. En l'état, la convocation de personnes ressources s'impose petit à petit comme une indispensable donnée sans laquelle le Flow ne pourrait que difficilement fonctionner. Ils pallient ses carences structurelles. Ce faisant, il se constitue bien un répertoire de personnes ressources sur lequel l'équipement peut compter. Le Collectif Renart et l'association Epsilone pour le graffiti, Secteur 7 ou le rappeur Mwano pour le rap, les compagnies Art Track et Farid'O pour la danse. Sans empiéter sur l'analyse des effets d'équipement, précisons ici que ceux qui endossent le costume d'allié du Flow le font aussi par stratégie ou animés d'un sentiment de redevabilité. Il s'agit alors pour certains d'entre eux de ne pas *« boycotter »*[1911] les initiatives de l'équipement. Nous y reviendrons.

Ressources pérennes et personnes ressources ainsi identifiées, on peut alors mieux apprécier le champ des possibles qui se dessine pour et par les travailleurs du Flow. L'apprentissage des différents atouts de l'équipement leur offre la possibilité de préciser le contenu des actions et leurs marges de manœuvres pour la poursuite des missions qui leurs sont assignées et la réorientation de l'équipement qu'elles engagent.

C – Quid du champ des possibles ?

Les limites de l'accompagnement professionnel des artistes

Le projet Flow a d'abord été animé par le souci de fournir aux acteurs des hiphops les plus structurés un cadre susceptible de favoriser leurs inscriptions dans les industries culturelles. Le projet Flow s'est également construit sur une croyance : la métropole lilloise accuserait des carences structurelles entravant l'émergence d'artistes professionnels reconnus[1912]. L'équipement doit alors combler ce manque en fournissant aux acteurs en voie de professionnalisation les moyens techniques, humains et matériels leur permettant de rencontrer l'accident du succès ou pour reprendre l'analyse de Severin Guillard, de « servir les intérêts de la scène locale en compensant l'absence d'un maillon dans la chaine de production du rap »[1913] du graffiti, et des danses des hiphops.

[1911] Le terme est employé à plusieurs reprises par Arnaud Tabet, fondateur de l'association Epsilone.
[1912] Ceci reste à prouver tant l'histoire locale a fait émerger des artistes reconnus internationalement.
[1913] Guillard, S., 2016, *Musiques, villes et scènes : localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux Etats-Unis,* thèse de doctorat en géographie, Université Paris-Est, p. 472. Sa thèse étant consacrée à l'étude du rap, les esthétiques graphiques et chorégraphique ne sont pas prises en compte.

De fait, l'équipement a été présenté comme espace privilégié de professionnalisation et en l'état, ceux qui l'incarnent ont repris à leur compte que *« la mission première sur le papier, c'est l'accompagnement [professionnel des artistes] »*[1914]. Il s'agit pour les travailleurs du Flow d'intervenir dans un processus de carriérisation des peintres, des danseurs et des musiciens du rap et d'être (potentiellement) moteurs d'un changement significatif et positif dans leurs parcours artistiques. Comme l'explique le directeur, *« quand t'accompagnes [un artiste], t'as envie que ça aille le plus loin possible »*[1915]. Pourtant, des expériences éprouvées apparaissent différentes forces qui pèsent sur la structure et convergent vers une double réalité qui s'impose aux travailleurs du Flow et aux artistes : l'impossible sortie du territoire par l'équipement et la perpétuation d'un ancrage local pour les artistes et la diffusion de leurs œuvres. Explications.

Que ce soit sur le terrain des arts graphiques, chorégraphiques ou musicaux, l'équipement met à disposition des artistes différentes ressources propices à la création d'œuvres. Au fil des saisons, peintres, danseurs et musiciens y occupent des espaces et des temps, bénéficient si besoin d'une assistance technique[1916], font l'objet d'une petite rémunération et se prêtent parfois au jeu de la restitution publique. Ils présentent alors le fruit du travail accompli devant un officieux comité d'invités ou devant un public plus large[1917]. A ce niveau, le Flow participe bien de rendre possible la création d'œuvres. Des compagnies de danse y prennent des temps de réflexion en vue de créer de nouveaux spectacles, des groupes de rap y préparent des concerts ou enregistrent des prémaquettes[1918], certains peintres réalisent des fresques sur le mur en face du Flow ou investissent – c'est plus rare – le troisième étage dans le cadre de résidences graphiques. Il y a bien production d'œuvres au sein de l'équipement. Sur ce terrain, les travailleurs du Flow apparaissent comme des personnels de renfort, c'est-à-dire des « personnes impliquées dans la production de l'œuvre et qui apportent une aide directe ou indirecte à l'artiste qui lui, exerce l'activité cardinale »[1919]. Ils forment en quelque sorte ce « groupe résiduel défini par défaut à partir de l'activité cardinale de chaque monde de l'art »[1920] qu'héberge l'équipement.

Pour autant la production d'œuvres ne constitue qu'une étape dans le parcours qui mène les artistes sur le sentier de leur professionnalisation. Une toile, un disque ou un spectacle de danse n'ont que peu de valeur s'ils n'entrent pas en résonance avec un public susceptible de les recevoir. On pourrait

---

[1914] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 26/ 10/2016.
[1915] Entretien avec Oliver Sergent réalisé le 09/06/2017.
[1916] Cette assistance technique ne concerne que les danseurs et les musiciens. Il s'agit pour eux de travailler leur scénographie.
[1917] Soit des concerts ouverts à tous soit des publics spécifiques conviés pour l'occasion.
[1918] Par prémaquette, il faut entendre un enregistrement brut. C'est-à-dire sans *mix* ni *mastering*, deux étapes essentielles dans la finalisation d'une production sonore.
[1919] Hammou, K., Bense Ferreira Alves, C., 2014, « Les mondes de l'art au-delà des artistes ». In : Jeanpierre, L., Roueff, O., *La culture et ses intermédiaires : dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Éditions des Archives Contemporaines.
[1920] *Ibid.*

ici défendre l'idée que ces « objets non-humains » n'existent pas en dehors de la reconnaissance qu'en font les humains. S'ils possèdent bien une essence matérielle, ces « objets n'existent pas socialement indépendamment des individus, des groupes et des institutions qui se les approprient »[1921]. Il s'agit donc pour les artistes de voir leurs œuvres circuler et si possible, au-delà des frontières de la ville et de la région et c'est sur ce point que le bât blesse. Le personnel du Flow, ce n'est pas faute de s'y essayer, fait progressivement le constat de son incapacité à participer à la diffusion des œuvres produites partiellement en son sein. Les raisons sont plurielles.

L'éparpillement esthétique en est une première. Olivier Sergent le constate, *« nous, on est en pluridisciplinarité et c'est super dur d'être bon partout. Ça va trop vite »*[1922]. En intervenant dans trois champs artistiques distincts, ils se confrontent à trois univers, trois mondes de travail hautement concurrentiels pour lesquels les professionnels de secteur répondent à des logiques différentes. Le placement des artistes dans les structures d'accueil des œuvres – les salles de concert, les théâtres et autres centres chorégraphiques nationaux, les galeries d'art et les musées – nécessitent d'être partie prenante de différents entre-soi professionnels qu'ils n'ont pas le temps de pénétrer[1923]. On ne peut ici qu'en faire l'hypothèse[1924] mais il semblerait que ce qu'ils ne sont pas – un label de musique, une compagnie de danse, un galerie d'art – agit comme un puissant frein pour approcher les segments des industries culturelles concernées. La pluridisciplinarité qui leur est imposée les conduit à investir leurs énergies un peu partout, c'est-à-dire un peu nulle part. Appliqués à la seule sphère musicale, les mots du directeur sont on ne peut plus clairs : *« On n'est pas une maison de disque et on le sera jamais. On fait un autre métier et on entre en concurrence avec d'autres choses »*[1925].

C'est ensuite l sous-encadrement du personnel qui est mise en avant par Olivier Sergent. Avec seulement quatre personnes entièrement consacrées au Flow dont une seule, le chargé de projet, est officiellement dédié à l'accompagnement artistique des artistes, difficile pour eux de s'investir dans toutes ces directions. Le directeur le rappelle, *« on est pas assez nombreux, on n'est pas assez structuré. Donc un groupe d'ici qu'on aime bien, on aimerait qu'il tourne. On est même pas capable des fois, ne serait-ce que faire venir des programmateurs. Donc c'est pas bien. On va au milieu de la mission »*[1926]. On retrouve cette idée chez le chargé de projet dont les multiples casquettes[1927] le contraignent à toutes les porter mais de

[1921] Lahire, B. 2020, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, *Op. Cit.*, p. 22.
[1922] Entretien avec Oliver Sergent réalisé le 06/07/2016
[1923] Rappelons que la diffusion des œuvres n'est que l'une des nombreuses tâches pour laquelle ils occupent les postes qu'ils occupent.
[1924] Nous n'avons pas investigué auprès de ces professionnels de secteur. Il aurait été intéressant de questionner le Flow depuis le point de vue de certains labels de musique, de certains compagnies ou de certains galeristes.
[1925] Entretien avec Oliver Sergent réalisé le 06/07/20.
[1926] *Ibid.*
[1927] On rappelle qu'officiellement, le chargé de projet est seul pour mener les missions de professionnalisation des danseurs, des musiciens et des peintres des hiphops, qu'il doit assumer la programmation musicale de l'équipement et organiser l'ensemble des projets annexes. Dans les faits, il est épaulé par la chargée de production, le chargé du centre de ressources, la chargée d'accueil des publics et parfois par le directeur du Flow.

manière aléatoire et épisodique. Il confesse alors que *« sur l'accompagnement y a personne qui bosse vraiment… en fait il faudrait un poste dédié à l'accompagnement. Dans toutes les salles de concert en France, et dans toutes les structures, t'as un mec à la prog, un mec à l'accompagnement, des mecs plus techniques mais qui sont aussi chargés de l'accompagnement. A l'ARA*[1928]*, t'as des techniciens qui sont juste dédiés à : "Tu vas juste aider tel groupe, travailler le son". Nous, malheureusement, vu l'emploi du temps chargé des techniciens, on en a que quatre sur deux structures, ils aimeraient faire ce truc-là. Ils le font dans une moindre mesure parce qu'ils suivent un peu les groupes aussi mais voilà, on pourrait faire beaucoup, beaucoup mieux. Après, y a très clairement un manque d'effectif. C'est ça qui est chiant »*[1929].

Enfin, l'équipement désireux d'exporter les artistes et leurs productions au-delà de la métropole et de la région se retrouve confronté aux problématiques d'autres structures dans d'autres régions. La tentative d'accompagnement d'Iwill l'illustre. Rappeur depuis le début des années 2000, *freestyler*[1930] de talent et membre fondateur du groupe La Jonction qui a connu un succès d'estime un peu partout en France, Iwill développe des projets personnels depuis le milieu des années 2010. Le 20 mai 2016, il sort son premier album solo intitulé « Livre d'or ». Un album dans lequel il invite ses anciens compagnons de route et de rap et multiplie les *featurings* avec certains acteurs bien connus du rap français (Demi Portion, DJ Joker). Une *release party* est organisée par l'équipe du Flow à la maison folie de Wazemmes[1931] quatre jours plus tard (le 24 mai). La salle est bondée, la jauge est atteinte et une bonne partie du public en surplus écoute le concert depuis le parvis extérieur. La volonté d'accompagner Ywill au-delà d'un petit concert dans son quartier d'habitation fait alors jour. C'est que le rappeur remplit toutes les conditions à même de séduire le personnel du Flow. Un passif dans un groupe local, un succès régional avéré, un set maitrisé, une prestance scénique, un *backer*[1932] et un DJ pour l'accompagner sur scène. Par ailleurs ses talents d'improvisateur lui permettent d'engager des interactions directes et ludiques avec le public[1933]. Enfin, il a financé seul son album (6 000 euros environ) et a convoqué l'ex-graffeur devenu graphiste Hachim Bahous[1934] pour réaliser la pochette de l'album.

L'unique terrain sur lequel le Flow peut engager un accompagnement est donc celui d'une éventuelle tournée. Conscient du *« petit buzz »* provoqué par la sortie du « Livre d'or », le directeur

---

[1928] L'ARA est une association roubaisienne d'accompagnement de groupes de musique amateurs. Voir chapitre 1, section 1 – C.

[1929] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.

[1930] Le terme renvoie ici à l'exercice du rap en totale improvisation.

[1931] Si la *release party* n'a pas eu lieu dans la grande salle du Flow, c'est que l'équipe estimait qu'Ywill ne serait pas en capacité de remplir la jauge de 600 places. C'est donc sur la petite scène de la maison folie de Wazemmes qu'a eu lieu le concert.

[1932] Le *backer* est celui ou celle qui accompagne le rappeur dans ses textes. Il intervient épisodiquement sur certaines phrases ou en dehors du texte pour l'étoffer.

[1933] L'un de ses tours consiste en une invitation faite au public de déposer à ses pieds des objets. Une fois réunie une quinzaine d'objets, il s'en sert comme support à ses improvisations rythmées.

[1934] Voir chapitre 1, section 1 – A pour une courte présentation biographique.

Olivier Sergent s'investit personnellement dans la construction d'une potentielle tournée pour Ywill : *« J'ai pris la tête à Paris, à Nantes, à mes collègues pour qu'ils le prennent »* et joue la carte de l'échange d'artistes – *« Prenez-le et je vous prends un truc »* – sans succès. Selon lui *« les autres ne jouent pas le jeu. Donc c'est chiant »* et l'explique comme suit : *« C'est des assos qui ont besoin de bouffer. Nous on est payé. Donc eux c'est pas leur priorité ».* Car pour les associations qu'il évoque ici, Pick-Up à Nantes et La Place à Paris, programmer un artiste extrarégional relève de la prise de risque économique. Rien ne garantit le remboursement des frais engagés dans la mesure où la notoriété d'Ywill n'est pas acquise sur les scènes nantaise ou parisienne.

Le chargé de projet s'essaie lui aussi au placement des artistes lillois au-delà des frontières régionales. Partant du constat qu'un *« des gros problèmes au niveau local, dans le hiphop local, c'est de sortir du Nord-Pas-De-Calais »*, il s'essaye tant bien que mal à l'organisation de tournée. Bien qu'il confesse ne pas avoir les moyens de s'y investir réellement – *« y a cette notion de tournée mais j'ai absolument pas le temps de le faire »*[1935] – il tente quand il le peut de prendre contact avec les structures susceptibles d'accueillir les rappeurs du Nord. Reprenant l'exemple de l'accompagnement d'Ywill, il explique lui aussi que *« c'est un mec qu'on voulait trop aider mais comme on n'était pas dans le réseau, il a fait toutes les salles du Nord et il est resté cantonné à tout ça. Et du coup on essaye de dealer des trucs avec des dates à Lyon etc.. mais ils l'ont pas pris parce qu'encore une fois, ils ont leurs enjeux et ils ont eux-mêmes leurs premières parties locales à faire avancer. Mais on se promet de travailler ensemble sur l'échange d'artistes nininininin »*[1936]. Même constat que chez Olivier Sergent donc. Pour eux, l'impossible placement des artistes locaux hors région est renforcé par la fragilité des structures d'accueil qui partageraient toutes une même problématique : la mise en avant des artistes locaux. Dans ces conditions, l'équipe du Flow fait l'expérience de sa difficulté à trouver des leviers d'action pour permettre aux musiciens du rap ou aux danseurs de développer leur carrière au-delà des frontières du Nord.

Or, il apparait que c'est sur le terrain de la diffusion des œuvres que les artistes les plus structurés attendent du Flow une aide substantielle. Ils s'inscrivent dans leurs pratiques depuis de nombreuses années, sont constitués en association quand ils n'en sont pas les fondateurs, ont un CV artistique fourni, des expériences de scène, de studios, de salles de prestige, de festivals… Engagés dans le travail créateur bien avant l'ouverture de la maison du hiphop, ils possèdent leurs propres ressources et s'ils n'ont pas rencontré l'accident du succès, ils n'ont plus rien d'amateurs.

L'expérience de Sofiane Chalal, danseur et chorégraphe depuis le milieu des années 1990, originaire du Val de Sambre et soutenu par l'association Maubeugeoise « Secteur 7 »[1937] en est une autre

[1935] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.
[1936] *Ibid.*
[1937] Secteur 7 est une association œuvrant « au développement et à la valorisation des cultures urbaines » dans le Val de Sambre depuis le début des années 2000. Source : https://www.secteur7.eu/secteur-7-maubeuge.php consulté le 15/04/2021.

illustration. Il fait partie de ces danseurs qui ont su, en candidatant à différents concours *« sortir de la région et du pays »*[1938]. Il se présente à nous comme le *« premier danseur maubeugeois à être sorti du Val de Sambre »*. Il a, entre autres performances, été retenu pour la cérémonie d'ouverture des jeux olympiques de Londres en 2012[1939], travaillé avec la metteuse en scène Mathilde Lopez au *Royal Theatre* de Londres et participé au dispositif *Arabs got talent*[1940] en 2015 avec un danseur du Pas-de-Calais, Aziz El Youssoufi. Suite à leur prestation, ils montent ensemble la compagnie Sofaz avec laquelle ils créent un premier spectacle – Le canapé – et sont soutenus financièrement par la compagnie l'Embardée[1941] basée dans le Pas-de-Calais.

En mars 2016, on les retrouve au Flow pour une résidence et une première restitution de « Le Canapé ». Sofiane Chalal revient alors sur son expérience du Flow : *« Ils t'accueillent, ils soutiennent ton projet. Très bien. La suite tu te démerdes… La diffusion… Comment tu peux travailler un an sur un spectacle pour à la fin ne pas le jouer ?* […] *Maintenant, Olivier* [Sergent]*, est-ce qu'y a une suite, est-ce qu'on peut avoir une suite ? Donc maintenant moi, dans ma tête, si demain avec Sofaz on a une nouvelle création, je sais que ça va se cantonner à une semaine, voire deux semaines de résidence, à une date à "Hip Open Dance"*[1942] *et ciao. Ce que je trouve très très dommage pour une putain de structure comme ça qui est censée être le centre euro-régional des cultures urbaines… euro-régional ! »*[1943].

Les ambitions revisitées de l'accompagnement professionnel

La difficulté du Flow à porter les artistes locaux au-delà des frontières régionales participe donc à fixer un champ d'intervention que les salariés prennent progressivement pour acquis. Sans abandonner la bataille - « *On travaille vraiment sur l'idée d'être repéré. Mais d'être repéré aussi pour faire tourner les artistes quoi »*[1944] – et en attendant de trouver les formules adéquates pour élargir le rayon diffusion des œuvres, ils n'ont d'autres solutions que de perpétuer l'ancrage local des artistes locaux. Dans le cas de Sofiane Chalal et Aziz El Youssoufi, leur spectacle sera intégré à l'édition 2017 du festival de danse « Hip Open dance » que l'équipement porte depuis son ouverture[1945]. Idem pour le rappeur Ywill pour qui le Flow lui a permis de jouer dans les différentes salles de la région mais pas au-delà.

[1938] Entretien avec les chorégraphes Sofiane Chalal et Aziz El Youssoufi réalisé le 12/10/2017.
[1939] Il explique devoir cette participation à Olivier Sergent.
[1940] *Arabs got Talent* est une émission de télévision panarabe qui se déroule au Liban et est diffusée par la chaine saoudite MBC.
[1941] La compagnie « L'Embardée », créée en Seine-St-Denis en 1991, est implantée dans le Pas-de-Calais depuis 2000. Son cœur de métier est le « développement culturel en milieu rural » et œuvre à la création de spectacles mêlant danse, musique et théâtre. Source : http://embardee.fr/la-compagnie/ consulté le 15/04/2021.
[1942] Soit un dispositif initié par Olivier Sergent en 2011 du temps de son directorat de la maison folie de Wazemmes.
[1943] Entretien avec les chorégraphes Sofiane Chalal et Aziz El Youssoufi réalisé le 12/10/2017.
[1944] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.
[1945] Voir section 3 du présent chapitre.

Si sur le plan national, le directeur ou le chargé de projet peine à intégrer les différents réseaux de diffusion, à faire identifier le Flow comme structure d'accompagnement d'artistes des hiphops et à le faire légitimer comme structure de professionnalisation susceptible de faire émerger des talents, ce travail trouve localement quelques issues. Au sein de la métropole, Sylvain Desplanques prend contact avec les différentes salles de concert afin de nouer des collaborations qui prennent deux formes : le placement et l'accompagnement partagé d'artistes émergents.
Début décembre 2017, il réussit à obtenir une première partie pour le jeune rappeur belge Youssef Swatt's à l'Aéronef : *« C'est moi qui ai dit au programmateur [de l'Aéronef] de le mettre en première partie d'Hugo TSR »*[1946]. Il collabore également à l'accompagnement de rappeurs locaux en partenariat avec d'autres structures qu'il apprend progressivement à cerner : *« Je commence à les connaître. Je sais à peu près ce qu'ils veulent écouter et ce qu'ils veulent programmer »*. Il nous explique alors soutenir le rappeur dunkerquois « Veerus » avec le Grand Mix de Tourcoing, accompagner le rappeur lillois « Mwano » avec l'ARA à Roubaix ou le groupe de rap lensois « Cardri » avec la cave aux poètes, également de Roubaix, qui remportera le tremplin du Main Square[1947] en 2016.

Il est enfin une dernière caractéristique pour ce qui concerne l'accompagnement professionnel des artistes au Flow. Quand la diffusion d'œuvres n'est ni possible nationalement ni envisageable au local, l'accompagnement proposé prend la forme d'un apprentissage de l'équipement. C'est ce que nous confie la chargée de production pour ce qui concerne le rappeur Ismaël Métis. Pour la sortie de son deuxième album solo intitulé « Permis de Déconstruire », il sollicite la structure dont il est un habitué depuis l'ouverture pour y organiser sa *release party*. La soirée prend la forme d'une succession de concerts de différents rappeurs aux notoriétés inégales (Melan, Rocé) entre lesquels Ismaël Métis scande ou rappe ses textes. Laurie Decauchy lui fournit alors un accompagnement technique : *« Moi, sur la date de [Ismaël] Métis, je l'ai beaucoup aidé sur la prod en accompagnement. Donc j'ai traité directement avec les boites de prod, je lui ai fait ses feuilles de route, tout ça. […] Donc tout ça et après tu vérifies… voilà, t'as la partie artistes, ils arrivent quand ? Ils dorment où ? Ils arrivent comment ? Faut aller les chercher ou pas ? Le catering, réserver le catering pour le soir, les servir, s'assurer qu'il y ait les bouteilles d'eau qui sont notées dans les riders, faire les feuilles de route, faire les déroulés de soirées, faire le lien avec la technique sur toutes les demandes techniques, vérifier que c'est Ok, préparer le plannings des balances »*[1948].

[1946] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.
[1947] Le *Main square* est un festival de musique privé à forte notoriété nationale qui se déroule dans la citadelle d'Arras début juillet.
[1948] Entretien avec Laurie Decauchy, chargé de production du Flow entre 2016 et 2019, réalisé le 28/01/2018.

Idem pour le soutien apporté à un autre groupe. Sur les conseils de son ex-collègue Louis Swingedauw, le chargé de projet s'intéresse de près au groupe de trip-hop Ours Samplus. Composé de deux *beat-makers* lillois, le groupe est sujet depuis le milieu des années 2010 à une notoriété grandissante. L'un deux avait vu en 2009 l'une de ses productions apparaitre sur l'une des mixtapes du rappeur Booba[1949]. L'un de leur set mis en ligne sur la plateforme *YouTube* en 2014, est relayé par le producteur hollandais *Staysee* et atteint en quelques semaines dix millions de vue. A partir de là, ils sont sollicités et multiplient les concerts un peu partout en Europe, sont référencés sur les plateformes d'écoute payantes, passent en radio et prennent pour manager l'un de leurs amis. Parallèlement, ils font partie d'un collectif international de *beat makers* « Tour de Manège ». La monétisation de leurs musiques leur permet depuis 2019 de se dégager des salaires respectables[1950]. Au-delà de son goût personnel pour les productions du binôme, la notoriété numérique d'Ours Samplus amène Sylvain Desplanques à investir du temps et de l'énergie dans l'accompagnement du groupe. Comme il l'explique, ils *« sont très forts musicalement mais question structuration, ça pour le coup, c'est un peu à l'arrache »*. Il les contacte et leur propose un partenariat qui prend la forme d'une résidence à l'issue de laquelle Guillaume Breton et Alexis Layous, les deux membres du groupe, s'illustreront sur la grande scène de l'équipement un soir de février 2016. Leur présence au Flow ne résulte pas d'une demande de leur part mais bien d'une sollicitation du chargé de projet.

La proposition de Sylvain Desplanques est alors la suivante : « *Ça devait pas être juste une soirée au Flow où ils font la teuf, c'était vraiment une espèce de vitrine où ils se mettaient en avant et pour essayer d'aller plus loin. Ils ont bien joué le jeu »*. En amont de la soirée, il organise *« une espèce d'apéro dans la salle de graff, où c'était une espèce de temps, un peu informel, entre les membres du groupe, du collectif [Tour de Manège] et normalement des invités. On avait invité les programmateurs »*. Son idée est alors d'attirer des professionnels du secteur (programmateurs, tourneurs, bookers) pour une éventuelle rencontre avec Ours Samplus. Par manque de temps et d'inscription dans les réseaux concernés, Sylvain Desplanques laisse au groupe le soin d'organiser ce temps informel et de prendre en charge eux-mêmes l'invitation de ces professionnels. Les deux *beat makers « ont invité tout le monde mais beaucoup trop tard. Donc y a pas eu beaucoup de monde »*. Guillaume Breton nous explique qu'il n'a contacté en réalité qu'un seul tourneur – L'architecte – avec qui ils avaient déjà travaillé et qui organisera leurs tournées à venir. L'enseignement qu'en tire le chargé de projet renforce la thèse de son incapacité à promouvoir les groupes locaux au-delà du Flow et de la région. Il explique lui-même que *« le défaut, et je leur ai dit, c'est qu'on les a accompagnés à produire une soirée chez nous plus qu'à se développer dans leur carrière. Parce que*

[1949] Le morceau en question est présent sur la troisième mixtape du rappeur Booba sortie le 29/06/2009 et intitulé « Autopsie Vol. 3 ». Le morceau en question s'intitule « Démarrer » en featuring avec le rappeur Seth Gueko.

[1950] L'un deux, Guillaume Breton alias Guib nous annonce percevoir environ 1700 euros par mois via la monétisation de leurs *tracks* sur les plateformes payantes d'écoute en ligne.

finalement, on n' a pas le temps, on pas non plus les moyens financiers. Y a aussi de ma faute, je développe des réseaux donc j'ai pas le temps de les accompagner à fond et pas non plus les moyens »[1951].

L'ensemble des exemples mobilisés ici convergent tous vers le même point. Le placement des artistes et des œuvres au-delà de l'équipement et hors région constitue l'horizon indépassable du champ d'action des travailleurs du Flow. En réaction, l'accompagnement réel des musiciens du rap ou des danseurs se limite à quelques représentations scéniques au Flow d'abord, dans le périmètre régional ensuite. On peut alors se demander à nouveau frais qui sert qui dans la relation qui se noue entre l'équipement et les artistes locaux des hiphops. Dans le cas d'Ours Samplus, les mots du chargé de projet sont d'une éclatante limpidité. L'équipement leur a surtout permis d'organiser une soirée en son sein et de bénéficier de leur notoriété le temps d'un concert. Pour le rappeur Ismaël Métis, comme nous l'explique la chargée de production, c'est sur le terrain d'un apprentissage du fonctionnement administratif du Flow, et, par extension, des rouages municipaux, que s'est déroulé l'accompagnement. Enfin, l'impossible exportation du rappeur Ywill ou de la compagnie de danse Sofaz contribue à renforcer le constat d'une incapacité du Flow à ne pas perpétuer l'ancrage local des artistes locaux des hiphops. Sur cette question, c'est donc le rayon d'action du Flow qui se précise au fil des saisons et prend part à dessiner un champ des possibles resserré autour de l'équipement et des quelques salles de spectacle de la région. Un énième témoignage du directeur termine d'en renforcer l'observation : *« De toute façon on pourra jamais vraiment être un producteur. […] On pourra jamais aller au bout du truc. Par contre on fait ce qu'on peut dans la mesure où c'est dans notre coin. Et c'est vrai que de plus en plus, on essaye de raisonner… on va toujours permettre à plein de gens des petits trucs mais […]. En fait la question, pour te répondre, c'est l'inverse. C'est : "On devrait faire ça [produire des artistes et les exporter] mais on n'a pas les moyens de nos ambitions" »*[1952].

L'accompagnement des artistes locaux les plus structurés se stabilise alors autour de mises à disposition d'espaces dans lesquels ils évoluent pour bon nombre en autonomie[1953]. Sans leviers efficients pour infléchir positivement les carrières des artistes les plus structurés, les travailleurs du Flow redirigent mécaniquement leurs énergies sur des publics inattendus : les amateurs et les néophytes. Car si d'un côté, le plafond de verre de l'accompagnement professionnel se précise, émerge de l'autre la prise en compte croissante de demandes réelles autour de modules d'initiation et de formation aux pratiques des hiphops pour des publics non initiés. S'engage alors une

[1951] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.
[1952] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 09/06/2017.
[1953] On prend ici pour exemple le nombre de compagnies de danses professionnels, hiphop ou pas, qui mobilisent et parfois louent, les salles de danses. *Idem* pour les résidences d'art visuel où le Flow n'intervient pas en qualité d'accompagnant mais plus humblement comme structure d'accueil.

réorientation structurelle de l'équipement : un lieu de découverte festive ou éducative des pratiques de danse, de musique et de peinture plus qu'un *« incubateur de projet »*[1954] des énergies créatives des hiphops.

D - Par-delà l'accompagnement professionnel : la progressive intégration des amateurs, des débutants et du grand public

L'accompagnement des artistes les plus structurés s'arrête là où il ne peut commencer. Impossible pour le Flow de neutraliser les forces qui pèsent sur la diffusion des œuvres soutenues et l'exportation des artistes locaux. Autrement dit, au fil des saisons, Olivier Sergent et son équipe font l'expérience d'un indépassable horizon qui a pour conséquence immédiate la perpétuation d'un ancrage local des mêmes artistes locaux. Si difficile soit-il pour les salariés du Flow, cet accompagnement professionnel des artistes les plus structurés n'est pas complétement abandonné. Contraints à l'enracinement, ils établissent des formes alternatives sur deux axes : l'ancrage local des artistes et l'intervention au Flow de professionnels tous azimuts (juristes, plasticiens, danseurs…) dans des cursus de formation présentés sous forme de rencontres ou de stages. On en présente quelques-uns dans la section suivante.

Ce qu'on aimerait discuter ici, c'est que l'apparition d'un plafond de verre constaté entraine une réorientation des énergies à travers la prise en compte de demandes réelles. Ces demandes entrainent alors l'embrigadement d'autres types de public : les amateurs et les grands débutants. Deux publics mentionnés dans la communication pré-équipement qui prennent une place croissante dans le quotidien du Flow.

Autrement dit, le champ des possibles se précise également à travers la prise en compte par le Flow des demandes concrètes qui lui sont faites. Sa progressive identification comme maison du hiphop amène bon nombre d'écoles, de centres sociaux, de maisons de quartiers, de collèges à le solliciter pour l'organisation d'actions relevant des musiques du rap, du graffiti, ou des danses des hiphops. D'une part, on l'a vu, le Flow est sollicité pour l'organisation de soirées festives. De l'autre, les demandes réalistes d'accompagnement professionnel, c'est-à-dire celles pour lesquelles le Flow peut offrir des issues positives, sont peu nombreuses. Sur ce point, les propos du chargé de projet sont clairs : *« Y a des demandes mais c'est des demandes ponctuelles […] L'accompagnement du Flow, et ça je pense qu'ils l'ont… qu'on l'a compris. On est là pour répondre à des projets et en fonction des projets on est là pour apporter des solutions »*[1955]. Les solutions que propose le Flow en terme d'accompagnement des

[1954] L'expression est empruntée à Malik Moujouil, , rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressources du Flow à partir de septembre 2015.
[1955] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 26/10/2016.

carrières ne concernent que les projets qui s'y déroulent. Sylvain Desplanques poursuit : *« T'as envie d'écrire un dossier, on va t'aider à écrire un dossier, t'as envie de bosser la scène, et ben on va t'offrir la scène et tu vas la bosser. T'as envie d'un espace là-haut [pour la pratique de peinture], on essaye de te le donner. Mais c'est sûr que pour moi, la demande à la base… en effet, le projet du Flow, est-ce qu'il est bon, est-ce qu'il est mauvais, j'en sais rien »*[1956].

Parallèlement donc, d'autres types de demandes par d'autres types d'acteurs émergent. Le Flow est sollicité sur le terrain de la découverte, de l'initiation et de l'apprentissage pédagogique des pratiques des hiphops. Autrement dit, si le champ des possibles apparait étriqué pour ce qui concerne les artistes les plus structurés, l'équipement trouve au niveau de ces deux publics des leviers concrets et réalistes d'intervention. Les propos de Malik Moujouil le confirment. Après trois saisons, le Flow prend la forme d'une *« fusée à plusieurs étages […]. On s'adresse à des confirmés en voie de professionnalisation et on va aussi, parce qu'on a de la demande, [s'adresser] aux débutants, aux grands néophytes, par le biais d'initiations, [mais aussi] les amateurs »*[1957].

Comprenons ici que les ambitions d'une maison du hiphop destinée en priorité à l'accompagnement professionnel sont revisitées par expérience d'un décalage entre offres et demandes d'un côté, entre demandes énoncées et solutions concrètes de l'autre. Dans un tel contexte, les travailleurs du Flow s'ouvrent progressivement à des dispositifs qu'ils refusaient d'accueillir un an plus tôt (la première saison). Soit qu'ils n'entraient pas en résonnance avec les pratiques des hiphops, soit qu'ils réactivaient le spectre de la concurrence déloyale avec l'existant précaire.

La chorale de *Black Music* entre dans ce cadre. Rattachée à aucune des pratiques des hiphops, elle permet au Flow de fidéliser un public dans un contexte de faible fréquentation de l'équipement. Là encore, les propos de Sylvain Desplanques l'attestent, *« Là, on a lancé, alors pareil, administrativement c'était chiant, mais on a lancé une chorale* Black Music *avec [l'association] Secteur 7. C'est un truc qu'on n' aurait pas fait forcément avant. Après y a eu cette demande. Et c'est aussi faire un pas vers l'idée de refaire des rendez-vous réguliers »*[1958].

On note également l'accueil progressif et pérenne de cours ponctuels de danse que le Flow s'interdisait dans un premier temps. Il s'agissait alors de ne pas concurrencer un tissu associatif fragile. Là encore, le chargé de projet insiste. Sur le terrain des cours de danse, *« y a tellement de demandes que au final, je vois pas pourquoi on s'en priverait à un moment donné. Puis ça choque les gens que le*

[1956] *Ibid.*

[1957] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 15/02/2018.

[1958] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.

Flow n'en fasse pas »[1959]. Et de préciser un peu plus loin sa volonté *« de faire un cours de danse hiphop orienté pour les enfants parce qu'y en a finalement assez peu. Donc on reste dans cette dynamique où on concurrence pas mais justement on vient compléter en fonction des demandes qui nous sont faites aussi »*[1960].

Même chose du côté des arts visuels. L'activité principale du Flow pour ce qui concerne le graffiti se stabilise autour d'ateliers d'initiation aux différentes techniques de peinture auprès de différents publics. A partir d'octobre 2015, pour chaque période de vacances scolaires, Arnaud Tabet, fondateur de l'association de promotion du graffiti « Epsilone » occupe le troisième étage de l'équipement dans le cadre de « stage graff »[1961] à destination des enfants. Même chose pour le « Collectif Renart » qui délivre le même type d'ateliers… pour des publics parfois inattendus. Le 30 novembre 2017, l'association loue le troisième étage du Flow[1962] pour une initiation aux techniques d'utilisation de la bombe aérosol destinée à cinq patrons locaux de PME[1963]. Pendant deux heures, Patrick Deloboel, membre actif du collectif Renart, propose aux participants d'apprendre l'usage de la bombe aérosol à travers la réalisation de planètes sur des feuilles de papier. Après deux heures d'apprentissage, les cinq patrons repartent avec leurs dessins sous le bras comme souvenir de l'expérience. La même association – le collectif Renart – propose également au Flow des ateliers réguliers, sur tout l'année, à travers son propre repérage de jeunes talents partout en métropole[1964].

Au-delà enfin de ces modules spécifiques, c'est l'action culturelle qui occupe une place croissante au Flow. Tue et discrète – elle n'apparait que rarement dans la communication officielle – elle devient pourtant centrale dans la routine d'équipement. Comme l'explique Malik Moujouil, *« tous les jours on a des opérations culturelles tu vois. Là, aujourd'hui, les deux tiers du public qu'on a eu sur la scolaire de "La mer noire", c'est des résultantes d'actions culturelles. C'est des gens avec qui on travaille depuis quelques mois, à qui on a fait visiter le flow, à qui moi je raconte un peu l'histoire du hiphop, à qui on a fait rencontrer des groupes en résidence. Donc oui, en effet, c'est une espèce de constante […] pas toujours visible et évidente mais elle est nécessaire »*[1965].

1959 *Ibid.*
1960 *Ibid.*
1961 Informations tirées d'un document interne intitulé « Planning-prog sept 2015- Aout 2016 ».
1962 Prix de la location : 175 euros la demi-journée. Information tirée d'un document interne intitulé « Maisons folies Moulins et Wazemmes. Flow Centre Eurorégional des Cultures Urbaines. Tarification des locations d'espaces ».
1963 Ils ont été conviés par l'entreprise de consulting « Lâcher Prises » qui propose des ateliers ludiques dans le temps du midi aux patrons de PME locales. L'entreprise a alors contacté l'association collectif Renart qui a à son tour sollicité l'équipement pour y tenir son atelier.
1964 Au gré de ses nombreux ateliers dans de nombreuses écoles et autres centres sociaux, le collectif Renart repère les enfants les plus appétants pour la pratique du graffiti. Elle les réunit pour des ateliers plus poussés dans le cadre de leur « Promotion Renart » qui se déroule au Flow les mercredis après-midi en période scolaire.
1965 Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 15/02/2018.

Inutile ici de détailler plus en avant les nombreux dispositifs d'action culturelle. Les tableaux de fréquentation établis en interne laisse entrevoir leur place centrale dans le quotidien de l'équipement. Pour 2016 par exemple, pas une seule semaine sans module d'initiation. A la « danse hiphop », à la « percussion », au « Double Dutch », au « graffiti », au « beat making », à « l'écriture rap », aux « percussions corporelles »[1966]. Même chose en 2017, le Flow propose des ateliers de « beat box », de « fondamentaux danse debout », de « fresque participative », de « Stop Motion », de « graff »[1967] etc.

Les partenariats engagés laissent apparaitre un grand nombre de structures. Des écoles et des collèges, des centres sociaux, des associations d'éducation populaire, une clinique, l'armée du salut, des centres médico-psychologiques ou des centres d'éducation renforcés. Olivier Sergent confirme : *« On répond à la demande des profs, des hôpitaux aussi. On a eu pas mal de trucs intéressants avec l'unité enfant. Bon, d'une part ça donne un côté… j'ai toujours ce truc du débouché pour les artistes. Donc déjà, y a ce côté. Ça donne du taff pour les petites assos. Et après au-delà de ça, c'est un travail de fond global avec le grand public »*[1968]. L'extrait renseigne sur deux points. D'un côté, il confirme l'émergence et la prise en compte de demandes concrètes. De l'autre, c'est l'idée d'employabilité périphérique qui est renforcée, soit la perpétuation d'une professionnalisation alternative des artistes des hiphops sur le terrain de l'action culturelle[1969].

Résumons. Le Flow acte progressivement son incapacité à installer durablement les carrières des artistes sur le plan artistique. Dans le même temps, il est identifié par des structures locales sur le terrain de la découverte, de l'initiation et de l'apprentissage des pratiques des hiphops, soit des actions pour lesquelles il peut répondre favorablement aux demandes. Une mécanique relationnelle se met alors en place de laquelle on tire trois enseignements.

D'abord, l'équipement renforce son statut d'intermédiaire entre d'un côté les structures qui le sollicitent pour des ateliers et autres stages et, de l'autre, les associations locales de danse, de musique ou de peinture en capacité de conduire ces mêmes ateliers. Leur convocation neutralise en partie le spectre d'une déloyale mise en concurrence. On retrouve alors au Flow ces associations spécialisées dans la conduite de cours de danse, d'ateliers d'initiation au graffiti ou de stages d'écriture.

C'est ensuite une forme de professionnalisation particulière que ces ateliers objectivent. A défaut de l'opérationnaliser sur le terrain strictement artistique, la professionnalisation des artistes par

[1966] Informations tirées d'un document interne intitulé « Fréquentation 2016 Flow », onglet « ateliers sco – tous publics ».
[1967] Informations tirées d'un document interne « Fréquentation Flow 2017 », onglet « ateliers sco – tous publics ».
[1968] Entretien avec Oliviers Sergent réalisé le 09/06/2017.
[1969] Voir chapitre 7.

l'équipement perpétue leur inscription dans un travail d'action culturelle, c'est-à-dire en dehors du travail créateur. C'est bien ce que souligne Olivier Sergent quand il explique qu'à travers ces ateliers, il trouve des débouchés professionnels alternatifs aux acteurs des hiphops. Autrement dit, le difficile accompagnement professionnel des artistes est compensé par leur convocation sur le terrain de l'action culturelle.

Le travail de diffusion de la culture hiphop s'en trouve lui aussi renforcé. Parallèlement aux évènements festifs, aux rares expositions et aux quelques conférences, les ateliers participent à la découverte des pratiques dans des formes qu'accepte l'équipement.

Enfin, la progressive prise en compte des amateurs et du grand public renforce le constat d'une identité d'équipement qui se structure plus autour d'un espace de découverte des pratiques des hiphops qu'un tremplin professionnalisant pour les artistes les plus engagés dans le travail créateur.

Le champ des possibles un peu plus précisé, on peut désormais présenter quelques dispositifs sur lesquels s'arrime le fonctionnement routinier d'équipement.

3) Quels dispositifs dans un champ des possibles balisé ?

Dresser une typologie des actions menées au Flow par le Flow n'est pas chose aisée. L'éparpillement esthétique, la pluralité des missions qui lui sont assignées et la diversité des publics à prendre en compte en constituent une première difficulté.

L'investissement pluriel dans un même dispositif en est une seconde. On a vu comment, avec les ressources qui sont les leurs, les travailleurs du Flow s'essayent au cumul des missions et au croisement des publics visés à travers un même dispositif. Les *blocks parties* en constituent l'exemple le plus significatif. Le temps d'un après-midi, l'équipe du Flow œuvre à la diffusion des pratiques de danse, de musique et de peinture auprès du grand public, trouve une alternative à l'embauche de certains artistes sollicités pour animer les espaces et/ou conduire des ateliers de découverte et d'initiation.

Les « *Mix, myself and I* » peuvent être lus dans le même sens. Initiés fin 2015, ils consistent en des temps festifs réguliers. La formule est simple : « chaque premier mercredi du mois, le Flow vous invite à monter sur son toit pour une soirée hiphop »[1970]. Concrètement, il s'agit d'inviter le public à s'approprier le troisième étage sous-occupé, à écouter les performances d'un DJ et, le cas échéant à apprécier les œuvres d'un plasticien en résidence. Cette soirée est alors l'occasion pour l'équipe du Flow de forcer la mise en réunion des pratiques de musique et de peinture, de trouver un usage

[1970] Source : https://flow.lille.fr/mix-myself-i consulté le 17/04/2021.

alternatif au troisième étage peu exploité, d'embaucher sur un temps court un DJ local et de fidéliser un public autour d'un rendez-vous régulier.

Pour tenter d'y voir plus clair, pas moins de cinq typologies s'envisagent pour présenter les dispositifs qui donnent corps à l'activité concrète du Flow. On peut les ranger par espaces, par esthétiques, par publics visés, en fonction des missions poursuivies ou selon leur historicité. Toutes ont les inconvénients de leurs avantages et soulèvent des problématiques particulières. D'un côté, chacune d'entre elles apporte des informations particulières sur le fonctionnement de l'équipement mais en laisse dans l'ombre certains pans. De l'autre leur combinaison conduirait à un gloubi-boulga descriptif peu digeste.

C'est que toute lumière projette de l'ombre et que l'observation d'un même dispositif depuis des prismes différents n'apporte pas les mêmes éclairages. Par exemple, considérer le *Buzz Booster*[1971], depuis une perspective historique nous amène à suivre l'hypothèse d'une captation par le Flow de dispositifs qui lui précèdent et ouvre la voie à une réflexion sur l'opération de centralisation des ressources des hiphops par l'équipement qu'on discutera dans le prochain chapitre. Observer le même *Buzz Booster* depuis les missions poursuivies mettra en lumière les modalités concrètes d'accompagnement des rappeurs sollicités et permettra de mieux cerner l'entreprise de professionnalisation des acteurs des hiphops par le Flow. Alors comment s'en sortir ?

Une solution consiste à ne pas s'engager dans un ennuyeux listing de toutes les expériences pérennes du Flow et surtout, à assumer une inégalité de traitement de ces dispositifs en fonction des perspectives retenues. On peut alors s'engager dans une description profonde de certains d'entre eux et rester en surface pour d'autres. Même chose pour leur regroupement. En fonction des démonstrations, on peut les réunir dans un tout et les traiter indépendamment ailleurs. On peut aussi à l'inverse ne s'intéresser qu'à l'un d'entre eux pour cerner l'ensemble des enseignements qu'il délivre.

Il s'agit donc de les resituer dans la perspective générale du chapitre : étayer l'hypothèse d'un construit institutionnel et d'une routine d'équipement qu'un champ des possibles concret participe à stabiliser. De ce point de départ, on peut alors circuler entre les typologies, les combiner ou au contraire les convoquer au cas par cas. Quelle que soit la méthode retenue, on peut alors grossièrement avancer quelques vérités générales et dispersées issues de nos observations, que les dispositifs renseignent et que l'analyse à venir des fréquentations d'équipement renforcera.

[1971] Pour rappel, le *Buzz Booster* est un dispositif national de détection de jeunes talents et de diffusion des musique du rap.

C'est d'abord la thèse d'un double différentiel d'investissement qui se renforce. En fonction des esthétiques et en fonction des missions poursuivies. De cette idée, on affirme que le pôle danse de l'équipement absorbe le plus grand nombre de dispositifs, quels qu'ils soient et quels qu'en soient les publics. Ou une autre manière de dire que la viabilité du Flow repose principalement sur la réception qu'en font et l'usage qu'en ont les danseurs. A l'inverse, l'incapacité du Flow à intervenir dans le champ graphique se renforce à mesure des tentatives avortées de captation des graffeurs.
La viabilité du Flow repose également en grande partie sur les actions (socio)culturelles. Soit qu'il les accueille, soit qu'il les impulse. En ce sens, l'action (socio)culturelle occupe une place plus importante que les actions de formation et d'accompagnement des artistes les plus structurés.
Le Flow est également identifié au fil des saisons comme une salle de concert de plus dans le parc équipementier métropolitain. Soit une autre manière de dire que la mission de diffusion de la culture hiphop trouve dans l'organisation de concerts de rap ou de spectacles de danse une issue positive. Au-delà de ces évènements, la récurrence de conférences, débats et autres cycles de réflexion contribue à renforcer l'hypothèse d'un lieu de diffusion plus qu'un centre de formation des artistes. Ce qui amène, dans le même esprit, au différentiel constaté d'investissement en fonction des missions dont le volet formation est le grand perdant. La thèse du double différentiel d'investissement stabilisé mène alors à celle d'une double identité du lieu : un équipement d'abord à destination des danseurs. Mais aussi un équipement de diffusion de la culture hiphop plus qu'un lieu d'accompagnement professionnel des gens des hiphops. On propose donc la partition suivante pour présenter les quelques dispositifs qui donne corps à l'équipement .
On présente d'abord l'héritage dont bénéficie le Flow dès son ouverture. Ouvrant ses portes dans un moment particulier, son implantation est facilitée par une certaine faiblesse du tissu associatif local, notamment pour ce qui concerne les évènements liés au rap. Il s'appuie en les captant sur les tremplins et autres festivals qui lui précèdent.
On s'attache ensuite à présenter le centre de ressources dont l'évolution vers une forme immatérielle l'amène à développer des rendez-vous réguliers à destination du grand public. On poursuit avec l'invention de certains dispositifs. On regarde enfin de près le volume et le contenu des stages que l'équipement met progressivement en place. Pour chacune des trois esthétiques, le Flow engage des opérations pédagogiques ponctuelles qui renseignent à leur tour ce différentiel d'investissement entre disciplines et entre publics.

A – S'appuyer sur l'existant : la captation d'évènements par l'équipement

Le poids de l'héritage étaye la thèse d'un différentiel d'investissement. Nous l'évoquions à partir de l'analyse du budget, l'équipement ne peut faire l'économie de l'histoire dans laquelle il s'insère et qu'il participe à prolonger. Soit l'histoire d'une politique publique lilloise des hiphops. En faire l'héritier c'est, disions-nous, prendre acte de son inévitable dépendance aux acquis historiques de ce même récit. Il apparait alors que le Flow s'appuie sur des dispositifs qui lui précèdent et qui renforcent le constat d'un différentiel de traitement des pratiques et de leurs porteurs.
Concrètement, il s'associe ou accueille désormais différents évènements locaux, nationaux et internationaux à destination des danseurs. On a évoqué ces dispositifs lors de l'analyse du budget. Rappelons-les brièvement. Chaque année, le Flow s'engage auprès de la compagnie Art Track pour l'organisation des Hiphop Game Concept, un « format de spectacle composé de plusieurs épreuves d'improvisations distinctes »[1972] qui concerne l'ensemble des danses des hiphops (debout et au sol). Il accueille également le *Battle Bboy France*, une compétition spécialisée dans le *break dance* à l'issue de laquelle sont sacrés les champions de France de la discipline.
Enfin, Oliver Sergent relance le festival local « Hip Open Dance » qu'il avait imaginé en 2011 et disparu sous les radars en 2015. Deux semaines de spectacles de danses qu'accueillent différents équipements culturels de la métropole.

Pour ce qui concerne les musiques du rap, l'équipement accueille les sélections régionales du *Buzz Booster* (BB dans la suite du texte), un tremplin d'envergure nationale pour les jeunes artistes du rap. Anciennement porté par feu l'association Call 911[1973] dont l'une des dernières opérations a été d'organiser ces sélections dans le cadre de l'inauguration de l'équipement en 2014, c'est désormais l'équipement en collaboration avec l'association Secteur 7 qui l'organise. Une soirée dans laquelle les candidats performent devant un jury et un public largement composé des soutiens des rappeurs retenus. Le dispositif est pour l'équipement une opportunité de s'engager concrètement dans un suivi artistique du vainqueur. On lit dans une note adressée à l'élue à la culture que si « Secteur 7 adhère au réseau en tant que structure pilote du *Buzz Booster* dans la région », l'équipement « effectuera les missions d'accompagnement des groupes vainqueurs, ainsi que l'accueil des finales régionales »[1974]. D'un côté, Secteur 7 sélectionne douze candidats sur écoute et compose un jury qui élit un gagnant. De l'autre, l'équipement met à disposition sa grande salle et prend le relais de

[1972] Source : https://www.ciearttrack.com/hiphopgamesconcept consulté le 17/04/2021.
[1973] Voir chapitre 1, section 3 – A.
[1974] Document interne intitulé « Buzz Booster 2016, note à Marion Gautier ». Marion Gautier est élue à la culture entre 2014 et 2020.

Secteur 7 pour la préparation de la finale nationale. Le lauréat du Nord dispose alors d'un temps de résidence et parfois, c'est le cas pour le rappeur Slimane en 2017, le chargé de projet Sylvain Desplanques l'accompagne physiquement dans la ville qui accueille ladite finale. L'enjeu est de taille. Le gagnant national « remporte une tournée dans les festivals ou lieux des membres *Buzz Booster*, une bourse de 5000 euros pour l'accompagnement et bénéficie d'un soutien de partenaires professionnels et médias »[1975]. Soit autant de ressources (une tournée nationale, un important cachet, un visibilité nationale) que le Flow ne peut fournir aux musiciens du rap.

Le Flow a également accueilli, une seule fois en 2017, les quarts de finale France du tremplin international « End of the Weak » qui permet aux plus talentueux des improvisateurs de s'ériger au rang de meilleur *freestyler* mondial. Le dispositif consiste en un « concours international de MC's qui se déroule sur plus de dix pays »[1976]. Une série d'épreuves amène un jury à sélectionner à partir de différents critères[1977] celui ou celle qui deviendra alors le *EOW world Champion*. L'ambition de l'évènement ne consiste pas, comme le *Buzz Booster* à permettre aux lauréats de bénéficier d'un accompagnement concret mais consiste à « augmenter la visibilité de ces artistes surdoués et sous-médiatisés »[1978] à une échelle internationale. A la différence du BB encore, les organisateurs ne s'appuient pas sur des relais régionaux pour l'organisation de l'évènement. Les prétendants candidatent à titre personnel directement sur le site de l'évènement. Même chose pour la structure d'accueil de la compétition. Les organisateurs du EOW proposent aux salles de remplir un dossier avant de jeter leur dévolu sur l'une d'entre elles pour accueillir l'évènement. C'est à ce titre que le Flow a candidaté[1979] et a été retenu pour préparer les quarts de finale France de la compétition en 2017.

Enfin, pour ce qui concerne la peinture, point de dispositifs nationaux sur lesquels s'appuyer. Au niveau international, le célèbre *« Meeting of Styles »* fonctionne comme une franchise dont la déclinaison française est organisée depuis 2010 par l'association perpignanaise U.I.S.C. Des trois pratiques équipementées, celle du graffiti accuse le coup d'une relative carence structurelle et évènementielle à ces deux niveaux. En France, la toute récente « fédération d'art urbain » n'en est qu'à ses balbutiements[1980] et la structuration nationale d'un réseau de promotion des interventions artistiques dans l'espace public est en cours de construction. En revanche la pratique dispose de

---

[1975] Source : https://buzzbooster.fr/#ledispositif consulté le 18/04/2021.
[1976] Document interne intitulé « Comment mettre en place un MC Challenge EOW ».
[1977] Ces critères sont la qualité d'écriture, la qualité d'improvisation, l'identité artistique, le charisme, le flow, la capacité à faire bouger le public. Source : http://www.eowfrance.fr/v2/regles-du-jeu/ consulté le 18/04/2021.
[1978] Source : http://www.eowfrance.fr/v2/regles-du-jeu/ consulté le 18/04/2021.
[1979] Dans l'ensemble des documents du Flow captés par nos soins, on retrouve un dossier afférant aux conditions d'éligibilité pour l'accueil du EOW.
[1980] La fédération d'arts urbains a été officiellement crée en octobre 2019 et « mène plusieurs missions depuis septembre 2019 » suite à une assemblée générale conviant différentes structures d'un peu partout en France. Source : https://federationdelarturbain.org/qui-sommes-nous-2/ consulté le 18/04/2021.

nombreux évènements à l'échelle des villes et des agglomérations. L'engouement mondial autour du *street art* depuis le début des années 2010 favorise un déplacement de l'intervention publique dans le graffiti au « croisement d'enjeux d'aménagement et d'embellissement de l'espace public, de promotion culturelle des artistes et de renforcement de l'attractivité du territoire »[1981] et nombreuses sont les villes, toutes tailles confondues, à s'emparer de l'objet. Lille, Paris, Marseille et Lyon bien sûr. Mais aussi Nantes, Rennes, St-Brieuc, Clermont-Ferrand, Angers Besançon et tant d'autres. Majoritairement portés par des associations soutenues financièrement par ces mêmes villes, ces festivals sont parfois organisés directement par les mairies. Dans la région Haut-de-France, c'est le cas des commune de Boulogne-sur-Mer et Lillers où les festivals d'art mural sont immédiatement pilotés par les services culturels.

Point de *Buzz Booster* dans le champ graphique donc. La structuration du graffiti encadré (en opposition au graffitis sauvages) prend plutôt la forme d'une constellation d'évènements locaux sans cohésion nationale ou internationale. Une communication informelle se met parfois en place entre ces associations mais pas de dispositifs labellisés pour les visibiliser. Dans ces conditions, l'héritage dont bénéficie le Flow se situe autour de deux évènements locaux auxquels il est désormais associé.

Le premier est le *Battle International de Graffiti* (le BIG dans la suite du texte). Imaginé et porté depuis 2009 par Arnaud Tabet, fondateur de l'entreprise Aerawsoul et de l'association Epsilone[1982], il consiste en une compétition de graffeurs de renommées internationales. 16 peintres sont conviés chaque année à réaliser une fresque sur un temps relativement court (deux heures), à partir d'un même code couleur[1983], devant un jury, au su et à vue du grand public. L'ambition de son fondateur est de proposer un format original, *« je voulais un évènement différent des autres évènements en graffiti qui sont en général des jams. Une jam c'est quoi ? C'est un évènement long et chiant »*[1984]. Il s'agit pour lui d'organiser un évènement qui n'a rien de l'amateurisme de ce qu'il appelle des *jams* et susceptible de satisfaire le grand public, c'est-à-dire une démonstration qualitative, dans un temps raisonnable – *« deux heures, ça m'apparait le maximum supportable »* – et le tout dans un esprit de fête, *« t'as un bar, t'as du son, c'est en indoor »*[1985].

A l'instar du Buzz Booster, la pérennité de l'évènement a d'abord été rendue possible grâce au soutien de l'association Call 911. Comme l'explique Arnaud Tabet, *« le BIG, c'est via Call 911 au*

[1981] Vaslin, J, (2017) *Esthétique Propre, la mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017*. Thèse de doctorat en sciences politiques, Université Lyon 2, p. 297.

[1982] Arnaud Tabet nous explique que la création d'une entreprise d'un côté et d'une association de l'autre relève de *« l'évidence comptable »* - ce sont ses mots – en ce sens qu'elles lui permettent d'économiser de l'argent lors de collaboration avec d'autres artistes.

[1983] Ils sont à leur disposition exactement le même matériel.

[1984] Entretien avec Arnaud Tabet, fondateur de l'association Epsilone, réalisé le 06/07/2016.

[1985] *Ibid.*

départ. Parce que j'étais salarié [chez eux] quand j'ai inventé le BIG. Eux ils m'ont donné les moyens de le faire la première fois »[1986]. Quand il quitte la structure, il devient le référent de l'association dans le cadre de son festival *Hiphop Days*. Chaque année il est alors sollicité – *« Bonjour, voilà tant d'euros, tu nous fait le BIG »* – pour organiser le volet graffiti du festival : *« Ce que j'avais en charge c'était l'organisation des expositions… enfin, du pôle graffiti sur le festival Hiphop Dayz »*[1987].

Depuis la disparition de Call 911, le Flow récupère à son compte l'évènement. Le BIG est toujours porté par Arnaud Tabet qui se tourne alors vers l'équipement et y trouve un soutien financier (4500 euros en 2015). L'évènement ne s'y déroule pas faute d'espace mais l'équipement y est systématiquement associé.

Le second dispositif graphique auquel s'associe l'évènement est une biennale internationale d'art mural (BIAM dans la suite du texte) portée depuis 2013 par l'association collectif Renart[1988] (un an avant ouverture du Flow). Soit un festival printanier de peinture qui se déroule tous les deux ans et pendant lequel des peintres du monde entier sont conviés à réaliser de fresques dans l'espace public métropolitain[1989]. Le Flow n'y participe pas financièrement. Le modèle économique de l'association repose sur un grand nombre de financements publics multiniveaux (mairies, région, intercommunalité) suffisants pour l'organisation du festival. L'équipement n'y participe pas non plus sur le volet organisationnel. Certains membres du collectif Renart ont une connaissance fine des rouages institutionnels et, en l'état, sont entièrement autonomes pour la constitution des dossiers administratifs.

Des mots du coordinateur Julien Prouveur, l'association de l'équipement à l'évènement relève de la stratégie de développement du collectif plus que d'une nécessité à l'associer : *« L'idée de 2013-2014 c'était d'en être le plus éloigné possible tout en n'étant pas totalement fermé parce que des fois c'est compliqué. […] Donc c'est pas simple comme position, c'est un équilibre mais je pense être un équilibriste… entre tous ces environnements, toutes ces volontés. Aujourd'hui le sujet a pas trop… la posture de l'asso a un peu évolué. Pas totalement. On est toujours méfiant vis-à-vis de l'institution. Un petit peu »*[1990].

Julien Prouveur nous explique alors que dans un contexte de faible identification de l'équipement dans ses premières années, il s'agit de ne pas se le mettre à dos : « *L'avantage de ce lieu c'est qu'il est encore peu connu. […] Ça veut dire qu'il y a de la place. Y a encore des possibilités de s'y mettre. […] Y a cet espace d'enfoiré qui est trop beau, qui est un putain d'espace de travail, […] c'est vrai que c'est hyper agréable pour bosser. Allons-y, soyons présents. Au lieu de critiquer et de dire : "Merde, c'est de la merde, vous faites de la merde",*

1986 *Ibid.*
1987 *Ibid.*
1988 Cette même association qui prête du matériel à l'équipement pour la réalisation de fresques.
1989 Voir le site du collectif Renart : https://collectif-renart.com/ consulté le 17/04/2021.
1990 Entretien avec Julien Prouveur, fondateur du collectif Renart, réalisé le 27/11/2017.

allons dedans, changeons les choses à notre niveau et profitons de ce truc-là. J'avoue, je commence à être plus là-dedans »[1991]. Le partenariat engagé avec l'équipement consiste alors à organiser en son sein la soirée de clôture du festival. Soit un moment festif dans lequel un DJ s'occupe de l'animation musicale pendant qu'une association tiers prend en charge la gestion du bar.

B – Le centre de ressources : trajectoire d'une immatérialité

Le centre de ressources est partie intégrante du projet d'équipement depuis le départ. Il est annoncé dès 2010 que le Flow sera lieu d'accueil de documents multi-supports[1992]. Il participera alors à la diffusion de la culture hiphop qu'elle soit, suppose-t-on, locale, nationale ou globale. Dans les faits, il ne consiste qu'en une compilation de quelques dizaines d'ouvrages et d'autant de revues spécialisées. Afin de fournir ce centre, le personnel d'équipement puise d'abord dans le stock des médiathèques lilloises. Nombre d'ouvrages touchant de près ou de loin à la culture hip-hop sont rapatriés vers l'équipement, ce qui dans un même mouvement en prive l'ensemble des bibliothèques de quartiers.

Pour bien comprendre, à Lille, dix bibliothèques – soit une par quartier – sont mises en réseau. Réseau auxquel s'ajoutent le conservatoire de musique et un bibliobus[1993]. Un dispositif de transfert de fonds est alors géré par la ville. Quand un usager se rend dans telle ou telle antenne, il en fait la commande sur des ordinateurs mis à disposition, la demande est enregistrée et l'ouvrage en question est livré sur site quelques jours plus tard par le personnel municipal. Le système permet aux usagers de ne pas faire le tour des antennes avant de mettre la main sur le document convoité et de faciliter l'accès à la connaissance pour l'ensemble des résidents lillois.

Dès lors s'est posée la question de l'intégration du Flow au circuit de distribution et de rapatriement des ouvrages. Dispositif déjà existant puisque que le conservatoire de musique en fait partie. Interrogé sur ce point en février 2018, Malik Moujouil explique que *« c'est ce qui va être prévu aussi. C'est à dire, que nous, on va mettre en place le même dispositif d'emprunt que dans les médiathèques. Donc [avec] la carte de bibliothèque, tu vas pouvoir venir emprunter ici. […]. Donc on va faire partie de ce circuit […] Je trouve ça intéressant parce que là, on a ce centre de ressources et […] la consultation physique des livres, elle intéresse pas beaucoup de monde »*[1994]. Deux ans plus tard, les ouvrages afférant aux hiphops sont toujours au Flow mais l'équipement n'a pas intégré le fameux circuit.

[1991] *Ibid.*

[1992] Archives municipales de la ville de Lille, « Dossier de Presse de la ville de Lille. Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines », 2010..

[1993] Source : http://www.bm-lille.fr/ consulté le 22/09/2020.

[1994] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé 15/02/2018.

La documentation du centre de ressources a également la particularité de ne pas relayer l'activité des scènes hiphops dans le Nord. Aucun ouvrage, aucune base de données, aucun référencement sur les activité de danse, de musique et de peinture dans le Nord depuis la fin des années 1980. Les quelques livres et fanzines locaux traitant de l'histoire locale du rap, de la danse ou de la peinture n'y figurent pas. Aucun document sonore non plus pour constituer un fonds d'archives musicales. L'absence de ces matériaux est d'ailleurs pleinement assumée sur le site de l'équipement. Les entrées thématiques d'un « fonds documentaire d'une centaine d'ouvrages traitant du domaine des Cultures Urbaines » ne mentionnent pas la présence dans cette micro-bibliothèque de documents propres aux histoires locales des hiphops locaux[1995]. L'absence de ces documents n'est pas due à leur rareté ou relative au coût de leur acquisition. Le livre « Rap en Nord » est affiché au prix de douze euros sur le site de vente en ligne Rakuten[1996]. Idem pour « Cap Nord », le seul livre témoignant d'une histoire du graffiti métropolitain : 2,30 euros en occasion sur le même site. Même chose encore pour les productions phoniques (mixtapes, maxis, albums) des nombreux groupes de rap. Une grande partie d'entre elles se trouve sur le site Discogs.

Parallèlement, le centre de ressources est peu consulté. La relative pauvreté de sa documentation en est probablement un facteur explicatif. L'inconfort de son emplacement en est un autre. Rappelons qu'il consiste en trois « boxs » de rangement montés sur roulettes et n'occupe pas un espace à part entière du Flow. Il est parti prenant du hall d'accueil dont les conditions de confort sont pour le moins primaires. Quelques chaises et tables en inox. La possibilité d'y mettre des canapés[1997] ne trouvera une issue positive qu'au début de l'année 2020, soit plus de cinq ans après l'ouverture du lieu.

Quelques étudiants tout au plus donc. C'est ce que nous confie Malik Moujouil, chargé de l'animation dudit centre et que le peu de sollicitations exaspère : « *A un moment donné ça sert plus à rien. Je prends plus le parti d'ouvrir ce pseudo centre de ressources. Alors il existe par les actions qu'on mène mais en physique il existe pas vraiment. Faut arrêter de se foutre de la gueule du monde. Donc voilà »*[1998].

Dès son arrivée à la rentrée 2015, l'usage du centre de ressources se précise . Pour pallier le peu de sollicitations spontanées, une précision sur les publics ciblés est apportée dans la *news letter* de l'équipement. Il propose désormais « des séances d'encadrement toutes les semaines pour les

[1995] La liste des thématiques se présente comme suit : « biographies », « Études sociologiques », « Histoire de la musique et de la danse », « ouvrages techniques sur la formation et la professionnalisation », « Livres de photos dans la rubrique arts visuels et « archives de presses spécialisées ». Source : https://flow.lille.fr/centre-ressources consulté le 15/04/2021.

[1996] Recherches effectuées le 23/09/2020.

[1997] Voir chapitre 4, section 3 – A.

[1998] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé 15/02/2018.

établissements scolaires qui souhaiteraient travailler sur un exposé ou une thématique relevant des cultures urbaines »[1999].

Au-delà, Malik Moujouil prend l'initiative de délaisser partiellement l'aspect matériel du centre pour l'orienter vers une forme plus immatérielle. Il met alors en place une série de dispositifs qui prennent deux formes : des rencontres avec des professionnels de secteur et des initiations aux différentes disciplines pour le grand public.

Fin 2017, il lance le module « Samedi et toi ». Tous les premiers samedis du mois, il propose *« une initiation à l'une des esthétiques du hiphop »* et précise *« viser un public très familial […] donc ouvert de 7 à 77ans »*[2000]. Le premier consiste en une initiation à la pratique du graffiti. Il convoque pour ce l'un des acteurs du graffiti encadré devenu personnel de renfort de l'équipement, Arnaud Tabet de l'association Epsilone. *« Gros carton »* pour une première nous confie Malik Moujouil.

Il lance également les *workshops* « Alors on dit quoi ? » destiné exclusivement aux danseurs. Bien qu'il envisage d'élargir ces *workshops* au-delà de la danse – *« On va commencer sur le beat making et d'autres choses »* – la communication du Flow confirme le public visé. On lit sur le site de l'équipement que le dispositif consiste en un « principe […] simple : un danseur ou une danseuse, reconnu(e) dans sa discipline, rencontre de manière informelle des pratiquants débutants ou confirmés, puis donne un *workshop* »[2001].

Parallèlement, il organise de manière plus épisodique, avec certains professionnels du secteur, des rencontres qui ont souvent lieu les mardis soir, dans le hall d'accueil. Malik Moujouil se fait l'interlocuteur privilégié d'invités de marque qui, après avoir présenté leurs parcours, se prêtent au jeu du questions/réponses avec le public.

C'est le cas, par exemple, le 17 novembre 2016. Malik Moujouil invite les fondateurs du label indépendant *Din Record* à exposer leur vécu et comment ils se sont inventés producteurs de musique. Pendant presque une heure, Alassane Konaté, le directeur général du label, et Remy Corduant, son *Tour Manager*, reviennent sur leur aventure entrepreneuriale et sur le parcours qui les a menés à créer dans la cité portuaire du Havre un label indépendant en mesure aujourd'hui de rivaliser avec les structures parisiennes[2002].

Selon la même formule, dans le cadre de l'exposition Di(x)visions[2003], un module de prévention des risques sanitaires dans le graffiti est organisé. Trois intervenants, experts en prévention des risques

---

[1999] *News Letter* du Flow du 14/10/2015.

[2000] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressources du Flow à partir de septembre 2015, réalisé 15/02/2018.

[2001] Source : https://flow.lille.fr/workshopalors-dit-quoi consulté le 13/04/2021.

[2002] Ils sont notamment à l'origine du rappeur à succès Médine dont la renommée n'est plus à faire.

[2003] Voir chapitre 7, section 4 – A.

chimiques, sont sollicités pour expliquer aux peintres en présence la nocivité du contenu des bombes de peinture et proposer des solutions alternatives peu réalistes[2004].
Même chose enfin le mardi 27 mars 2018. Le hâbleur professionnel Wojtek, gagnant incontesté des *Rap Contenders*[2005] francophones est invité à parler de son parcours dans l'univers très particulier du texte à charge. Une quarantaine de fans est présente pour l'occasion. Après une demi-heure de récit autobiographique, les langues se délient et le public multiplie les questions[2006]. Précisons que l'intervention de Wojtek s'inscrit dans le cadre plus large d'une résidence d'un mois que Malik Moujouil lui obtient et pour laquelle le rappeur écrit les premiers jets d'un *one man show* qu'il viendra jouer deux ans plus tard au Flow en janvier 2020.

Inutile de multiplier ici les exemples. Retenons que l'évolution immatérielle du centre de ressources vient compenser le peu d'appétence constaté pour la consultation physique de ses ouvrages. C'est ensuite l'orientation des dispositifs initiés qui renseigne un peu plus encore sur l'identité en cours de stabilisation du Flow. Un module à destination du grand public, un autre à l'intention des danseurs et des rencontres ponctuelles avec des professionnels de secteur, toutes disciplines confondues. Par-delà les actions impulsées à travers le centre de ressources, la *vita activa* du Flow se stabilise également autour de quelques dispositifs pérennes.

C – De l'invention de quelques dispositifs

Par-delà son association à des évènements qui lui précèdent et aux actions impulsées via le centre de ressources, le Flow reconduit d'année en année des dispositifs qu'il monte de toute pièce. On en compte trois déjà évoquées : les *Block parties*, les *Mix, Myself and I* et le *Microphone Check*. Soit deux évènements festifs et un dispositif d'accompagnement professionnel à destination des musiciens du rap.
Les *block parties* ont déjà été présentées. Elles consistent en des fêtes populaires dans lesquelles le quidam peut assister et/ou participer aux différentes pratiques rangées sous la bannière de la culture hiphop. Le temps d'un après-midi, danse, rap et graffiti sont présentés dans des formats souples et conviviaux. Elles ont l'avantage pour Olivier Sergent et son équipe de réunir les pratiques dans un même temps, de concrétiser la diffusion de la culture hiphop, d'assurer l'employabilité périphérique de certains acteurs et de convoquer différents publics sans infléchir significativement le budget de

[2004] L'intervenant propose notamment d'installer un système d'aspiration des particules chimiques derrière chaque mur à peindre. Extrait du carnet de terrain. Prises de note du 30/11/2017.
[2005] Les *Rap Contenders* constituent la première ligue française de *battles* a capella. Deux candidats s'affrontent à travers la production de textes à charge destinés à déstabiliser l'adversaire.
[2006] Extrait du carnet de terrain. Prises de notes du 27/03/2018.

fonctionnement de la structure[2007]. Si leur implantation à Lille n'est pas à proprement parler une initiative du Flow[2008], l'équipement est la première structure municipale à se saisir régulièrement de la formule.

Les *Mix, Myself and I* sont également à ranger dans la catégorie des évènements réguliers inventés par l'équipement. Ils consistent, on le répète, en une occupation festive du troisième étage initialement dédié au peintres. Un mercredi par mois, le public est invité à écouter le set d'un DJ et parfois, à assister au *live painting* d'un artiste en résidence à ce moment-là. Comme pour les *block parties*, le dispositif offre l'opportunité à l'équipement de forcer la co-présence des pratiques – ici, musique et peinture – dans un même temps, d'offrir un petit cachet[2009] au musicien sollicité et d'espérer que la formule favorise la mise en réseau des uns et des autres. Autrement dit, il s'agit pour le Flow, à l'instar de certains bars, d'offrir au public un temps informel de rencontre sur un format souple.

Enfin, Le *Microphone Check* est l'unique dispositif de soutien initié par l'équipement à destination des musiciens du rap. Il est un rendez-vous trimestriel « dédié aux artistes de la région »[2010]. Tous les trois mois, différents groupes de rap sélectionnés dans l'Eurorégion sont mis à l'honneur le temps d'une soirée dans laquelle ils performent devant les publics des uns et des autres. Il propose lui aussi aux rappeurs amateurs de faire l'expérience de conditions de travail professionnelles. Après un temps de résidence dans les studios de l'équipement, les groupes retenus travaillent la scène avec l'aide d'un technicien (son et lumière) avant d'y présenter un show d'une trentaine de minutes. A la différence des dispositifs hérités, il n'est pas porté par un réseau national (le *Buzz Booster*) susceptible d'offrir aux lauréats un accompagnement post-évènement. L'ambition du dispositif, on le répète, est de permettre aux groupes amateurs de goûter à la scène et, en amont, au travail qui y mène.

Ces trois dispositifs ont en commun leur reconduite. Tous les trimestres pour ce qui concerne les *block parties* et le *Microphone Check*. Une fois par mois pour les apéritifs graphiques et sonores du troisième étage. Ces trois dispositifs partagent également la caractéristique d'être peu coûteux. Enfin, ces trois dispositifs partagent une dimension ponctuelle de l'action en ce sens qu'ils n'engagent pas l'équipement en aval de leur temporalité propre.

[2007] Chaque *blocks party* coute environ 3000 euros au Flow.
[2008] Entre 2012 et 2015, un collectif informel s'est employé à organiser des *blocks parties* plus sauvages dans les espaces publics de la ville.
[2009] Coût de la prestation pour les DJ : 400 euros.
[2010] Source : https://flow.lille.fr/microphone-check-9 consulté le 17/04/2021.

La régularité de certains dispositifs s'objective aussi à travers le volume de stage, workshop, master class et autres ateliers. Qu'ils soient établis à destination des confirmés, des amateurs ou des néophytes, leur multiplication précise elle aussi un peu plus le champ des possibles en voie de stabilisation qui se dessine pour l'équipement. On l'a mentionné, le Flow peine à exporter les artistes et leurs œuvres hors-région. La conséquence immédiate en est la perpétuation de leur ancrage local. Par retournement, l'équipement s'attache donc à inviter sur le territoire des *« pointures dans leur domaine »*[2011] – des gens reconnus et renommés dans leur spécialité – pour offrir aux artistes locaux des temps d'échange et de rencontre avec des professionnels exogènes. L'intention est louable. Conscients de leur difficulté à pénétrer les réseaux des industries culturelles et à être ce « label de qualité »[2012] pour l'accompagnement professionnel des artistes, les salariés du Flow s'engagent rapidement sur le terrain de l'offre pédagogique à domicile. L'établissement de cette offre constitue alors un énième site d'observation du double différentiel d'investissement défendu ici, soit en fonction des pratiques et en fonction des publics visés.

Concrètement le volume général des stages, workshop, master class et autres ateliers consolide la thèse d'un engagement intense et précoce de l'équipement à destination des danseurs, d'un progressif rattrapage pour les musiciens du rap et d'une faible prise en charge des peintres.

En 2015[2013], 43 modules pédagogiques ont été recensés dont 25 pour la danse, 9 pour la musique, 5 en peinture et 4 « autres ». Deux ans plus tard, en 2017[2014], on note l'enregistrement de 58 ateliers dont 19 pour la danse, 27 pour la musique, 9 pour les arts visuels et 3 « autres ». La thèse d'un engagement plus poussé pour les danseurs, d'un rattrapage pour les musiciens du rap et d'un relatif désinvestissement à l'endroit des peintres se confirme.

Ces modules trouvent donc chez les danseurs leur public. Quand *Bboy Eagleone* délivre un training le 25 octobre 2017, le taux de remplissage enregistré par l'équipement atteint 92%, soit 22 personnes sur une jauge maximale de 25. Même chose quand *Bboy Thias* donne un *workshop* le 16 novembre 2017, le taux de remplissage enregistré est de 88%[2015].

Le relatif succès de ces modules, c'est-à-dire la réception qu'en font les danseurs locaux, amène les salariés du Flow à déployer le même type d'offre sur le terrain musical. Comme l'explique Sylvain Desplanques, *« nous, ce qu'on veut viser, c'est des master class pour des MC's locaux, des mecs qui ont déjà un bon niveau »*. Mais à la différence des danseurs dont on a montré à différentes reprises le rapport positif qu'ils ont développé à l'apprentissage entre pairs, à l'établissement d'une offre pédagogique,

[2011] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.
[2012] Archives municipales de la ville de Lille, « Dossier de Presse de la ville de Lille. Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines », 2010.
[2013] Informations issues d'un document interne intitulé « Fréquentation 2015 Flow ».
[2014] Informations issues d'un document interne intitulé « FQTATION FLOW 2017 ».
[2015] *Ibid.*, onglet « formation ».

aussi souple soit-elle, le chargé de projet ne trouve pas de formule adéquate au niveau des musiciens du rap. Qu'il en discute avec certains rappeurs locaux ou franciliens, la question de la formule adéquate lui apparait insoluble : *« C'est vraiment essayer d'inviter des pointures pour une rencontre, un échange, mais pour les rappeurs. Et en fait… on veut trouver une formule avec* [le rappeur] *Ismaël* [Métis] *mais on… […] On veut le faire ensemble mais lui-même se dit : "Est-ce que j'irais voir tel MC pour échanger sur ma façon d'écrire ? Je suis même pas sûr »*[2016].

Même constat lors de la venue du rappeur Rocé pour une performance scénique le 17 novembre 2017 : « *De toute façon, et on en parlait avec Rocé mais on trouve pas la bonne formule. On voudrait bien trouver une formule qui plairait au MC's mais on la trouve pas donc on le fera pas ».* La rencontre organisée avec le rappeur ici convoqué en amont de son concert résonne alors comme une désespérante mise en abyme. L'après-midi du même 17 novembre 2017, seules deux personnes sont venues jouer le jeu de la rencontre avec celui qui incarne depuis le milieu des années 1990 une forme spécifique de rap français. Deux personnes donc[2017] dont Ismaël Métis, soit celui qui l'a invité. En opposant les deux disciplines, Sylvain Desplanques explique en ces termes le peu d'appétence des rappeurs pour ce type de formation : *« En danse, on fait des master class avec telle star et ça cartonne. Là, on voudrait bien faire des master class avec des rappeurs. Mais déjà, si tu présentes ça comme ça, t'as personne qui vient ».* Il avance alors un orgueil présumé des rappeurs locaux qui empêcheraient l'établissement d'une offre de formation pédagogique : « *Et puis t'as aussi la notion du rappeur : "T'as rien à me transmettre" pour pas mal de mecs dont l'égo est surdimensionné »*[2018]. Fondée ou non, l'analyse du chargé de projet l'amène à abandonner progressivement l'accompagnement des rappeurs sur le terrain d'apprentissage entre pairs sans pour autant délaisser complètement le volet musical. Il trouve alors dans les pratiques de *beat boxing*, de *beat making* et de l'utilisation des platines des terrains propices à une pédagogisation des savoirs musicaux entre pairs. En novembre 2015, Dj Stamiff est convié à donner des cours de scratchs et de mix. Un an plus tard, en février 2016, c'est DJ Woody qui est lui aussi invité pour trois jours de stage autour des techniques de scratchs[2019]. Dernier exemple , le 27 mai 2017 c'est le *beat boxer* Kim qui délivre une master class autour des « musiques électroniques dans le *beat box* ». Taux de remplissage enregistré : 70%[2020].

Sur le terrain graphique enfin, l'établissement d'une offre pédagogique à destination des artistes les plus structurés reste inexistante. Les multiples inconnues qui pèsent sur l'équipement amènent un

[2016] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.
[2017] Informations issues d'un document interne intitulé « FQTATION FLOW 2017 », onglet « Formation ».
[2018] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.
[2019] Information tirée d'un document interne intitulé « Fréquentation 2016 Flow », onglet « formation ». 8 personnes ont suivi le stage.
[2020] Informations issues d'un document intitulé « FQTATION FLOW 2017 », onglet « Formation ».

désinvestissement de son personnel. Là encore, le chargé de projet confie après deux années à son poste : *« C'est vrai que le graff, j'arrive pas à me motiver. […] A un moment donné, c'est con parce que je pense qu'on pourrait faire plein de choses »*[2021]. Pour les deux années, la totalité des modules d'arts visuels consiste en des ateliers d'initiation du grand public animés par des associations locales. Les rares modules de formation à destination des peintres – deux en 2015, un en 2016, un en 2017 – ne trouvent tout simplement pas leur public. En l'état, au-delà des quelques résidences, l'unique dispositif d'accompagnement professionnel impulsé par l'équipement consiste en une exposition commune à différentes associations du graffiti subventionné. Initié dès novembre 2015, elle verra jour deux ans plus tard à l'automne 2017 après de nombreuses réunions et de multiples rebondissements qui font l'objet d'une analyse dans le prochain chapitre. Opérations de censure politique et d'autocensure, injonction au travail en commun dans le graffiti encadré lillois, processus d'esthétisation de la pratique sont autant de mécanismes qui renseignent sur les effets réels d'équipement. Pour l'heure, disons simplement que l'exposition « Di(x)visions » mettant à l'honneur trente années de graffiti dans le nord est l'unique expérience initiée par l'équipement à laquelle certains peintres locaux ont accepté de jouer le jeu.

4) Au-delà des hiphops : des usagers inattendus

Pour finir, l'exploration des principes stabilisants de l'équipement, on ne pouvait faire l'économie d'un regard sur les fréquentations réelles du Flow par ses destinataires, non plus présumés, mais concrets. Comme l'ensemble des prismes d'observation mobilisés dans ce chapitre, il renseigne le fonctionnement général du Flow tout autant qu'il en fait émerger certaines particularités. Depuis quelques pages, on développe la thèse du double différentiel d'investissement en fonction des pratiques et des publics. La gestion du budget, les dispositifs mis en place, le volume d'actions initiées par le Flow, le poids de l'héritage convergent tous vers une stabilisation de l'action autour d'un surinvestissement à l'endroit des danseurs, un progressif rattrapage pour ce qui concerne les musiciens et un insurmontable immobilisme pour l'accompagnement et la promotion des graffeurs locaux. Même chose sur le terrain des orientations des dispositifs éprouvés : plus de dispositifs festifs, éducatifs et de découvertes des pratiques des hiphops que de modules de professionnalisation réels.

L'analyse des taux de fréquentation ne contredit pas l'observation. Bien au contraire, elle la renforce. Année après année, l'activité du Flow se stabilise autour d'une surreprésentation des danseurs qui constituent alors la catégorie d'usagers la plus fidèle. C'est qu'ils font l'objet de

[2021] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.

ressources, de traitement de faveur et de dispositifs qui favorisent leur venues. Ils sont par exemple les seuls à bénéficier d'un accès gratuit aux espaces qui leur sont dédiés. Chaque mercredi et chaque jeudi, ils peuvent se rendre gracieusement dans les salles de danse du deuxième étage quand les rappeurs doivent payer pour accéder au sous-sol et qu'aucun temps souple d'accueil ne permet aux peintres d'occuper le troisième étage. En l'état, on note une progression constante des entrées enregistrées sur les créneaux de *training*.

Tableau n°2 : Fréquentation des trainings de danse par année[2022]

Année	Nombre d'entrées enregistrées	Taux de progression
2015	**1182**	**-----**
2016	**1192**	**+ 0,08%**
2017	**1521**	**+ 28%**

Plusieurs éléments expliquent l'augmentation significative du nombre d'entrées pour l'année 2017. Il y a tout d'abord l'ouverture des salles de danse les samedis. Information absente dans la communication du Flow – « la grande salle de danse est ouverte gratuitement deux jours par semaines »[2023] – les tableaux de fréquentation montrent qu'à partir de septembre 2016, les danseurs y ont accès les samedis[2024] lorsque l'équipement y organise d'autres évènements. A partir de janvier 2017, l'opération se systématise et les danseurs ont un créneau supplémentaire d'entrainement.
Le deuxième élément, lié au premier, qui explique cette hausse de fréquentation tient au développement de stages, *workshops* et autres *master class* adressés aux danseurs initiés. Décision prise de ne pas proposer des cours réguliers – il s'agit de ne pas entrer en concurrence avec l'existant précaire – le Flow propose en revanche des formations ponctuelles sur des temps courts par convocation de danseurs confirmés dans telle ou telle spécialité. Danse africaine, *popping*, *slow motion*, claquette, *house* sont autant de styles et de techniques dont la maîtrise a fait émerger des spécialistes. Leur convocation offre l'opportunité au Flow de proposer des modules d'entrainement spécifiques dans les temps du *training*, la professionnalisation des uns participant à la formation des autres. On note alors que pour l'année 2017, le volume des formations techniques proposées aux danseurs double (et même un peu plus) par rapport à l'année précédente, ce qui peut expliquer la hausse

[2022] Les informations sont tirées de documents déjà mentionnés et relatifs aux taux de fréquentation de l'équipement.
[2023] Source : https://flow.lille.fr/training-de-danse consulté le 15/04/2021.
[2024] Pour la période Septembre – Décembre 2017, on note que la salle de danse est ouverte deux samedis par mois.

significative d'entrées enregistrées. Sans avoir de données précises sur l'année 2015[2025], on note cependant neuf stages à destination des danseurs initiés en 2016 et dix de plus en 2017.

Même chose sur le plan des résidences. On se souvient que la problématique de la première saison tenait à l'absence relative des compagnies locales. Seules un tiers d'entre elles étaient du cru. A partir de 2016, ces mêmes compagnies prennent progressivement le pas sur les compagnies belges ou parisiennes.

Tableau n°3 : Nombre de compagnies/artistes/associations en résidence au Flow

Année :	Compagnies locales	Compagnies extrarégionales
2015	3	6
2016	10	2
2017	14	12
Total	**27**	**20**

On ne peut se prêter à la même opération pour ce qui concerne les fréquences d'occupation du sous-sol musical ou du troisième étage consacré aux arts visuels. Pour ce qui concerne les studios de musique, les informations en notre possession sont trop parcellaires.

Au-delà, comme chacun des prismes mobilisés dans ce chapitre, le regard porté sur les fréquentations réelles du Flow renseigne sur un point particulier mais central dans le processus de stabilisation de l'équipement : la progressive ouverture des espaces du Flow au-delà des seules esthétiques des hiphops. Concrètement, les travailleurs du Flow, toutes disciplines confondues, font l'expérience d'une sous-occupation par ses destinataires présumés, soit les peintres, les musiciens et les danseurs des hiphops. Décisions est alors prise à partir de janvier 2016 d'ouvrir l'équipement au-delà de leurs seules esthétiques.

[2025] Pour chaque année, le Flow produit des tableaux de fréquentation subdivisés en différents items. « Manifestations », « Restitutions », « Trainings », « Formations », « Ressource event » sont autant de tableaux qui renseignent sur les nombres d'entrées enregistrées en fonction des dispositifs et/ou des espaces. Or, dans l'urgence de son ouverture, l'enregistrement et le suivi de ces fréquentations ont été quelque peu sous-investis dans le temps de son invention. C'est dans l'onglet « Formations » que l'on trouve les informations mobilisées ici. Or, pour l'année 2015, cet onglet ne fait apparaitre aucun stage de danse à destination des danseurs confirmés. On les trouve dans l'onglet « Ateliers et Actions culturelles ». Il n'est alors plus possible de distinguer les stages à destination du grand public, des amateurs et des néophytes de ceux pensés à destination des danseurs les plus confirmés. Impossible en l'état d'avancer un chiffre et de connaître avec certitude le nombre de stages qui leurs sont proposés.

De l'ouverture sans bornes des espaces aux esthétiques les plus variées

Largement présents la première année, les rappeurs en ont constitué la catégorie d'usagers la plus active pour le lancement du nouvel écrin. A partir de septembre 2015, pourtant, ils délaissent subitement l'équipement. Tant sur les créneaux de répétition qu'au niveau des accueils en résidence. Des 36 groupes de rap enregistrés pour la première saison, ils ne sont plus que 19[2026] à s'y être présentés la saison suivante. Soit presque deux fois moins. Deux éléments expliquent cette subite déshérence : le débauchage de leurs représentants et le retour à la règle.

Rappelons-nous que Martin Coulon, premier chargé de projet du Flow, a joué un rôle important dans l'invention première du Flow. En qualité de membre actif de la scène locale du rap depuis le début des années 1990, il a su convaincre les rappeurs locaux de s'approprier les espaces qui leur étaient dédiés. En juillet 2015, il est éconduit. Pour différentes raisons, son contrat n'est pas renouvelé (n'a pas passé le concours de l'administration publique, problèmes relationnels avec certains collègues, manque de respect des règles administratives). Même chose pour ses collègues Louis Swingedauw et Julien Véchart. S'engage alors un phénomène de défection collective des rappeurs qui peut d'abord se lire comme une forme de soutien aux licenciés.

Par exemple, le rappeur Ismaël Métis engage une pétition symbolique de soutien : *« Moi, j'ai écrit une pétition, j'ai passé du temps avec Martin [Coulon] au téléphone. […] Parce que j'ai parlé avec plein d'artistes qui étaient d'accord sur le fait que c'était pas normal qu'il se soit barré »*[2027]. On note également que certains des groupes les plus proches des débauchés ne sont plus mentionnés dans les tableaux de recensement produit par l'équipement. « T-Roro », « Tacite », « la Jonction » n'y apparaissent plus[2028]. C'est le cas également du groupe « La Chronique » qui a fait le choix de ne plus répéter au Flow. Le constat qu'en donne le chargé de projet est explicite : *« Eux, historiquement, ils étaient accompagnés par Martin, […] ils sont pas revenus pendant très longtemps »*[2029].

C'est ensuite le spectre de l'allochtone qui explique cette déshérence. Comme l'explique là-encore Ismaël Métis, *« Moi j'avais surtout peur de qui ils allaient mettre à la place[de Martin Coulon] et je trouvais que Martin [Coulon] était irremplaçable »*. Son successeur n'est autre que Sylvain Desplanques. Ni peintre, ni danseur, ni musicien du rap, il accuse un déficit d'autochtonie disions-nous[2030]. Sa posture d'auditeur passionné pour les musiques du rap et son intérêt sincère pour l'histoire ne font pas de

[2026] Pour la période retenue ici, le décompte a été opéré à partir d'un recoupement de trois documents internes intitulés « planning prog sept 2015 aout 2016 », « Fréquentation 2015 Flow » et « Fréquentation 2016 Flow ».
[2027] Entretien avec le rappeur Ismaël Métis réalisé le 02/11/2015.
[2028] T-Roro est un groupe de rap que Martin Coulon a produit dans son studio privé. Tacite est un ami d'enfance qu'il a également produit. La Jonction n'est autre que le groupe de rap de Julien Véchart, premier chargé d'accueil des publics du Flow.
[2029] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 26/10/2016.
[2030] Voir section 1 – A du présent chapitre.

lui un acteur légitime et légitimé aux yeux des acteurs locaux des scènes hiphops. Inconnu de ces différentes scènes, il n'est au départ perçu uniquement comme le fonctionnaire qui remplace un acteur local au poste de chargé de projet.

Le deuxième élément qui dessert l'usage régulier des studios par ces bénéficiaires privilégiés (les rappeurs locaux) est l'entrée en vigueur du règlement. Gratuit, souple et informel la première année, l'accès à ces espaces devient payant et formalisé[2031] à la rentrée 2015. La bataille menée par le directeur pour l'assouplissement des conditions d'accès a porté ses fruits. Le temps de traitement des dossiers est désormais réduit à une semaine et plus rien ne s'oppose à l'application des règles (constitution d'un dossier, établissement d'un contrat, présentation de documents administratifs)[2032] désormais modifiées dans le sens d'une plus grande adéquation avec les temporalités d'usagers.

Imbriqués l'un dans l'autre, ces deux éléments permettent de mieux comprendre la soudaine désaffection des rappeurs locaux que le même Sylvain Desplanques synthétise comme suit : *« Ben… on est passé du gratuit avec le réseau de Martin [Coulon] à "pas de réseau de Martin" et payant. Y a eu un peu de latence »*[2033]. Dans ces conditions, les studios s'en trouvent silencieux en cette fin d'année 2015. C'est le constat qu'en fait le directeur quand il nous confie que *« c'est honteux que ça reste vide »*. Cette relative déshérence des rappeurs, bien que temporaire, n'en est pas moins une réalité pesante pour les travailleurs du Flow. Pour y pallier, décision est alors prise d'ouvrir l'accès des studios au-delà des seules musiques du rap.

Cette décision est d'abord motivée par le caractère publique de la structure : *« A un moment donné, c'est de l'argent publique. […] Vu que les rappeurs ont… ont aussi un mode de fonctionnement qui est différent des autres musiques. C'est-à-dire… ils répètent quand y a un enjeu mais sinon ils ne répètent pas. Alors que dans le rock, les mecs répètent. Du coup, ce que j'ai donné comme truc c'est "Priorité toujours au hiphop". A demande équivalente, ce sera toujours le hiphop par contre, faut pas que ça reste vide donc on ouvre aux autres »*[2034].

C'est ensuite une raison plus stratégique qui motive cette ouverture sans bornes. Il s'agit de contenter les attentes de l'élue à la culture pour qui les taux de fréquentation sont la variable dominante dans l'appréciation des actions menées au sein des équipements culturels municipaux. Elle nous l'avait confié en entretien. Olivier Sergent en renforce le constat : *« Les élus, ils jugent*

[2031] Pour rappel, la procédure d'assouplissement pour l'accès aux espaces du sous-sol est effective à partir de la rentrée 2015. Sur leur usage premier, voir chapitre 5, section 5 – B.

[2032] « Un délai de sept jours est nécessaire entre la signature du contrat et votre date de répétition ». Source : https://flow.lille.fr/studio-de-musique consulté le 28/11/2020. Pour plus d'informations, voir le chapitre 5, section 3/2 – B.

[2033] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 26/10/2016.

[2034] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 09/06/2017.

vachement les taux de remplissage et par exemple Marion Gautier, elle me dit : "Ouais mais il se passe rien". Je lui dis : "Mais tu vois pas tout, chaque semaine, y a des gens qui travaillent". Elle me dit : "Oui, mais t'as vu t'as X salles, moi je signe des conventions, je vois deux compagnies par semaine" »[2035]. L'ouverture des studios au-delà des seules musiques du rap doit alors permettre à Olivier Sergent d'en augmenter le volume d'occupation.

L'invitation faite à l'ensemble des musiciens locaux et troupes de théâtre en quête de studios de répétition n'en est pas pour autant officialisée discrètement avant septembre 2016. Pas de communiqué, pas d'articles de presse, pas de publicité ni de mention précise dans la communication du Flow. L'information se retrouve en filigrane sur le site de l'équipement[2036]. On peut y lire que les studios « sont ouverts à tous »[2037]. Mais comprend qui peut. L'information s'encastre dans une identité d'équipement qui elle ne change pas. Le Flow reste bien le centre lillois des cultures urbaines.

Pour rendre effective cette ouverture nouvelle des studios et pallier leur désaffection, l'information est transmise en coulisse aux milieux culturels locaux par *« des petits appels à gauche, à droite […] des petits mails aux partenaires »*[2038]. A l'inverse des rappeurs qui ne se bousculent plus pour faire usage du sous-sol, les musiciens hors-champ, eux, le sollicitent. Le chargé de projet nous explique : « *On n'a pas communiqué dessus directement. En fait c'est parce que on avait beaucoup de demande. Les groupes qui venaient : "Salut je fais du rock, je peux répéter ?" Au début, connement, on leur disait non »*[2039]. Dès lors, compagnies de théâtre, groupes de musiques électroniques, rockers et consorts mobilisent l'équipement laisser vacant, du moins temporairement, par l'un de ses publics pressentis.

Pour les années solaires 2016 et 2017, deux documents similaires renseignent sur le nombre de résidences musicales et le style de musique des artistes accueillis. L'objectivation d'une ouverture esthétique au-delà des seules musiques du rap y trouve alors une preuve solide. Pour ces deux années, l'accueil des musiciens du rap reste majoritaire en absolu mais minoritaire si on regroupe l'ensemble des autres styles musicaux dans une même catégorie. Le tableau suivant présente une synthèse des groupes ayant occupé les studios de musique du Flow[2040].

[2035] *Ibid.*

[2036] La création du site internet du Flow est postérieure à la décision d'une ouverture élargie des studios de musique. De fait, dès le départ, l'information se présente en l'état.

[2037] ». Source : https://flow.lille.fr/studio-de-musique consulté le 28/11/2020.

[2038] *Ibid.*

[2039] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.

[2040] A ce niveau, il n'y a aucun moyen de savoir si les groupes y sont sur des créneaux de répétition ou dans le cadre de résidence.

Tableau n°4 : Profils des groupes de musique présents dans les studios de musique[2041]

Année d'accueil	Groupes de rap	Groupes autres	Groupes Hybrides[2042]	Nombre de groupes[2043]
2016	10	13	2	25
2017	8	13	1	20
Total	**18**	**27**	**3**	**48**
Total en %	**37.5**	**56.25**	**6.25**	**100**

L'ouverture esthétique englobe alors un panel des plus variés. Électro, Folk, Rock, Soul, Jazz, K-pop, Dancehall, troupe de théâtre, la maison du hiphop objective sa fréquentation en accueillant désormais toutes celles et ceux qui en font la demande.

Cette ouverture des espaces au-delà des seules pratiques des hiphops ne se limite pas au sous-sol musical de l'équipement. Le même constat se vérifie pour les résidences graphiques et chorégraphiques pour lesquelles on a pu produire le même type de tableau.

Tableau n°5 : Profils des groupes de danse accueillis en résidence[2044]

Année d'accueil	Groupes de danse hiphop	Groupes autres	Groupes Hybrides	Nombre de groupes[2045]
2016	1	3	7	11
2017	2	10	1	13
Total	**3**	**13**	**8**	**24**
Total en %	**12.5**	**54.2**	**33.3**	**100**

Pour les résidences graphiques, le recensement a été produit à partir d'autres types de documents relatifs à la programmation générale du Flow[2046]. Ces documents ne se présentent pas en fonction des années mais par saisons d'activité et ne comportent pas d'informations sur le style de peinture

[2041] La synthèse est effectuée à partir de documents internes intitulés « 2016 fréquentation studios musique et danse 2016 » et « 2017 fréquentation studios musique et danse 2017 ». Précisons également que le style musical est renseigné par les groupes eux-mêmes lors de la constitution de leur dossier pour l'accès aux studios.

[2042] Par groupe hybride, on entend la présence des occurrences « hiphop » ou « rap » dans l'autodéfinition que les groupes proposent de leur musique.

[2043] Par commodité ici, le terme « groupe » comprend également les musiciens qui se présentent seuls pour une résidence.

[2044] *Ibid.*

[2045] *Ibid.*

[2046] Les informations sont tirées de documents internes intitulés « planning prog » relatifs à chaque saison d'activité. Un saison d'activité démarre en septembre pour se clore en juillet.

pratiquée par les artistes accueillis en résidence. La distinction opérée dans le tableau suivant est le résultat de recherches annexes pour identifier les structures.

Tableau n°6 : Profils des peintres accueillis en résidence

Saison d'accueil	Graffeurs	Autres	Nombre total d'artistes invités
2014/2015	3	1	**4**
2015/ 2016	0	4	**4**
2016/2017	2	3	**5**
2017/2018	4	0	**4**

Notons que dans la catégorie des artistes « Autres » ayant obtenu une résidence au troisième étage, si certaines associations interviennent dans le catégorie floue des « arts visuels » au sens large, leur présence au Flow ne s'inscrit pas systématiquement dans la perspective d'un projet de peinture. C'est le cas par exemple de l'association « Sensitropes » en résidence en juin 2017. Un rapide coup d'œil sur le site internet de l'association laisse entrevoir un éclectisme créatif dont la peinture n'est jamais au cœur des créations. Spécialisé dans la fabrique « d'expositions, d'installations interactives, d'installations participatives, de performances, d'œuvres dans l'espace public »[2047], Sensitropes à occuper le troisième étage dans une perspective de « construction »[2048] de modules. C'est le cas également de l'association Cultur'All qui bénéficie d'une résidence en janvier et février de la même année pour préparer un défilé de mode « Street wear ».

L'expérience des taux de fréquentation par les membres de l'équipement fait donc émerger deux réalités. La première est celle d'un différentiel d'occupation pour ce qui concerne les trois publics présumés de l'équipement. Les danseurs en ont un usage régulier et constant. La présence des musiciens du rap est plus aléatoire et celle des peintres plus rare. Ce différentiel d'occupation s'imbrique dans le différentiel plus général d'investissement discuté tout au long de ce chapitre. Avec des conditions d'accès aux espaces plus attractives, plus d'argent déployé et plus d'offres (stages, *workshops*, dispositifs d'accompagnement, modules de formation) rien d'étonnant à ce que les danseurs aient un usage plus soutenu de l'équipement que leurs *alter* graphiques et musicaux. La seconde réalité que la présentation des taux de fréquentation renseigne est celle d'un déficit de présence globale de ces destinataires présumés. En un mot, les acteurs des hiphops toutes

[2047] Source : http://sensitropes.com/ consulté le 12/04/2021.
[2048] Le mot est employé dans le document qu'on mobilise ici.

disciplines confondues n'occupent pas significativement les temps et les espaces du Flow. En conséquence de quoi, les travailleurs décident discrètement d'ouvrir ces espaces et ces temps à tous types de musiciens, de danseurs, de peintres et autres esprits créatifs.

Cette ouverture aux bornes floues ne doit pas nous conduire à conclure une refonte identitaire de l'équipement. Le Flow reste la maison lilloise du hiphop. La programmation de concerts et un grand nombre d'évènements en attestent. Pas de *Buzz Booster* pour les fanfares locales ni de *battles* d'improvisation théâtrale. Les acteurs des hiphops restent les publics cibles et prioritaires des dispositifs d'accompagnement et leurs pratiques, l'objet de toutes les diffusions. La présence de troupes de théâtres, de groupes de reggae, de musique électronique ou les compagnies de danse contemporaine ne font pas l'objet d'une attention spécifique – cette attention est bien réservée aux gens des hiphops – mais leur présence permet l'objectivation d'une plus grande fréquentation de l'équipement. En leur ouvrant ses portes, le directeur et son équipe comblent les espaces et les temps laissés vacants par les musiciens, les peintres et les danseurs des hiphops tout autant qu'ils y trouvent l'opportunité d'augmenter le volume d'occupation de la structure. En un mot, si la maison du hiphop lilloise ne cesse de se construire autour de son identité déclarée, elle accueille dès septembre 2015 n'importe quel type de structure artistique désireuse de mobiliser les ressources spatiales et matérielles de l'équipement.

Conclusion

Après quatre saisons d'activité, l'invention de l'équipement se poursuit. Au gré des expériences éprouvées, des usages se stabilisent et des possibles se ferment. On souhaitait explorer l'hypothèse d'un construit institutionnel en cours de stabilisation. Il s'agissait, annoncions-nous en introduction, de mettre entre parenthèses une lecture organisationnelle du Flow afin d'observer *in situ* et *in praesenti* l'émergence d'un fonctionnement routinier et l'institutionnalisation progressive d'usages.

Sans entrer dans le vaste champ de réflexion relatif au concept d'institution, on s'est plus humblement attaché à explorer les éléments structurants qui donnent corps à une certaine permanence du Flow dans le temps. Pour ce, notre attention s'est portée sur l'étude des principes stabilisants à travers lesquels la réalité du Flow prend forme. Chacun d'entre eux converge et renforce la thèse d'un double différentiel d'investissement – en fonction des pratiques et en fonction des publics – autant qu'il éclaire des aspects particuliers d'un fonctionnement routinisé.

On pense par-là avoir éclairé la dimension processuelle qui mène l'équipement au statut d'institution en devenir.

L'évolution de l'organigramme constitue le premier élément d'objectivation de ce processus de stabilisation. Elle prend la forme d'une substitution d'acteurs des hiphops par des agents de la fonction publique à certains postes et offre deux enseignements. Elle nourrit d'abord l'idée qu'aucun profil n'apparait adéquat au fonctionnement de la structure. D'un côté, les représentants des différentes scènes de danse, de musique et de peinture ne sont pas structurellement légitimes aux postes qu'ils occupent mais favorisent, du fait de leur présence quotidienne au sein de l'équipement, la présence de ses destinataires présumés.
De l'autre, les agents qui les remplacent sont rompus à la matière administrative mais pêchent par manque d'ancrage local et accusent un déficit d'autochtonie qui dessert au départ l'entreprise de viabilisation du Flow : leur arrivée suscite méfiance et provoque la défection d'une partie des usagers. L'équipement est alors lieu de rencontre entre une administration publique locale et un univers artistique qui trouve dans cette difficulté à trouver des bons profils son point de tension.
Au-delà, la fonctionnarisation des postes renseigne sur la constitution première des rôles qui incarnent l'équipement et qui survivront à leurs occupants. Avec l'organigramme ainsi stabilisé, c'est « l'articulation entre l'institution et les individus concernés » qu'on a présenté en montrant que l'équipement « existe socialement avant tout au travers des rôles qui la réalisent et la matérialisent aux yeux de ceux qui ont affaire à elle »[2049]. En un mot, on a montré que « la constitution des rôles forme une dimension essentielle des processus d'institutionnalisation »[2050]. Ce sont enfin les positions des acteurs des hiphops dans la nouvelle hiérarchie du Flow que dévoile la stabilisation de l'équipe de travail. Maintenus aux postes subalternes, ils n'en n'ont pas moins un rôle actif qui dépasse le cadre strict de leur fiche de poste. Ils agissent comme caution légitimante.

Les deuxième et troisième principes stabilisants explorés ont trait à l'identification d'un champ des possibles concrets par les travailleurs du Flow. A travers la présentation de certains dispositifs, on a montré, en reprenant l'expression de Berger et Luckmann que « le produit agit en retour sur le producteur »[2051]. Dit autrement, ce que devient l'équipement, ce qu'il permet ou non fixe une marge de manœuvre pour Olivier Sergent et son équipe. Le progressif apprentissage des ressources à leur disposition les amène à préciser un horizon pour l'action au-delà duquel, après expériences, ils

[2049] Dubois, V., 2001, *Action publique et processus d'institutionnalisation. Sociologie des politiques culturelles et linguistique et du traitement bureaucratique de la misère*, Mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches, Université Paris 1, Panthéon Sorbonne, p. 10.
[2050] *Ibid.*
[2051] Berger, P., Luckmann, T., 2018, *La construction sociale de la réalité*, *Op. Cit.,* p. 121.

s'aventurent de moins en moins. La professionnalisation des acteurs advient plus sur le terrain de ce que nous avons appelé « l'employabilité périphérique » que sur le plan exclusivement artistique. Les frontières régionales constituent un plafond de verre pour l'accompagnement des artistes et la diffusion de leurs œuvres.

Parallèlement, ce sont les relations entre l'équipement et ses destinataires qui se précisent. Le sous-encadrement du Flow – seules quatre personnes s'y attèlent exclusivement – amènent les salariés à se reposer largement sur le tissu associatif local pour préciser ses actions, drainer des publics, augmenter le volume d'évènements ou d'activités. La viabilité de la maison lilloise du hiphop n'est rendue possible qu'à travers la délégation de certaines tâches (gestion du bar, organisation de concerts, de débats ou de conférences, prêt de matériel, mise en place d'ateliers, etc.) aux acteurs des hiphops, associatifs ou non. Ou pour le dire autrement, si le Flow rend service à certains d'entre eux, leur engagement dans la structure apparait indispensable à son bon fonctionnement. Une fois éprouvé, ce champ des possibles précise l'identité du Flow : plus une salle de concert et un lieu de découverte des pratiques qu'une structure à même de placer les artistes et leurs œuvres dans les industries correspondantes.

Le dernier principe stabilisant s'articule autour des taux de fréquentation qui font apparaitre l'émergence d'usagers inattendus. Établi au départ à destination des acteurs des hiphops, ces derniers n'y occupent pas significativement les espaces. Décision est prise d'ouvrir les studios de musique, les salles de danse et l'espace dédié aux arts visuels au-delà des seules esthétiques des hiphops. Troupes de théâtre, groupes de rock, compagnies de danse contemporaine et consorts s'emparent alors des temps laissés vacants par les destinataires initialement présumés et permettent à Olivier Sergent d'objectiver ce qui lui est demandé en mairie centrale : administrer des preuves d'occupation effective du Flow.

Au-delà de ces enseignements spécifiques, nos prismes d'observation consolident alors la thèse du double différentiel d'investissement. D'un côté, plus de danse que de rap et plus de rap que de graffiti. De l'autre, plus de fêtes et d'activités pédagogiques que de modules professionnalisants à destination des peintres, des musiciens et des danseurs des hiphops. Dans cette perspective, faire de l'équipement un construit institutionnel était une manière de le considérer comme une forme cristallisée produite par l'histoire et l'action humaine[2052]. On l'a montré dans la première partie de

[2052] La phrase appartient à Vincent Dubois, qui, évoquant Durkheim, insiste sur l'importance de situer les analyses dans les « symboles visibles » des faits sociaux. L'absence de guillemets ici s'explique par la mise au singulier d'une phrase écrite au pluriel. Voir : Dubois, V., 2001, *Action publique et processus d'institutionnalisation. Sociologie des politiques culturelles et linguistique et du traitement bureaucratique de la misère*, *Op. Cit.,* p. 11.

la thèse, la première maison publique du hiphop en France s'inscrit dans différentes histoires[2053] dont elle est le produit et desquelles elle ne peut que difficilement s'extraire. Que la danse fasse l'objet d'un investissement massif l'illustre. En l'état, on a esquissé l'idée que l'équipement était plus le reproducteur fidèle d'un héritage que le lieu d'ancrage d'une inflexion significative dans la conduite des affaires locales des hiphops. On la renforcera dans le prochain chapitre.

Placer l'étude du Flow sous les auspices d'un construit institutionnel revient alors à préparer le terrain à l'observation du changement par l'équipement. Dernier évènement marquant d'une action publique locale initiée au début des années 2000, il a été élaboré pour l'infléchir significativement et combler ses manquements du temps de sa conduite en mairie centrale. Le dernier chapitre s'attache à l'exploration d'une hypothèse qui trouve dans la formule de Giuseppe Tomasi di Lampedusa un éclatant reflet : « Il faut que tout change pour que rien ne change »[2054].

[2053] Pour rappel, l'histoire des hiphops dans le Nord, l'histoire des politiques de jeunesses, l'histoire des politiques culturelles lilloises et l'histoire des équipements culturels lillois.
[2054] Lampedusa, GT., 2006, *Le Guépard,* Éditions du Points, 384 p.

Chapitre 7

Entre prolongements et ruptures : ce que le Flow fait à la politique des hiphops

Quatre années se sont écoulées depuis l'ouverture du Flow. D'inventions en expériences, travailleurs et publics en précisent les usages. L'équipement, son identité et son fonctionnement se stabilisent. L'accompagnement professionnel des artistes des hiphops les plus structurés peine à trouver des issues positives. En conséquence, l'équipe de travail redirige une large partie de ses énergies sur les amateurs et le grand public à travers des dispositifs d'initiation aux disciplines. Plus un lieu de découverte des pratiques qu'un véritable tremplin pour les prétendants aux métiers artistiques, disions-nous.

Progressivement identifié comme salle de concert de plus en métropole ou comme structure de référence par ses partenaires institutionnels pour la conduite d'actions éducatives autour des pratiques des hiphops, usagers et travailleurs s'accordent sur une évidence : le Flow *« n'a pas les moyens de [ses] ambitions »*[2055] premières. Rien d'étonnant ici. Le « décalage entre les intentions d'une politique et ses résultats »[2056] est devenu un lieu commun des recherches sur l'action publique. On s'est attaché dans le précédent chapitre à faire émerger des principes stabilisants autour desquels s'établit progressivement un fonctionnement routinier. A l'excellence énoncée du temps de sa conception, la réalité du Flow relève plus d'un « bricolage institutionnalisé »[2057] érigé en mode de gestion et dans lequel la problématique de sa viabilisation prend le pas, du moins pendant le temps de la recherche, sur les missions qui lui ont été assignées.

D'un côté, considérer le Flow comme une organisation nous a permis de mieux comprendre l'invention d'un fonctionnement dans le présent de son ouverture. De l'autre, on a fait l'hypothèse de son devenir institutionnel pour en étudier sa progressive stabilisation. Conjointement, ces deux approches ont préparé le terrain à l'un des motifs centraux de l'analyse des politiques publiques, que ce dernier chapitre prend pour objet et voudrait revisiter à l'aune de notre objet : le changement social dans et par l'action publique. Car c'est bien de cela dont il s'agit. L'étude engagée dans cette thèse n'a de sens que si on garde à l'esprit qu'une « politique publique se définit toujours par rapport

[2055] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 09/06/2017.

[2056] Mégie, A., 2014, « Mise en œuvre ». In : Boussaguet, L., (éd.), *Dictionnaire des politiques publiques. 4e édition précédée d'un nouvel avant-propos*. Paris, Presses de Sciences Po, « Références », p. 345.

[2057] Garraud, P., 2000, *Le chômage et l'action publique : le « bricolage institutionnalisé »*. Paris, Éditions l'Harmattan, coll. « Logiques politiques », 242. p.

au changement, soit que l'on cherche à freiner une évolution, soit que l'on cherche, au contraire, à promouvoir la transformation du milieu concerné »[2058].

Produit d'une recette institutionnelle, on a montré dans le deuxième chapitre qu'appliqué au champ des hiphops locaux, l'équipement relevait d'une innovation sans précédent et d'un changement réel[2059].

Il s'agit alors de préciser dans quelles perspectives nous envisageons le changement et pour ce, rappelons en quelques lignes l'histoire dans laquelle l'équipement s'insère : celle d'une action publique lilloise des hiphops initiée au début des années 2000. Impulsée via la création d'un fléchage budgétaire pour les cultures urbaines au sein du département « Jeunesse et Animation », son évolution se présente en dents de scie à l'observateur. Les moments forts d'une telle politique – la création d'une enveloppe budgétaire spécifique aux « cultures urbaines », son transfert au service Culture, l'annonce d'un équipement et sa livraison – s'inscrivent dans un temps plus long, celui d'une prise en charge des acteurs et des pratiques est plus routinière. Dit autrement, la conduite de l'action publique lilloise des hiphops ne relève ni exclusivement de « transformations lentes et marginales des politiques », ni strictement de « changements importants déstabilisant les systèmes de croyances »[2060]. Elle consiste plus en une succession de « phases variables de développement de l'action publique en distinguant périodes de stabilité et périodes de changement »[2061] et invite à

[2058] Muller, P., 2005, « Esquisse d'une théorie du changement dans l'action publique. Structures, acteurs et cadres cognitifs », *Revue française de science politique*, Vol. 55. pp. 155-187. Cette assertion, précise-t-il se situe « du point de vue de la science politique » et prend ses distances avec une approche par la sociologie des organisations selon laquelle « l'action publique [n'est] pas toujours synonyme de changement ».

[2059] Reprenons la nomenclature établie par Peter Hall en 1993 pour analyser ce qu'il nomme les trois ordres de changement. Selon l'auteur, le premier ordre de changement correspond à « des ajustements dans l'utilisation des instruments d'action publique », le second renvoie aux « choix de types d'instruments différents sans pour autant que l'objectif qui leur est associé soit modifié ». Pour ce qui concerne le Flow, l'option équipement appliquée aux pratiques des hiphops relève bien du troisième ordre, c'est-à-dire de « changements à la fois des objectifs et des instruments ». Premier équipement du genre en France, il n'a pas de précédent. La ville de Lille est la première à expérimenter un tel mode d'action dans le champ concerné. Ce choix, nous l'avons également montré, est également sous-tendu par un déplacement des ambitions politiques. Il s'agit alors de formaliser le secteur, de combler les carences structurelles et de fournir aux artistes locaux des outils leur permettant d'atteindre « l'excellence ». La prise en charge des artistes des hiphops en mairie les maintenait, à quelques exceptions près, dans une posture d'amateur. L'équipement doit participer à les élever au rang de professionnels. Le changement évoqué ici se situe bien au niveau de l'action publique plus qu'au niveau du milieu concerné. Les citations *supra* sont tirées de l'ouvrage suivant : Palier, B., Surel, Y., et *al*, 2010, *Quand les politiques changent : temporalités et niveaux de l'action publique.* Paris, Édition L'Harmatan, pp. 33-34.

[2060] Hoeffler, C., Ledoux, C., Prat, P., 2014, « Changement ». In : Boussaguet, L., (éd.), *Dictionnaire des politiques publiques. 4e édition précédée d'un nouvel avant-propos*, *Op. Cit.,* pp. 134-135.

[2061] Palier, B., Surel, Y., 2010, *Op. Cit., Quand les politiques changent : temporalités et niveaux de l'action publique*, *Op. Cit.,* p. 14.

« penser conjointement des changements rapides et radicaux avec des changements lents et marginaux »[2062].

Notre intention se précise alors. Si l'action publique lilloise des hiphops se caractérise par différentes phases aux intensités variables, on fait l'hypothèse ici que les changements significatifs résident plus dans l'équipement lui-même (son annonce en 2007, sa livraison et son ouverture en 2014) que dans les nouvelles perspectives qu'il offre à ses destinataires présumés. Dans cette perspective et au-delà d'une rhétorique du changement, la séquence « Flow » perpétuerait, plus qu'elle n'infléchirait significativement, les traits les plus saillants de l'action publique telle qu'elle est conduite depuis le début des années 2000 et que l'équipement prolonge : l'affirmation d'une centralité municipale dans les affaires des hiphops, une relation de dépendance étroite au pouvoir local et un faible degré d'autonomisation des acteurs.

Ce qui n'acte pas une inertie d'action publique dans et par l'équipement. Au contraire, le Flow est producteur d'effets que le présent chapitre s'attache à dégager et analyser. L'entreprise est délicate. Comme le précise Simon Debersaques, « la littérature scientifique révèle aujourd'hui la difficulté d'évaluer les effets sociaux propres aux lieux de culture »[2063]. Pour autant, on prend le parti qu'une étude génétique, longitudinale et transversale de l'équipement depuis son origine le permet. Précisons. Il ne s'agit pas ici d'étudier les potentiels « effets d'entrainement économique », de « dynamisation du capital social du quartier », de « gentrification résidentielle et commerciale » ou de « dualisation sociale »[2064] auxquels participerait ou non le Flow. Aucune perspective économique ou de sociologie urbaine dans notre recherche. En revanche, gardant à l'esprit que « les *effets du changement* correspondent aux répercussions du changement, que ce soit dans la société ou dans les institutions et les programmes publics »[2065], il s'agit plutôt d'étudier conjointement les perturbations de l'équipement selon deux axes qui balisent le présent chapitre.

D'abord sur l'action publique elle-même. On considère ici l'équipement comme instrument d'action publique qui « matérialise des intentions ». Si l'institutionnalisation des pratiques que poursuit l'équipement a des répercussions sur leurs représentants, elle renseigne également sur la conduite de l'action publique lilloise des hiphops et le mode de gouvernement qui caractérisent les relations entre acteurs des hiphops et représentants de l'autorité municipale.

A ce niveau, il y a d'abord un effet « totem » de l'équipement devenu l'instrument principal de l'action publique des hiphops lillois. Sorti de terre pour un coût de 12,4 millions d'euros,

---

[2062] *Ibid.*

[2063] Debersaques, S., 2016, « Équipement culturel et développement local *», Métro Lab. Brussel*, recherche n°6, Rapport Scientifique.

[2064] *Ibid.*

[2065] Hoeffler, C., Ledoux, C., Prat, P., 2014, « Changement » *Op. Cit.*, pp. 343-350. m

l'équipement devient lieu d'accueil privilégié, bien que non exclusif, des acteurs désireux de bénéficier d'un soutien municipal. Comme l'explique le chargé du centre de ressources, *« tu ne mets pas autant de thunes sur un projet si tu mets un truc "cultures urbaines" à côté »*[2066]. A quelques exceptions que l'on détaillera, l'ensemble des peintres, musiciens et danseurs locaux sont redirigés vers l'équipement dans des formes d'incitation à la collaboration**.** Ce qui amène au deuxième point.

A travers le Flow, s'observent des effets de captation des ressources qui ne sont pas sans générer quelques bouleversements. On verra que l'équipement se substitue partiellement au tissu associatif local en devenant l'incontournable intermédiaire entre gens des hiphops et représentants municipaux. Ces captations de ressources amènent aussi des changements de points de vue de certains acteurs. On parlera, entre autres, de digestion des critiques initiales. Au gré de leurs partenariats avec l'équipement, certains détracteurs originels en deviennent d'enthousiastes promoteurs et participent de fait à légitimer le rôle et la place prise par la mairie dans les affaires locales des hiphops. C'est un phénomène d'institutionnalisation qu'il faut ici encore analyser.

Articulés l'un à l'autre, ces deux effets objectivent la nouvelle ossature de l'action publique du secteur dans laquelle s'installe une forme particulière de gouvernement des hiphops moins synonyme d'une co-construction de l'action que de pilotage à distance que l'on détaillera. On verra que les mécanismes engagés au Flow « invitent à reconsidérer la dimension verticale de la construction de l'action collective »[2067] des hiphops sur le territoire lillois.

Le deuxième axe d'observation du changement à travers les effets d'équipement se situe au niveau des pratiques de danse, de musique et de peinture et de leurs porteurs. C'est-à-dire sur les sociétés locales des hiphops – les *scènes* – à travers les usagers du Flow et leurs modes d'expression créatifs. On parlera ici, pour reprendre l'expression de Loïc Lafargue de Grangeneuve, d'esthétisation des pratiques, c'est-à-dire d'altération partielle de leur contenu par rapprochement avec des formes légitimées de danses, de musiques et de peintures. Précisons d'emblée que le Flow poursuit le processus plus qu'il n'en est l'instigateur et que le concept ne s'applique pas uniformément pour l'ensemble des pratiques.

Enfin, l'équipement n'est pas sans effet sur les usagers réels de l'équipement, leurs profils et les modes d'appropriation qui s'y déploient. La difficulté des travailleurs du Flow à prendre part à la professionnalisation des acteurs des hiphops les amène d'un côté à délaisser partiellement leur

[2066] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressources du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.

[2067] Epstein, R., 2015, « La gouvernance territoriale : une affaire d'État. La dimension verticale de la construction de l'action collective dans les territoires », *L'année sociologique*, Vol. 65, pp. 457-482.

mission première, c'est-à-dire à s'engager dans la voie de l'accompagnement professionnel pour un nombre très restreint de prétendants au travail créateur. De l'autre, ils s'adaptent aux publics réels qui les sollicitent et répondent aux demandes concrètes qui leurs sont émises. En l'état, la sollicitation des premiers pour l'encadrement des seconds à travers des cours et des ateliers d'initiation aux pratiques s'impose aux salariés du Flow comme solution alternative mais bien concrète à la professionnalisation artistique des acteurs des hiphops. Ce qui étaye la thèse de leur assignation historique au travail social que le Flow n'est que peu en mesure de dépasser. On parlera alors de prolongement d'une action publique initiée vingt ans auparavant plutôt que de rupture.

A travers ces quatre effets, c'est alors deux problématiques (intrinsèquement liées) que leur analyse permet de questionner et offre ainsi une structure au chapitre.

D'un côté, les effets « totem » et de captation des ressources renseignent le mode de gouvernement des hiphops locaux. On mobilise les notions de gouvernance culturelle et d'instrument d'action publique pour questionner la capacité du pouvoir local à s'imposer comme acteur incontournable d'un secteur culturel qui continue de lui échapper partiellement. L'exercice de structuration des pratiques auquel s'essaie la mairie à travers leur mise en équipement constitue un terrain propice pour questionner les configurations relationnelles qui s'établissent entre les acteurs et les interdépendances qui en découlent.

De l'autre, les processus d'esthétisation, les usages des pratiques et le profil des usagers du Flow éclairent sous un angle nouveau le processus de culturalisation des pratiques des hiphops et de leurs porteurs. La réflexion s'encastre alors dans l'un des questionnements centraux en matière d'analyse des politiques culturelles : l'articulation entre démocratisation et démocratie culturelle. On a vu dans le deuxième chapitre que le projet d'équipement a été conduit au croisement des deux paradigmes[2068]. Il s'agit donc d'explorer, dans le présent de son fonctionnement, comment démocratisation et démocratie culturelle s'articulent. En étudiant « la confrontation des systèmes de valeurs et des logiques symboliques » de reconnaissance d'une dimension pleinement artistique des pratiques des hiphops à l'œuvre au sein de l'équipement, on montre « que celles-ci tournoient davantage qu'elles ne changent en profondeur »[2069]. Soit une autre manière d'affirmer que la démocratisation culturelle demeure, dans le champ des hiphops lillois tout au moins, « l'inusable référentiel »[2070] en matière de politique culturelle et de prise en charge politique des pratiques en

[2068] Voir chapitre 2, section 2.

[2069] Saez. G., 2021, *La gouvernance culturelle des villes : de la décentralisation à la métropolisation,* Éditions Documentation française, p. 496.

[2070] Négrier, E., Teillet, P., 2014, « Le tournant instrumental des politiques culturelles », *Pôle Sud*, n°41, pp. 83-100.

particulier. Le crédo de la diversité culturelle auquel est acquise la politique culturelle reste arrimé à des principes de démocratisation qui s'imposent à l'équipement. On verra à travers une enquête statistique sur les spectateurs de concerts de rap que l'équipement ne démocratise pas plus ces publics que les usagers. La non-démocratisation des publics de l'équipement apparait comme l'indépassable horizon de la formule « équipement » elle-même.

A l'aune de ces quatre effets donc, l'identité du Flow et les enjeux qu'il couve terminent de se préciser : d'un côté, seuls les acteurs les plus autonomes tournent à leur avantage les espaces et les quelques ressources mis à disposition par le Flow. De l'autre, l'équipement multiplie les convocations d'acteurs dans le cadre d'actions éducatives et de découverte pédagogique des pratiques des hiphops qui fonctionnent alors comme alternative à la professionnalisation artistique des peintres, des danseurs et des musiciens.
Pour résumer, maintenant que le Flow est relativement stable dans son fonctionnement routinier et que son champ des possibles s'est éclairci, qu'est-ce qui change pour les hiphops, ses représentants et l'action publique dont ils font l'objet ?

1) Gouvernement, gouvernance, gouvernement à distance : ce que l'équipement renseigne dans la conduite municipale des affaires des hiphops.

Le Flow constitue un bel outil pour questionner l'action publique des hiphops telle qu'elle se déroule à Lille. Annoncé comme rupture significative dans la prise en charge publique des danseurs, des musiciens et des peintres, sujet à une couverture médiatique nationale du temps de son ouverture, la première maison publique du hiphop en France a bien été présentée comme une innovation sans précédent et un changement radical pour l'accompagnement public des artistes.
De fait, l'observation de son fonctionnement permet de dégager les traits les plus saillants du mode de gouvernement qui prévaut désormais dans la conduite culturelle des affaires publiques des hiphops et ce pour une raison simple : l'équipement est aujourd'hui le témoin et le vecteur, non-exclusif mais principal, de cette action publique telle qu'elle évolue. On peut alors s'inspirer de la question posée par Patrick Hassenteufel et Joseph Fontaine : avec le Flow, « sommes-nous plutôt dans une situation de rupture ou dans une configuration aux contours beaucoup plus flous où se mêlent inextricablement des logiques et des modes d'actions publiques anciens et nouveaux ? »[2071].

[2071] Fontaine, J., Hassenteufel, P., 2002, « Quelle sociologie du changement dans l'action publique ? Retour au terrain et « refroidissement théorique ». In : Fontaine, J., Hassenteufel, P., (dir.), 2002,

Pour interroger et préciser ce mode de gouvernement à l'œuvre, une piste analytique se dessine : on considère les effets d'équipement comme d'excellents révélateurs de ce nouvel état de fait, soit des mécanismes « chargés de signification, qui fournissent des informations importantes et expriment des réalités profondes »[2072].

A travers cette section, on pose les jalons qui permettront de questionner ce (nouveau ?) mode de gouvernement des hiphops à Lille que l'on considère maintenant comme un instrument d'action publique (IAP ou instrument dans la suite du texte). L'articulation entres les effets d'équipement, les différents concepts relatifs au gouvernement et celui d'instrument d'action publique pour l'étude du rapport gouvernant/gouvernés doit alors être précisée.

A – La gouvernance culturelle : un prisme analytique que l'équipement dément.

Un débat fait aujourd'hui florès dans les analyses des politiques culturelles autour de la notion de gouvernance. « Mot passe partout, concept omnibus »[2073], « pierre philosophale miraculeusement plastique »[2074] ou « sorte de bibendum sur lequel se projettent toutes les critiques du "système" »[2075], le concept de gouvernance est simultanément entré dans les champs académique et politique à l'aube des années 1990 pour rafraîchir les études et les discours sur la crise des gouvernements d'État et l'impératif de leur modernisation. A lire certains auteurs, il serait devenu « la coqueluche des sciences politiques et administratives, du *management* privé et public, du droit international »[2076] en s'appliquant à des champs d'investigation de plus en plus variés. Depuis une vingtaine d'années les concepts de gouvernance territoriale, urbaine ou culturelle ont le vent en poupe. Sur le terrain proprement culturel, la parution récente d'un ouvrage de Guy Saez en atteste[2077].

Sujette à caution ne signifie pas pour autant que la notion « soit dépourvue d'intérêt et doive être reléguée au rang des accessoires inutiles »[2078]. Elle offre un moyen de compléter, d'amender ou de

---

To change or not to change ? Les changements de l'action publique à l'épreuve du terrain, Presses Universitaires de Rennes, 306 p.

[2072] Source : https://www.cnrtl.fr/lexicographie/r%C3%A9v%C3%A9lateur consulté le 10/10/2021.

[2073] Chevallier, J., 2003, « La gouvernance, un nouveau paradigme étatique ? », *Revue française d'administration publique*, n°105-106, pp. 203-217.

[2074] Pitseys, J., 2010, « Le concept de gouvernance », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, n°65, pp. 207-228.

[2075] *Ibid.*

[2076] Gobin, C., 2007, « Gouvernance », Quaderni, n°63, Nouveaux mots du pouvoir : fragments d'un abécédaire, pp. 54-57.

[2077] Saez. G., 2021, *La gouvernance culturelle des villes : de la décentralisation à la métropolisation*, *Op. Cit.*

[2078] Chevallier, J., 2003, « La gouvernance, un nouveau paradigme étatique ? », *Op. Cit.*

dépasser d'autres modèles d'analyse[2079] pour rendre compte des modes de régulation des sociétés dans un contexte de complexité grandissante d'organisation de ces dernières, de méfiance croissante envers les détenteurs de l'autorité publique ou de constitution de nouveaux groupes d'intérêts dans la conduite des affaires publiques. Pour ce qui nous concerne, elle offre surtout un utile contre-point pour l'étude à venir du gouvernement lillois des hiphops tel qu'il se cristallise progressivement à travers l'aventure équipementière. Comme nous le verrons, le Flow démontre que la gestion de hiphops lillois relève plus du « mot "gouvernement local" […] associé à une forme organisée, rationnelle, cohérente où l'autorité locale est le lieu naturel et légitime du pouvoir local et des politiques »[2080] qu'elle ne « rend compte de l'irruption de nouveaux acteurs et de l'intervention de nouvelles modalités de coordination, des défis posés à l'action publique et des enjeux de régulation économique, politique et sociale »[2081]. Retenons ici que le concept de gouvernance « représente d'avantage une manière de penser l'action publique qu'un dispositif précis »[2082] qui fait défaut sur notre terrain.

Resserrons l'exercice définitoire et l'usage qu'on réserve au concept. Appliquée au champ culturel municipal, la gouvernance peut être définie comme « une politique culturelle comprise comme une participation de tous les acteurs culturels, non seulement à sa mise en œuvre, mais aussi à la définition de ses objectifs et de ses échelles »[2083]. C'est donc à l'échelon municipal qu'on mobilise ici le concept. Il s'agit d'observer ce que l'équipement raconte des relations, des formes de coopération ou de résistance entre le pouvoir local et ses administrés dans un champ précis. Entre des administrateurs culturels (élus, techniciens, personnel d'équipement) et des représentants locaux des formes de danse, de musique et de peinture des hiphops. Autrement dit, c'est à l'échelle

---

[2079] On pense ici au concept de régimes urbains de Clarence Stone ou de gouvernement municipal d'Olivier Borraz.

[2080] Le Galès, P., 1995, « Du gouvernement des villes à la gouvernance urbaine », *Revue française de science politique*, 45ème année, n°1, pp. 57-95.

[2081] Borraz, O., 2000, « Le gouvernement municipal en France. Un modèle d'intégration en recomposition », *Pôle Sud*, n°13, pp. 11-26.

[2082] Chevallier, J.,2003, « La gouvernance, un nouveau paradigme étatique ? », *Op. Cit.*

[2083] Meyer-Bisch, P., 2002, « La notion de gouvernance culturelle », Document de travail de l'IIEDH, Conseil de l'Europe, Strasbourg. Rapporté à notre objet, le niveau de référence est celui de la commune. On a montré dans le troisième chapitre que la ville de Lille a démontré, dans le cadre du plan de financement de l'équipement, une capacité locale de mobiliser des acteurs extra-locaux et de les amener à accepter de collaborer au développement d'institutions qui ne prennent sens que dans la vie urbaine. L'Europe, l'État et l'intercommunalité ont participé financièrement aux coûts de construction du Flow suite à leur sollicitation par la Ville. Il n'en est rien pour ce qui concerne le fonctionnement routinier de l'équipement dont la mairie de Lille a tôt décidé d'en assumer seule la charge. Le choix de la régie directe en atteste.

micro qu'on observe « l'organisation des systèmes régulateurs et [la] modernisation administrative, [la] participation des citoyens et l'*empowerment* de la société civile »[2084].

Enfin, la mobilisation du concept n'a de pertinence que si on précise la méthode de son usage. Rappelons l'ambition de cette section : étudier, à travers les effets d'équipement, les perturbations générées par l'équipement sur l'action publique, les représentants des hiphops et les systèmes d'interrelations qui les engagent. Dans cette perspective, il s'agit de situer la profondeur des changements ou, à l'inverse, la persistance de manière de faire et de penser la politique culturelle lilloise sur un axe idéal-typique oscillant entre gouvernement de la culture et gouvernance culturelle. Aussi, il faut comprendre le principe de gouvernance en miroir de « l'image de dispositifs de gouvernement urbain [ou municipaux] centrés autour d'institution politique et de grands élus concentrant la majeure partie des ressources nécessaires à la conduite des politiques urbaines »[2085] ou culturelles.

Deux ensembles d'éléments retiennent notre attention tant ils apparaissent pertinents pour la suite de la démonstration[2086]. D'un côté, la gouvernance culturelle impliquerait une plus grande ouverture démocratique aux prises de décisions, à l'élaboration d'objectifs et à l'orientation des politiques. Plus synonyme d'horizontalité que d'une chaine de relations dans laquelle l'autorité publique serait seule maitre à bord et commanderait les programmes d'action, les dispositifs d'accompagnement, les publics et les usagers de l'équipement. En un mot, s'engager sur la voie de la gouvernance culturelle, c'est « escamoter la présence d'un tiers institutionnel drapé dans sa légitimité politique » à commander les affaires culturelles de la cité.

De l'autre, la gouvernance – ici culturelle – se comprend comme un dispositif de régulation politique du social. La notion doit alors être considérée comme « technique de gouvernement » constituée de « nouvelles techniques de pouvoir » qui relève d'une « *approche pluraliste et interactive de l'action collective* »[2087]. Dans cette perspective, le concept est synonyme d'une « technique de gestion sociale visant à produire des règles collectives à partir de l'orientation des conduites des acteurs plutôt que par des normes commandant et sanctionnant directement les comportements »[2088].

[2084] Weber, R., 2014, « Quelle gouvernance pour la culture et le secteur culturel ? », document de travail pour le campus euro-américain de Las Palmas de Gran Canaria, Unesco, Conseil de l'Europe, Collège d'Europe à Bruges.

[2085] Pinson, G., 2006, « Projets de Ville et Gouvernance urbaine. Pluralisation des espaces politiques et recomposition d'une capacité d'action collective dans les villes européennes », *Revue française de science politique*, n°56, pp. 619-651.

[2086] On ne retiendra pas ici, par exemple, l'idée que le concept « est un moyen de déplacer le regard sur les politiques culturelles locales en mettant en évidence des transformations qui ne sont pas ou peu liées à ce secteur ». Voir : Vion A., Le Galès P., 1998, « Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes », *Politiques et management public*, n°16, La gouvernance urbaine, pp. 1-33.

[2087] Chevallier, J., 2003, « La gouvernance, un nouveau paradigme étatique ? », *Op. Cit.*

[2088] Pitseys, J., 2010, « Le concept de gouvernance », *Op. Cit.*

Dans un cas comme dans l'autre – ouverture démocratique et/ou dispositif d'orientation des conduites – mobiliser le concept de gouvernance culturelle revient à questionner la capacité des « phénomènes de multiplication des acteurs et de dispersion des ressources [à] engendrer des mécanismes de recomposition des rapports entre acteurs et des innovations en matière d'instrumentation d'action publique »[2089].

Or, avec le Flow, la recomposition des rapports entre acteurs se réalise à rebours d'une plus grande latitude d'action accordée au tissu associatif qui se voit partiellement dépossédé de certaines ressources. Les preuves seront administrées dans la suite du texte. Autrement dit, l'expérience de la première maison publique du hiphop en France trahit la pérennité d'un modèle d'organisation dans les deux sens auxquels l'expression « municipalisation de la culture » renvoie : la prise en charge communale des affaires culturelles et la place dominante qu'occupe l'acteur « mairie ».

C'est alors la notion epsteinienne de « gouvernement à distance » qui permet de préciser l'action publique lilloise des hiphops telle qu'elle se déroule à travers l'équipement. Élaborée dans le cadre d'une étude sur l'agence nationale de rénovation urbaine (ANRU), la notion permet d'infléchir « la thèse du retrait de l'État en vogue dans les années 1980 » et « de mettre à jour des nouvelles formes de centralisation de l'action publique »[2090]. Qu'elle ne soit pas ou peu éprouvée dans le cadre d'études localisées (infra-étatiques) ne doit pas nous conduire à en sous-estimer la portée. Sans empiéter sur le cœur du texte, gageons que le Flow relève bien d'un « retour [particulier] du centre »[2091] municipal dans les affaires locales des hiphops. Elle nous offre alors la possibilité de préciser les nouveaux atours d'un gouvernement local des hiphops et de démontrer que « la mise en place d'instruments de "gouvernement à distance" se superpose plus qu'elle ne se substitue, aux modalités traditionnelles de gouvernement du secteur »[2092].

En ce sens le Flow peut s'envisager comme un instrument d'action publique pour l'organisation dudit secteur. On en précise à présent le contenu et son usage.

[2089] Pinson, G., 2006, « Projets de Ville et Gouvernance urbaine. Pluralisation des espaces politiques et recomposition d'une capacité d'action collective dans les villes européennes », *Op. Cit.*

[2090] Gally, N., 2018, « Entre *executive shift* et gouvernement à distance. La genèse des politiques "pour l'excellence" dans le secteur de l'enseignement supérieur et de la recherche (2009 – 2013) », *Revue française de science politique*, Vol. 68, pp. 691-715.

[2091] *Ibid.*

[2092] *Ibid.*

B – L'équipement comme instrument d'action publique[2093]

Contemporain des concepts de gouvernement à distance ou gouvernance, celui d'instrument (ou d'instrumentation) d'action publique (IAP ou simplement instrument dans la suite du texte) s'inscrit lui aussi dans un débat sur la recomposition du gouvernement dans les sociétés contemporaines. Mieux, ils sont étroitement liés. A suivre Charlotte Halpern et Patrick Le Galès, « les "nouveaux instruments" […] caractériseraient de "nouveaux modes de gouvernance" »[2094]. Alors qu'est-ce à dire que la première maison publique du hiphop serait un instrument d'action publique ?

Des différentes approches conceptualisées par Charles Hood, la troisième assertion entre en résonnance avec les statuts théoriques qu'on réserve à l'équipement. Pierre Lascoumes et Patrick Le Galès la traduisent en ces termes : « Les instruments sont des institutions au sens sociologique du terme. Une institution constitue un ensemble plus ou moins coordonné de règles et de procédures qui gouverne les interactions et les comportements des acteurs et des organisations »[2095]. De cette approche, une définition se dessine. L'instrument d'action publique est « un dispositif technique à vocation générique porteur d'une conception concrète du rapport politique/société et soutenu par une conception de la régulation »[2096]. Le Flow, on l'a montré dans le troisième chapitre, constitue bien un instrument générique de la politique culturelle lilloise. Un instrument que la première magistrate et son élue mobilisent afin de poursuivre leur politique de normalisation du secteur et qui renseigne le mode de gouvernement des hiphops à Lille. Cette approche permet également d'interroger l'appropriation de l'instrument « par les acteurs et [l]es différents types d'effets qui en découlent tant sur les réseaux d'acteurs concernés que sur les enjeux régulés et, par effet de retour, sur l'instrument lui-même »[2097]. Trois caractéristiques des IAP apparaissent particulièrement pertinentes pour l'analyse des effets du Flow sur l'action publique des hiphops et de ses représentants.

[2093] La mobilisation du concept d'instrument a déjà été mobilisée dans le cadre de l'analyse décisionnelle (voir chapitre 3, section 1 – C). Son emploi ici implique nécessairement de réutiliser certaines citations. Il s'agissait dans le troisième chapitre d'émettre des hypothèses quant à l'usage de l'instrument « équipement » qui ne relevait pas encore d'une réalité physique. Il s'agit à présent de mettre le concept à l'épreuve de la matérialité concrète du Flow.

[2094] Halpern, C., Le Galès, P., 2011, « Pas d'action publique sans instrument propre. Analyse comparée et longitudinale des politiques environnementales et urbaines de l'Union Européenne », *Revue française de science politique*, n°51, pp. 51-78.

[2095] Lascoumes, P., Le Galès, P., 2005, *Gouverner par les instruments,* Presse de Science Po, p. 15.

[2096] *Ibid.,* p. 14.

[2097] Lascoumes, P., Simard., L., 2011, « L'action publique au prisme des instruments », *Revue française de science politique*, n°61, pp. 5-22.

Tout d'abord, le choix d'un instrument n'est pas « axiologiquement neutre ». Au contraire, les IAP sont « porteurs de valeurs, nourris d'une interprétation du social et de conceptions précises du mode de régulation envisagé »[2098]. On a analysé les modalités de retenue de l'option « équipement »[2099]. Plus le produit d'une recette institutionnelle appliquée à un nouveau secteur que relevant d'un choix émis parmi d'autres. Ici, l'option relève plus du « recyclage » que d'une « véritable innovation ou d'une demi-mesure »[2100]. Que l'option n'ait pas été débattue parmi un panel d'alternatives n'y change rien. Elle reste porteuse de valeurs et d'ambitions municipales plusieurs fois discutées : l'équipementation des quartiers populaires lillois et le rôle central que se fabrique la mairie de Lille dans les affaires culturelles locales.

En ce sens également, le choix de l'équipement n'a pas été « envisagé comme une décision mineure, mais comme le produit de l'histoire institutionnelle, de ses sédimentations et de ses ruptures »[2101] au croisement de deux mouvements que sont l'ouverture de la politique culturelle à la démocratie culturelle et l'application de la formule « équipement » aux cultures populaires[2102].

On lit ensuite que les IAP « matérialisent des intentions »[2103]. A ce niveau, il faudra jouer de précautions tant l'objectivation d'intentions politiques à l'endroit des acteurs des hiphops relève d'un équilibrisme interprétatif périlleux. Parmi ces intentions, l'affirmation du rôle de l'autorité municipale en matière d'accompagnement des artistes des hiphops en constitue une piste à suivre. Ici, ériger l'équipement au rang d'instrument nous semble pertinent tant il « permet de saisir la transformation du rapport gouvernant/gouverné à partir d'un marqueur concret de l'action publique »[2104]. Soit une autre entrée pour questionner ce que l'équipement modifie dans la relation qui se noue entre représentants administratifs et acteurs des hiphops.

Le concept d'IAP s'avère également fécond pour ce qui nous occupe : les effets d'équipements sur l'action publique locale. Il sert donc la méthode d'observation retenue. Il s'agit bien depuis le

---

[2098] Lascoumes, P., Le Galès, P., 2005, *Gouverner par les instruments, Op. Cit.,* p. 13.

[2099] Voir chapitre 2 et 3.

[2100] Lascoumes, P., Simard, L., 2011, *Op. Cit.* Il faut ici préciser une subtilité d'emploi du terme « innovation » quand on l'applique au Flow. D'un côté, on le considère comme une innovation sans précédent car jamais éprouvée en France avant l'expérience lilloise. En matière d'action publique locale des hiphops, la ville de Lille est bien la première à retenir l'option « équipement ». En revanche, à l'échelle locale et dans le champ des politiques culturelles municipales, cette option n'a rien de novateur. On a détaillé dans le deuxième chapitre la longue tradition, à Lille, qui fait des équipements des marqueurs forts de l'empreinte du maire dans la commune depuis la fin des années 1970. A ce niveau et à ce niveau seulement, on affirme que l'équipement ne représente donc pas une innovation mais relève bien du recyclage.

[2101] Lascoumes, P., Simard, L., 2011, « L'action publique au prisme des instruments », *Op. Cit.*

[2102] Voir chapitre 2, section 2.

[2103] Lascoumes, P., Simard, L., 2011, « L'action publique au prisme des instruments », *Op. Cit.*

[2104] *Ibid.*

cinquième chapitre d'observer l'action « en train de se faire » et pour ce, considérer le Flow comme un IAP offre l'opportunité d'affranchir l'analyse d'une approche séquentielle. D'abord parce qu'on ne peut pas parler de mise en œuvre d'une action publique des hiphops à travers l'équipement. Son fonctionnement routinier s'est progressivement stabilisé autour des expériences de celles et ceux qui l'ont inventé et le font vivre. Soit une autre manière de rappeler que l'organisation du Flow ne découle pas de l'application d'un programme d'action publique prédéfini.

Faire du Flow un instrument d'action publique permet ensuite d'éviter l'écueil de l'évaluation. Pierre Lascoumes le précise, « parler d'effets propres des instruments, c'est rappeler que ceux-ci ne se résument pas aux effets que les décideurs leur attribuent ou leur supposent ».[2105] C'est considérer qu'au fur et à mesure de leurs usages, ils « produisent des effets originaux, et parfois inattendus, qui dépassent ou se démarquent clairement des attentes initiales »[2106]. Or, n'est-ce pas notre ambition que d'analyser l'équipement, non pas pour ce qu'il devait devenir mais pour ce qu'il devient concrètement ? Jacques Lagroye exprime la même idée quand il écrit que « les effets d'une politique publique ne sont donc pas à chercher seulement dans les résultats obtenus par rapport aux objectifs énoncés. Ce serait avoir une conception très restrictive de *l'évaluation* des politiques engagées que de s'en tenir à l'appréciation de leur efficacité, à la mesure du rapport coûts/bénéfices estimé de leur mise en œuvre, ou à celles des performances réalisées sur chacun de leurs objectifs proclamés »[2107]. S'éloigner d'une telle perspective, c'est alors « appréhender la *production de normes d'action et de catégories de jugement* résultant des interactions entre acteurs participant à l'élaboration et à la mise en œuvre d'une politique publique »[2108]. Ou pour nous, d'un fonctionnement d'équipement qui restructure l'action publique.

On peut alors reprendre en la modifiant la question posée par Patrick Hassenteufel et Joseph Fontaine : à travers l'étude des effets d'instrument « équipement » sur l'action publique lilloise des hiphops, sommes-nous plutôt dans une situation de rupture vis-à-vis des modes de gouvernement passés ou dans une configuration aux contours beaucoup plus flous dans laquelle des modes d'action anciens et nouveaux se côtoient ? En un mot, si l'équipement incarne un mode d'action publique à l'œuvre dans le champ des hiphop locaux, alors que nous apprend-t-il du rapport gouvernant/gouverné dans ce même champ ?

[2105] Lascoumes, P., 2004, « La Gouvernementalité : de la critique de l'État aux technologies du pouvoir », Le Portique, n°13-14,

[2106] *Ibid.*

[2107] Lagroye, J., François, B., Sawicki, F., 2012, *Sociologie politique. 6ème édition revue et augmentée*, Paris, Ed. Dalloz, Presse de Sciences Po, p. 530

[2108] *Ibid.*

2) Un équipement pour objectiver l'action publique : l'effet « totem »[2109]

Convoquer un « effet totem » de l'équipement, c'est affirmer que ce dernier révèle ou du moins reflète les soubassements de l'action publique lilloise des hiphops telle qu'elle s'opérationnalise sur le terrain. Soit une autre manière de dire, pour reprendre le lexique propre à la littérature sur les instruments d'action publique, que le Flow révèle des intentions politiques, qu'elles soient propres à l'action publique lilloise des hiphops ou plus généralement à la politique culturelle municipale. Quelles seraient ces intentions et en quoi renseigneraient-elles sur un style d'action publique particulier ? Deux éléments sont à discuter ici : l'imputabilité en politique et, pour reprendre l'expression de Renaud Epstein, une forme particulière de gouvernement à distance[2110].

A – De la poursuite d'une logique d'imputation via l'équipement

Le déplacement de l'action publique lilloise des hiphops dans un tiers lieu peut se lire comme un outil concret de mise en scène de l'action de la maire dans la commune. Faut-il seulement le rappeler, les équipements – culturel, sportif ou autre – marquent physiquement l'action publique sur le territoire. Comme l'écrit Loïc Lafargue de Grangeneuve, l'équipement est un « bâtiment pérenne […] inscrit dans le paysage urbain et la cartographie culturelle de la ville »[2111] qu'il vient compléter.

Avec le Flow, la prise en charge publique des hiphops est rendue visible, palpable et physique et c'est ici qu'une référence au concept de "totem" s'avère féconde. Comme l'écrit l'auteur, il « doit permettre de mettre en évidence une dimension du travail symbolique […] : objet matériel ou immatériel fondamentalement ambigu, ambivalent, "ouvert", il signifie la collectivité toute entière en s'offrant à tous, non seulement du fait de sa visibilité, mais par la pluralité de lectures qu'il peut engendrer »[2112]. Dans notre cas, on en décèle au moins trois.

D'abord sur le plan diachronique. Engageant durablement « des dépenses de fonctionnement difficilement compressibles »[2113], le Flow est un marqueur pérenne de l'implication du pouvoir

[2109] L'expression est empruntée à Christian Le Bart.
[2110] Epstein, R., 2006, « Gouverner à distance : Quand l'État se retire des territoires », *Revue Esprit*, pp. 96-111.
[2111] Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politiques du Hiphop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presse universitaire du Midi.
[2112] Le Bart, C., 2000, « Le bulletin municipal : totems et tabous », *Revue Hermès*, n°26-27, pp. 105-114.
[2113] *Ibid.*

municipal. D'autant plus que l'équipement a de fortes chances de perdurer dans le temps et de lui succéder.

Sur le plan spatial ensuite, l'équipement marque le territoire de son empreinte. Rappelons que depuis son premier mandat, Martine Aubry a impulsé la création de cinq équipements culturels dont le Flow est le dernier en date[2114]. Difficile ici de ne pas convoquer l'image du maire-bâtisseur et d'y voir une filiation avec son prédécesseur[2115]. A travers ses équipements, l'action de Martine Aubry s'enracine durablement dans la « matérialité de la ville – la ville étant d'abord un cadre matériel –, sur l'image [qu'elle] veut en projeter et le discours de légitimation qu'elle contient ou résume »[2116].

Enfin et surtout, l'équipement permet à l'autorité locale, la première magistrate et ses élus, de rendre visible l'action de la mairie au-delà des seuls secteurs et publics concernés. Du temps de sa prise en charge en mairie centrale, l'action de l'autorité municipale en direction des pratiques des hiphops et des cultures urbaines n'offraient que peu de visibilité. La politique de subventionnement aux associations des hiphops, la mise à disposition d'espaces et l'accompagnement technico-administratif des porteurs de projets n'étaient que peu préhensibles au-delà des seuls intéressés. En dehors des périodes électorales, l'affichage d'un soutien aux pratiques et à leurs représentants restait discret. Le logo de la Ville était présent ici et là, parmi d'autres logos institutionnels, sur quelques flyers et autres affiches produites par certaines associations à l'occasion d'évènements festifs (organisation de concerts, « jam » graffiti, *battle* de danses ou spectacles)[2117]. Rien de plus. Seuls quelques représentants du tissu associatif culturel local arrimés aux subsides municipaux se tenaient au courant des affaires. Tout au plus, elle était perceptible par les associations culturelles progressivement conquises à l'intégration d'évènements hiphops dans leurs programmes d'activités. En un mot, la visibilité de l'action publique lilloise des hiphops restait peu accessible au quidam.

Avec l'équipement, l'affichage et la réception d'un volontarisme municipal excède potentiellement les frontières du seul secteur d'intervention. En s'incarnant à travers l'équipement, cette action s'inscrit physiquement dans l'espace public. Et ce d'autant plus, à suivre Etienne Tassin, que « l'espace public de l'action, c'est l'espace de la visibilité. C'est donc toujours sous le registre du visible […] que surgissent les puissances ou les potentialités des acteurs ou de la communauté des

[2114] Dans leur ordre d'apparition, on compte deux maisons folies, la gare Saint-Sauveur, le Grand Sud et le Flow.
[2115] Voir chapitre 2, section 2.
[2116] Prévot, M., 2011, « Pierre Mauroy, maire bâtisseur : "l'héritier de l'avenir" », *Revue du Nord*, n°389, pp. 181-192.
[2117] Voir chapitre 3, section 1 – C.

acteurs »[2118]. Avec le Flow, la prise en charge des peintres, des musiciens et des danseurs se dévoile au grand jour, aux yeux de tous et toutes. Que la formule « équipement » ait été retenue sans concertation de ses usagers à venir, que son ouverture ait été réalisée dans l'urgence sans feuille de route préétablie, que dans son fonctionnement routinier, l'équipe de travail peine à trouver des issues artistiques positives à ses destinataires présumés ou que l'équipement accapare une partie des ressources, jadis propriété du tissu associatif local n'y change pas grand-chose[2119]. Comme l'écrit Christian Le Bart, « le petit cercle des connaisseurs ne s'y trompera pas. Mais aux yeux du grand public, la contribution de la mairie aura été décisive »[2120].

Dans un ouvrage collectif rédigé en 1976 à propos des « équipements du pouvoir », Michel Foucault invitait à une série de questions dont l'une d'elles retient notre attention. Il se demandait alors « quel profit (et pas seulement économique) en tire celui [ou celle] qui assure la mise en place de l'équipement collectif ? »[2121]. Dans notre cas, l'imputabilité qu'en retire la première magistrate est triple. Elle se donne à voir dans une temporalité longue, le Flow fera figure d'héritage de la politique culturelle de Martine Aubry ; spatiale, le Flow ancre physiquement la présence de l'autorité municipale dans son quartier d'implantation ; par-delà les seuls publics concernés, l'ensemble des administrés peut hypothétiquement apprécier[2122] (ou non, cela revient au même ici) la présence de la première maison publique du hiphop sur le territoire lillois.

Dans cet esprit, l'imputation, ou plus précisément les stratégies d'auto-imputation ne « se restreignent [pas] à leur dimension discursive »[2123]. On peut même avancer, dans le présent du Flow, qu'elles s'en passent. L'équipement, dans sa matérialité physique le rappelle chaque jour. L'absence de prise de parole publique de Martine Aubry ou de son élue à la culture en constitue également un indice. Au-delà du discours d'inauguration, seul le bilan de mi-mandat en mentionne l'existence.

[2118] Poizat, JC., 2007, « Entretien avec Etienne Tassin », Le philosophoire, pp. 11-40. On a découvert l'existence des travaux d'Etienne Tassin via la lecture des articles de Loïc Lafargue de Grangeneuve.

[2119] Sur ce dernier point, voire la section suivante sur la captation des ressources.

[2120] Le Bart, C., 2003, « Le leadership territorial au-delà du pouvoir décisionnel ». In : Smith, A., Sorbets C., (dir.), *Le leadership politique et le territoire : Les cadres d'analyse en débat*, Nouvelle Édition, Presses universitaires de Rennes, pp. 146-161.

[2121] Fourquet F., Murard, L., 1976, *Les équipements du pouvoir. Villes, territoires et équipements collectifs*, Recherches, n°13, Editions 10/18, p. 46.

[2122] Il faut ici prendre des précautions quant à la réception collective de l'équipement. Pendant les quatre premières années, temps de l'observation, l'identification du Flow par les résidents locaux nous a semblé délicate. Un indice pourtant. Lors de nos cours à l'université de Lille situé à 400 mètres de l'équipement, lors des cérémonies de présentation (la première heure de cours), nous présentions notre objet de recherche aux étudiant.e.s. Systématiquement, pendant six semestres, des étudiant.e.s curieux des « cultures urbaines » au sens très large du terme s'étonnaient d'être passés devant de nombreuses fois sans jamais l'avoir identifié comme maison du hiphop.

[2123] Le Bart, C., 2003, « Le leadership territorial au-delà du pouvoir décisionnel », *Op. Cit.*

On y lit que « plus de 1000 artistes [ont été] accompagnés[2124] au Flow depuis son ouverture ». Il y est aussi rappelé que l'équipement constitue « le premier lieu culturel ouvert en France entièrement dédié à l'accompagnement des artistes issus des cultures urbaines »[2125].

En ce sens, on peut considérer le Flow comme un totem de plus dans la politique culturelle lilloise, le terme étant employé « pour désigner la façon dont les élus se saisissent de ces objets [– patrimoine naturel ou historique, grands évènements, artistes ou sportifs célèbres, équipements municipaux –] pour en faire, au-delà de leur valeur ou de leur fonctionnalité sectorielle, des attributs territoriaux de nature à permettre l'émergence d'une identité locale accessible à tous »[2126].

Car cette logique imputative se déploie bien sur le terrain du symbole. C'est ce qu'exprime l'élue à la Culture quand elle explique que le message envoyé avec le Flow *« c'était de dire : "On reconnaît l'importance des cultures urbaines dans la Culture à travers ce bâtiment" »* et d'insister sur le fait qu'il ne faut pas oublier *« l'aspect symbolique qui, pour le maire, était super important… d'avoir une reconnaissance et même au niveau national »*[2127].

En parallèle, l'équipement envoie un signal fort aux acteurs : à Lille, la structuration du secteur ne peut s'envisager sans la participation active de l'acteur « mairie » qui pilote désormais en direct la plus grosse structure pour la promotion des pratiques. Il suffit pour s'en convaincre de se pencher sur le dispositif national « Rendez-vous Hiphop » impulsé en 2016 par les ministères de l'Éducation Nationale et de la Jeunesse et de la Culture afin de « valoriser l'expression urbaine partout en France et de réunir tous les publics lors d'une grande fête populaire »[2128]. Pour quatre des cinq villes retenues – Nantes, Paris, Marseille et Lyon – des associations portent le dispositif. Ces associations – Pick-Up, Hiphop Citoyens, L'Affranchi et L'Original – œuvrent toutes à la promotion des pratiques de danses, de musiques et de peintures depuis le début des années 2000[2129], sont devenues, pour certaines d'entre elles, des bureaux de production pour l'accompagnement professionnel des

---

[2124] Il faut rester prudent quant au chiffre avancé dans cette communication. Les tableaux de fréquentation présentés dans le chapitre 5 à partir des informations produites par l'équipement lui-même et transmises en mairie laissent entrevoir un équipement sous-fréquenté. On a montré que ce sont les entrées plus que les individualités qui sont enregistrées. Une même personne se présentant x fois pour un training de danse ou faire usage des studios de musique est enregistrée X fois. Par ailleurs le terme « accompagnement » mérite d'être questionné. On a également vu que l'accompagnement des artistes au Flow se résume le plus souvent à une mise à disposition d'espaces dans lesquels ils évoluent bien souvent en complète autonomie. Annoncer que plus de « 1000 artistes ont été accompagnés » nous apparait quelque peu surestimé.

[2125] Plaquette de présentation du bilan de mi-mandat, 2017.

[2126] Le Bart, C., 2003, « Le leadership territorial au-delà du pouvoir décisionnel », *Op. Cit.*

[2127] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.

[2128] Source : https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Musique/Actualites/Rendez-vous-Hip-Hop-2019 consulté le 15/10/2021.

[2129] Toutes ces associations sont nées entre 1999 et 2002.

artistes des hiphops et organisent des festivals depuis le début du siècle. Elles sont érigées sur leur territoire d'implantation au rang d'indispensables relais des pouvoirs publics en matière de structuration locale du champ et bénéficient à ce titre de soutien financier et technique depuis plus de quinze ans. Ce constat renforce l'idée que si gouvernance il y a dans les villes précitées – seule une étude comparative éprouvant le modèle permettrait d'y répondre – il n'en est rien à Lille. Dans la capitale des Flandres, c'est bien un équipement municipal qui a été retenu pour accueillir et décliner localement le dispositif et représenter les énergies créatives des hiphops dans le Nord. Est-ce à dire que depuis l'ouverture du Flow, aucune structure associative n'a les compétences techniques, financières et humaines pour porter l'évènement ?

Pour y répondre, une hypothèse se dessine : avec l'équipement, la mairie de Lille réaliserait une opération de substitution aux associations en matière de promotion et d'accompagnement des artistes. Plus précisément, c'est le destin funeste de la plus importante d'entre-elles – Call 911 – que l'on explore à présent pour étayer l'hypothèse. En se substituant au principal opérateur régional, la mairie de Lille engagerait alors une forme plus étroite de « gouvernement à distance » des hiphops locaux entrainant dans son sillage la restructuration du secteur.

B – Remplacer pour mieux gouverner : quand les pouvoirs publics se substituent aux associations

Avant de suivre la piste énoncée *supra*, rappelons en quelques lignes la trajectoire de l'association Call 911[2130]. Créée en mars 2000 dans le quartier populaire de Lille Sud à l'initiative de deux frères ayant pour ambition d'inscrire les groupes du Nord sur la carte du rap français, l'association est rapidement repérée par l'équipe municipale à venir[2131] qui la soutiendra financièrement jusqu'en 2014. Rapidement, Call 911 se développe au-delà du seul volet musical pour promouvoir l'ensemble des pratiques présentées sous la bannière commune du hiphop. En parallèle d'un festival – les *Hiphop Dayz* – qu'elle organise chaque automne, Call 911 est la première structure lilloise à accueillir le *Battle Of The Year,* une compétition internationale de B-boying[2132]. C'est elle aussi qui prend en charge les premières éditions du « Battle International de Graffiti » et s'occupe des sélections régionales du *Buzz Booster*, le principal dispositif national de promotion des jeunes rappeurs. Sur le plan de l'action culturelle, Call 911 dispense également des ateliers pour chaque discipline. Elle sollicite alors les rappeurs, danseurs et graffeurs locaux qu'elle envoie aux quatre coins de la région.

[2130] Pour une présentation détaillée de la trajectoire de l'association, voir le chapitre 1, section 3-A.
[2131] *Ibid.*
[2132] Le B-boying est l'une des nombreuses formes de danse des hiphops.

Au fil des ans, l'association devient le *« principal opérateur "cultures urbaines" de la région Nord-Pas-de-Calais »*[2133]. Rappelons également que parallèlement au développement de Call 911, qui œuvre conjointement à la promotion des différentes disciplines, le processus d'autonomisation des pratiques les unes par rapport aux autres génère une inflation des structures associatives qui travaillent désormais au développement spécialisé de chacune d'entre elles. Émergent alors sur le territoire lillois des associations de promotion de peinture, de danse ou de musique.

Malgré l'expansion de ce maillage associatif, Call 911 reste le référent principal des pouvoirs publics en matière d'organisation d'évènements hiphops et « occupe ainsi une fonction de médiation entre les élus et une partie de la population »[2134]. Soit les publics présumés des hiphops mais aussi ces nouvelles associations spécialisées incitées, voire parfois contraintes, de composer avec la structure de référence[2135].

La mise en fonctionnement de l'équipement engage une restructuration de la gestion lilloise des hiphops qui, c'est la thèse défendue ici, se réalise au détriment du tissu associatif partiellement dépossédé de l'organisation du secteur. Résumons schématiquement. La politique pré-équipement des hiphops était assurée par le sous-service des « cultures urbaines ». L'essentiel du travail consistait en la maitrise d'un portefeuille de subventions attribuées à différentes associations dont l'opérateur historique qu'était Call 911. Que la gestion dudit service ait été teintée de spécificités et n'ait pas servi les intérêts des scènes locales[2136] n'y change pas grand-chose. Les interrelations à travers lesquelles s'organisait le travail relevaient d'un schéma classique dans lequel « les responsables administratifs et politiques externalis[aient] la production de projets pour se contenter de piloter, de réguler l'action des associations »[2137]. Construites majoritairement sur des modèles économiques dépendants des subsides publics, ces associations entretenaient des rapports ambigus avec l'autorité municipale. Cette dernière disposait alors d'un droit de regard réel mais discrétionnaire et distancié sur le contenu des programmations et plus généralement sur l'ensemble des actions portées par ces associations.

Or, il est une convergence de faits que l'on ne peut ici passer sous silence : l'ouverture du Flow coïncide peu ou prou avec la disparition de l'association Call 911 qui bénéficie largement à la viabilisation pérenne de l'équipement. Autrement dit, l'affaiblissement du tissu associatif que met

---

[2133] Entretien avec Rania Harrar, dernière directrice de l'association Call 911, réalisé le 04/02/2016.

[2134] Demoustier, D., 2005, « Les associations et leurs partenaires publics. Anciens enjeux, nouvelles attentes », *Informations sociales*, n° 121, pp. 120-131.

[2135] A ce titre, nombreuses sont les associations qui étaient redirigées vers Call 911 pour l'organisation d'actions.

[2136] Voir chapitre 2.

[2137] De Maillard, J., 2002, « Les associations dans l'action publique locale : participation fonctionnalisée ou ouverture démocratique ? », *Lien social et Politiques*, n°48, pp. 53-65.

en lumière la liquidation judiciaire de Call 911 offre une opportunité d'implantation au Flow et facilite autant qu'elle légitime sa mise en fonctionnement. Il ne s'agit pas de forcer le lien entre ces deux évènements – l'ouverture d'une structure municipale, la fermeture d'une structure associative – mais bien de discuter leur concomitance qui, selon nous, dessine la nouvelle ossature de l'action publique lilloise des hiphops.

Liquidée officiellement le 4 septembre 2015, Call 911 n'engage plus aucune action depuis octobre 2014. Sa dernière intervention consiste en la préparation de la finale régionale du *Buzz Booster* et à l'organisation d'un concert du groupe de rap « Asocial Club » au Flow dans le cadre de son inauguration. Nous n'avons pu comprendre précisément les mécaniques qui ont amené la disparition de la structure tant son démantèlement est empreint de zones d'ombre, de secrets bien gardés, d'invérifiables rumeurs et reste achoppé à un corpus d'interprétations divergentes. On tombe alors dans l'analyse de faits non vérifiés qu'il faut manier avec précautions.

Officiellement, Call 911 est mise en liquidation judiciaire pour « des problèmes de gestion et financiers »[2138]. Ce que confirme Malik Moujouil – *« Call 911 a disparu des radars. Bon, Call, c'est plus dû à une mauvaise gestion qu'autre chose »*[2139]. Idem chez la dernière coordinatrice de la structure, Rania Harrar : *« Y a eu l'aspect financier. En matière de gestion on était en train de couler »*[2140]. Mauvaise gestion qu'elle attribue à certains employés qui auraient *« saboté l'activité »* et « *fait plonger »* la structure.

Mais selon Rania Harrar, la problématique de gestion n'explique pas à elle seule le démantèlement de la structure. Comme elle l'explique, *« y a eu les rapports avec la mairie, la baisse de subventions, des dissensions internes, je me suis retrouvée toute seule »*[2141]. Elle accuse directement l'ancien chargé de mission des « cultures urbaines » d'avoir orchestré le torpillage de l'association en collaboration avec certains groupes de rap locaux. Pour ne rien arranger, elle estime que les propos pour le moins circonspects qu'elle a tenus dans la presse nationale à l'endroit de la future maison du hiphop n'ont pas favorisé l'apaisement des relations déjà houleuses qu'elle entretenait avec ses interlocuteurs en mairie[2142].

C'est qu'à l'annonce d'un projet d'équipement, s'est posée en interne la question de la redistribution des rôles. Rania Harrar, toujours, explique que « *l'enjeu pour Call, c'était de dire : "Merde, il va y avoir cette structure eurorégionale. L'opérateur régional c'était nous. Qu'elle va être notre place ?". Donc l'enjeu pour Call, mon enjeu en tant que directrice, c'était comment conserver la place de Call sur l'échiquier. On a eu peur »*[2143]. Ces

---

[2138] Article de presse, « Lille : l'association Call 911 aux abonnés absents, les Hip Hop Dayz en pleine friture », *La Voix du Nord*, 04/12/2015.

[2139] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 09/11/2016.

[2140] Entretien avec Rania Harrar, dernière directrice de l'association Call 911, réalisé le 04/02/2016.

[2141] *Ibid.*

[2142] Article de presse, « Un temple du hiphop ouvre à Lille », *Le Monde*, 04/10/2014.

[2143] Entretien avec Rania Harrar, dernière directrice de l'association Call 911, réalisé le 04/02/2016.

craintes sont alimentées par d'autres canaux. L'abandon d'une politique de subventionnement aux cultures urbaines en est un premier. La circulation d'informations sur le devenir de sa structure en constitue le second. Dès l'hiver 2014, des bruits de couloir lui parviennent : *« Attention Rania on veut ta tête, on va te faire tomber, on veut la peau de Call 911 »*[2144]. Difficile ici d'apprécier la valeur d'un tel propos. On se retrouve face à une rumeur qu'il faut comprendre comme « l'échange rapide au sein d'un groupe social d'une nouvelle dont la transmission, du fait de sa véracité encore incertaine ou douteuse, s'opère par des moyens informels (le bouche à oreille) et selon des préventions énonciatives distinctives (usage du conditionnel, renvoi à une source innombrable et anonyme) »[2145]. Quelle que soit la pertinence du propos tenu, la directrice de Call 911 ne prend pas l'information au sérieux. Forte de la place qu'elle occupe dans la structuration des hiphops à Lille et en région, les craintes premières générées par l'annonce d'un équipement sont rapidement neutralisées : *« Et à un moment donné on n'a plus eu peur parce que [le projet Flow] c'était un colosse aux pieds d'argile. Parce que l'expertise, c'est nous qui l'avions. Pas seulement l'expertise du hiphop. L'expertise des acteurs, du terrain […] Donc à la fin, c'était un enjeu de Call de se dire : "Ouais, on est encore là, ils vont devoir bosser avec nous" »*[2146].

Ce qui se vérifie dans les faits sur la séquence inauguratrice du Flow. Rania Harrar est sollicitée en urgence pour prendre en charge le volet musical de l'évènement. Partenariat pour lequel elle doit batailler – ce sera sa dernière bataille – afin d'obtenir des contrats de prestations de la part du nouvel équipement : *« Vous nous appelez, vous avez besoin de nous, on peut faire un partenariat et investir les fonds de l'asso mais payez-nous une presta. En gros vous êtes en train de nous dire que vous allez inaugurer avant Paris un "Centre Euro-régional des Cultures Urbaines" sur un week-end gratuit. Et que c'est nous qui allons payer votre concert parce que vous nous faites la grâce de nous laisser l'espace et le temps pour la finale du* Buzz Booster *alors que ça fait six mois que vous devez nous filer une date à la Maison Folie de Wazemmes ? Non. Et c'est là qu'on s'est rendu compte que les gens des mairies n'avaient pas conscience de la réalité de terrain des associations. C'est pas possible. Après ils me disaient : "C'est parce que le CECU c'est nouveau, on n'a pas de chéquier. Vous allez nous faire croire que vous pouvez pas nous payer parce que vous avez pas de chéquier ?" »*[2147].

Ces propos, bien que teintés de rancœur, renseignent sur la déliquescence des relations entre la plus importante association de promotion des pratiques des hiphops à Lille et les équipes municipale et équipementière. Il ne nous appartient pas ici de faire la part du vrai et du faux. L'imbroglio dans

[2144] Ces propos sont rapportés par Rania Harrar elle-même dans un entretien réalisé le 04/02/2016.
[2145] Aldrin, P., 2010, « L'impensé social des rumeurs politiques : sur l'approche dominocentrique du phénomène et son dépassement », *Mots*, *les langages du politique*, pp.23-40.
[2146] Entretien avec Rania Harrar, dernière directrice de l'association Call 911, réalisé le 04/02/2016.
[2147] *Ibid.*

lequel la disparition de l'association s'est opérée relève d'un écheveau de facteurs difficile à démêler. Le constat est partagé par l'élue à la culture. Nouvelle dans ses prises de fonction et étrangère aux problématiques du secteur, elle témoigne de sa difficulté à faire la lumière sur ce qu'elle décrit comme *« la fin catastrophique »* de Call 911 : *« Et ben Rania [Harrar], je l'ai eu des heures au téléphone pour être sûre que ce qui était en train de se passer, parce que soi-disant c'est la faute de Malik Moujouil, voilà, j'ai passé deux, trois heures au téléphone avec elle et plusieurs entretiens pour faire la part du vrai et du faux entre ce qui se disait, les rumeurs. J'avais des retours des services, voilà »*[2148].

On le répète, notre intention n'est pas à la suggestion d'un démantèlement intentionnel de la plus grosse structure associative au profit de sa substitution par un équipement municipal. L'administration de preuves tangibles fait ici défaut. Pour autant, il est indéniable que la concomitance des faits renseigne l'évolution qu'emprunte le gouvernement lillois des hiphops et témoigne d'une régression démocratique dans l'organisation du secteur (on est loin ici de la gouvernance comme processus d'horizontalisation).

A travers cette substitution, c'est d'abord le spectre de la concurrence déloyale qui est neutralisé. Rappelons-le, l'ouverture du Flow a suscité de nombreuses craintes du tissu associatif qui percevait dans l'équipement un nouvel acteur susceptible de s'inviter sur leur propre terrain d'actions (cours de danses, ateliers d'initiation au graffiti, ateliers d'écriture, organisation d'évènements festifs, etc.). La presse locale s'en fait parfois le relais : *« c'est très positif mais il ne faudrait pas que d'autres portes se ferment à côté »*[2149], « récupération politique, institutionnalisation à outrance, mort des petites associations »[2150], « *Marion Gautier [adjointe à la culture] nous a garanti qu'il n'y aurait pas de baisse [de subventions] en 2015, mais après, on ne sait pas…* »[2151].

Pour apaiser ces tensions, le directeur Olivier Sergent multiplie les interventions publiques : *« Je le dis pour rassurer tout le monde : nous travaillerons en complémentarité et non en concurrence »*[2152], *« De toute façon c'est un peu ma marque de fabrique : j'adore les partenariats, les croisements, etc. Je vais essayer de faire des trucs avec de nombreux autres établissements »*[2153].

[2148] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.

[2149] Propos tenus par Dj Pass dans « Ouverture du CECU : un projet qui fait beaucoup parler chez les rappeurs », *La Voix du Nord*, 03/10/2014.

[2150] Propos tenus par MC Métis dans « Ouverture du CECU : un projet qui fait beaucoup parler chez les rappeurs », *La Voix du Nord*, 03/10/2014.

[2151] Rania Harrar. Article paru dans La Voix du Nord le 03/10/2014.

[2152] Article de presse, « Lille : Olivier Sergent, directeur du CECU : "C'est sûr, on est attendu au tournant" », *Nord Éclair*, 16/10/2014.

[2153] Article de presse, « Lille : Martine Aubry inaugure le CECU, le nouveau temple des cultures urbaines », *La Voix du Nord*, 05/10/2014.

Pour autant, le démantèlement de Call 911 offre à l'équipement l'opportunité contextuelle de s'approprier une partie des dispositifs de professionnalisation des acteurs et de promotion de la culture hiphop. Autrement dit, cette disparition facilite la mise en fonctionnement de l'équipement et son implantation. Que son directeur affirme publiquement en décembre 2015, soit deux mois après la liquidation judiciaire de l'association, que son équipe n'a « *pas vocation à reprendre les événements gérés par Call 911* », c'est bien le contraire qui s'observe. Amputé de l'unique structure commune aux différentes pratiques, l'équipement peut désormais endosser le rôle qui lui est destiné : devenir le lieu de référence des énergies créatives des hiphops à Lille, en métropole et en région.
La défection de Call 911 entraine dans son sillage la disparition de l'unique festival hiphop en métropole – les *Hiphop Dayz* – mais d'autres évènements qu'elle portait sont désormais organisés… par le Flow. Depuis son lancement, l'équipement accueille les sélections régionales du *Buzz Booster*. Il est également devenu le partenaire privilégié de l'association Epsilone pour l'organisation du « Battle International de Graffiti » que Call 911 avait rendue possible.

Une première opération de transformation de l'action publique lilloise des hiphops émerge et laisse entrevoir « une correspondance entre le contenu d'une politique (son orientation, son style) et la structure relationnelle de l'espace des agents engagés dans sa production […] en considérant une politique comme l'objectivation, dans un mode d'intervention politiquement légitimé, d'un état provisoire du rapport de force au sein du champ de luttes pour la définition légitime de cette intervention »[2154]. L'affaiblissement du tissu associatif ouvre la voie à l'implantation du Flow sans être accusé d'agir dans une logique concurrentielle. Dans la mesure où plus aucune structure ne s'occupe de porter conjointement les pratiques de danse, de musique et de peinture, le Flow peut devenir cet épicentre des énergies créatives des hiphops.
Il y a donc bien, à ce niveau, un processus d'absorption de l'existant par remplacement opportuniste d'une structure associative par un équipement municipal et confirme l'hypothèse à venir du guichet unique. Autrement dit, le passage de Call 911 au Flow constitue un bel exemple pour objectiver que si les associations « constituent des relais d'expression des besoins de la population et des modes d'innovation relatifs aux activités mais aussi aux processus et aux modes d'organisation […] ces initiatives associatives [peuvent être] ultérieurement reprises par les services et les politiques publiques »[2155].

[2154] Dubois. V., 2010, « Les champs de l'action publique », [en ligne], halshs-00498020, p. 9.
[2155] Demoustier, D., 2005, *Op. Cit.*

L'opportunité de cette substitution contextuelle renseigne à un deuxième niveau la restructuration de l'action publique lilloise des hiphops. Cette restructuration n'atteste pas d'une plus grande latitude octroyée aux acteurs pour la co-production d'une politique publique qui témoignerait « d'une exigence de participation plus soutenue de la part des citoyens et des associations aux décisions et processus politiques, ce qu'on qualifie d'*empowerment* lorsque ces acteurs se saisissent effectivement de la gouvernance […] et la font leur »[2156].

Au contraire, le Flow acte bien la transformation d'un style d'action publique mais l'orientation qui y est prise se lit à rebours d'un « large mouvement de convergence vers une conduite des politiques publiques dominée par l'exigence de coopération et impliquant de ce fait une pluralité de partenaires à différents niveaux, tant publics qu'associatifs et privés »[2157]. Autrement dit, le rôle qu'occupe désormais l'équipement dans la construction de l'action publique renseigne bien les « conceptions précises du mode de régulation envisagé »[2158] pour la structuration des hiphops locaux dans lesquelles les deux éléments de gouvernance établis *supra* – l'ouverture démocratique et l'orientation des conduites – peuvent être discutés pour mieux être mis en berne.

Cette régulation prend la forme d'une accentuation du contrôle des acteurs qui souhaitent faire l'objet d'un soutien public. En substituant ses propres agents aux acteurs associatifs, l'autorité municipale se fabrique un intermédiaire culturel qui lui est plus immédiatement subordonné et renforce sa marge de manœuvre pour la fabrique d'un contenu artistique à son image. En un mot, la nouvelle médiation qui se met en place entre les gens des hiphops et l'autorité municipale offre plus de souplesse à cette dernière dans l'organisation du secteur en éloignant un peu plus les acteurs culturels des cercles décisionnaires. Quelques éléments concrets l'attestent.

Courant 2015, Gradur, le premier rappeur du Nord à rencontrer un succès international souhaite louer la salle du Grand Sud[2159] pour y organiser un concert à domicile. Le directeur du Grand Sud le réoriente vers le Flow arguant que le rap, c'est n'est pas son registre[2160]. Olivier Sergent se saisit de l'occasion – *« Putain Gradur, ça serait bien »* – estimant qu'une telle personnalité serait susceptible

[2156] Arnaud, AJ., Simoulin, V., 2011, « Gouvernance territoriale ». In : Pasquier, R., et *al., Dictionnaire des politiques territoriales*, Presses de Science Po. p. 265

[2157] Papadopoulos, Y., 2003, *Gouvernance et transformations de l'action publique. Quelques notes sur l'apport d'une perspective de sociologie historique.* CURAPP. Historicités de l'action publique, PUF, p. 119.

[2158] Lascoumes, P., Le Galès, P., 2005, *Gouverner par les instruments*, *Op. Cit.,* p. 13. La citation a été mise au singulier dans un souci de cohérence.

[2159] Le Grand Sud est un équipement culturel implanté dans le quartier populaire de Lille Sud inauguré en 2013, un an avant le Flow.

[2160] Ces propos sont rapportés par Olivier Sergent dans un entretien réalisé le 06/07/2016.

de réconcilier le rap avec ce qu'il estime être son public originel[2161]. Mais la jauge du Flow est trop petite pour un tel évènement (700 places maximum). Comme l'explique Olivier Sergent, *« Gradur, il fait 2000 personnes. Donc c'est pas au Flow »*[2162]. Il prend contact avec son *alter* du Grand Sud dont la capacité d'accueil du public est largement supérieure. Jusqu'à 5 000 places debout lit-on sur le site de la mairie[2163]. L'accord est acté entre les deux structures mais l'équipe d'Olivier Sergent se voit refuser l'organisation d'un tel concert. Il avance l'explication suivante : *« Martine Aubry, je pense qu'elle a été mal conseillée. Parce que si j'avais pu lui parler en direct, je pense qu'elle aurait dit oui. Mais vu qu'elle a eu… tu sais, elle a toujours son cabinet… et quand ils ont vu les paroles [de Gradur] et tout ça, ils ont dit : "niet" »*[2164]. Même chose un an plus tard. Le 07 mai 2016 l'association Cultur'All sollicite le Flow pour y organiser le concert du rappeur parisien « Hugo TSR ». Pour animer la première partie, l'organisateur sollicite un groupe lillo-parisien composé de deux rappeurs : Lax et Tonio. Lax, le lillois, est à ce moment en proie avec la justice. Militant à la CNT et engagé dans des actions de désobéissance civile relatives à la mobilisation contre « la loi relative au travail, à la modernisation du dialogue social et à la sécurisation des parcours professionnels » dite « Loi Travail » ou « Loi El Khomri », il est jugé un mois plus tôt en avril, condamné à une peine de trois mois de prison avec sursis et une interdiction de présence sur la commune de Lille pour une période équivalente. A l'occasion dudit concert, son avocate engage les démarches nécessaires à sa présence légale sur la commune et l'obtient. Olivier Sergent, conscient d'un possible refus en mairie centrale pour la présence d'un tel profil dans l'un de ses équipements, prend les devants : *« J'ai mouillé ma chemise. J'ai fait un courrier au cabinet du maire. En expliquant que y avait le mec qui avait été condamné, CNT tout ça, que l'avocate nous donnait le droit de le faire et j'ai dit au cabinet : "S'il vous plait, me faites pas d'embrouille, faut le faire". Ils m'ont laissé faire »*[2165].

C'est que le directeur est conscient des limites expressives – en matière de liberté d'expression – au sein desquelles il peut promouvoir les pratiques de musique et de peinture. Équipement municipal, le Flow est tenu de faire respecter certaines valeurs et ne peut, en cette qualité, accueillir des œuvres musicales ou graphiques qui entrent en dissonance aigüe avec la loi. Les propos d'Olivier Sergent

[2161] A maintes reprises pendant le temps de l'enquête, Olivier Sergent se désolait du manque de représentativité des jeunes des catégories populaires : « Mais ils sont passés où tous ces gamins qu'on touchait à l'époque, ils viennent plus ». Voir la dernière section de ce chapitre.
[2162] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[2163] Source : https://www.lille.fr/Nos-equipements/Le-Grand-Sud consulté le 14/10/2021.
[2164] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[2165] *Ibid.*

sont là encore explicites : « *Tu sais, un maire, il est premier magistrat de sa ville donc il doit rendre des comptes quand même. Donc il peut pas laisser passer des : "On va tuer des flics". C'est impossible »*[2166].

Même chose encore sur le plan graphique. Parti prenant du processus d'esthétisation que l'on explorera en détail dans la suite du texte, la promotion de tags au sein de l'équipement constitue un indépassable plafond de verre. Impossible pour le directeur et son équipe d'engager des actions de valorisation calligraphique des tags ou d'en reconnaitre une dimension artistique[2167]. Conscient de la vanité de l'entreprise, il confesse que *« Des fois on s'auto-censure. Sur le Brésil par exemple, j'avais repéré le mouvement des* Pixadores*, c'est intéressant, c'est passionnant. Mais c'est vrai que je me suis pas lancé là-dedans parce que je me suis dit : "Ils vont jamais me laisser faire" »*[2168]. Les propos annonciateurs de Rania Harrar trouvent alors une dimension prémonitoire quand elle expliquait publiquement la veille de l'inauguration que *« même avec des gens supers à l'intérieur, ils sont forcément tributaires d'une ligne politique »*[2169] sur laquelle ils n'ont que peu de prise[2170].

La restructuration du secteur se précise. A travers l'équipement, considéré ici comme nouvel instrument de l'intermédiarité entre le pouvoir local et les acteurs culturels, le spectre créatif des hiphops équipementés apparait plus étroit que du temps de son monopole associatif. La restructuration des hiphops locaux relève d'un renforcement d'une organisation hiérarchique du secteur qui se traduit par la mise en place d'un « pilotage centralisé du comportement des agents »[2171] culturels et municipaux.

La disparition de l'unique opérateur commun aux différentes pratiques entraine également une recomposition du maillage associatif. Il n'est plus composé que de structures spécialisées dans telle ou telle discipline. Le Flow a toute latitude pour devenir l'interlocuteur de référence de l'ensemble des acteurs désireux de faire l'objet d'un accompagnement public.

S'observe alors un processus de captation des ressources qui n'est pas sans conséquences pour les acteurs, le développement de leur carrière ou la pérennité de leurs projets. Le gouvernement à distance des hiphops passe désormais par un ensemble de dispositifs de convergence des acteurs vers l'équipement et la matérialité des intentions municipales se concrétise. D'un côté, il s'agit bien

---

[2166] *Ibid.*

[2167] Plus précisément, cette reconnaissance est possible au prix d'une mise à distance temporelle comme nous le verrons dans la prochaine section.

[2168] Voir section 3-C du présent chapitre pour plus de détails.

[2169] Propos tenus par Rania Harrar, « Un temple du hiphop ouvre à Lille », *Le Monde*, 04/10/2014.

[2170] Voir Chapitre 5.

[2171] Négrier, E., Teillet, P., 2013, « La réforme de l'État culturel local. Reconcentration instrumentale ou "contrôle orienté" ? », *Sciences de la société*, n°90, pp. 76-91.

de faire du Flow le passage obligé de l'accompagnement public, soit une autre manière d'assurer la participation des peintres, des danseurs et des musiciens à la viabilisation de l'équipement. De l'autre, il s'agit d'affirmer le rôle incontournable de l'autorité municipale dans la structuration du secteur, c'est-à-dire sa capacité à conserver en le renforçant « un rôle spécifique sinon dominant dans la fabrication des politiques locales [des hiphops] et plus encore dans l'animation du partenariat entre parties prenantes de la gestion territoriale »[2172].

3) Gouverner à distance par captation des ressources

A – L'émergence d'une politique bicéphale des hiphops

Cette mise en convergence vers l'instrument « équipement » s'objective d'abord par la disparition du sous-service « Cultures Urbaines » en mairie centrale. Entre 2007 et 2014, temps d'élaboration du projet « Flow », les acteurs associatifs des hiphops étaient reçus dans le bureau municipal de Malik Moujouil, l'ex-chargé de projet des cultures urbaines muté au Flow en septembre 2015 au poste de chargé du centre de ressources[2173]. Ce progressif démantèlement entraine mécaniquement un mouvement de migration vers l'équipement des acteurs désireux de faire l'objet d'un soutien municipal. L'élue à la culture est claire sur ce point : *« Moi, je peux pas avoir des équipements dans lesquels il se passe rien parce que tous les gens qu'on subventionne ont décidé d'aller travailler ailleurs quoi »*[2174]. Il s'agit bien de faire du Flow, le principal lieu d'accueil et de soutien des énergies créatives des hiphops lillois et pour ce, les publics premiers de l'action publique en question sont incités à se tourner vers l'équipement. En somme, l'équipement fait la politique, il faut le mobiliser et son usage façonne directement l'action publique.

Le Flow devient le nouveau lieu d'administration des pratiques mais l'ensemble des compétences de feu le sous-service « cultures urbaines » n'y sont pas pour autant transférées. Le fléchage budgétaire à destination des cultures urbaines et des pratiques des hiphops ne disparait pas. L'octroi et l'orientation des subventions restent le privilège du service Culture. Comme l'explique, là-encore, l'élue à la culture *« la ligne de subvention n'est pas gérée par Olivier Sergent [le directeur du Flow]. Elle est toujours gérée par Thomas Ceugnart [le directeur des Arts du Spectacle et de la Musique]. Donc ce qui veut dire concrètement que c'est pas Olivier [Sergent] qui décide des subventions. Et ça, c'est super important. Si Olivier*

[2172] Epstein, R., 2015, "La gouvernance territoriale : une affaire d'État. La dimension verticale de la construction de l'action collective dans les territoires", *L'année sociologique*, n°65, pp 457-482.
[2173] Voir chapitre 6, section 1 – B.
[2174] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.

Sergent, c'est un exemple théorique parce que j'ai pas d'exemple en tête, est en désaccord avec un acteur associatif avec qui ça se passe mal, c'est pas lui qui décide d'arrêter la subvention. D'abord c'est moi »[2175].

L'information est d'importance et renseigne sur un premier point : l'équipe du Flow n'a pas la maitrise complète de subsides municipaux destinés aux acteurs des hiphops. Il s'agit donc de ne pas substituer une politique par une autre. L'action publique lilloise des hiphops se déploie à présent sur deux axes mais sa mise à distance, certes partielle, engage un double processus de désengorgement et d'écrémage des sollicitations du service Culture.

Désengorgement car la majorité des tâches qui incombaient anciennement au sous-service des cultures urbaines est désormais prise en charge par le Flow. Sont concernés l'accueil des représentants d'associations, l'accompagnement et la réalisation de projets, l'aide à la professionnalisation des artistes, la diffusion de la culture hiphop et la mise en réseau des acteurs[2176] et plus généralement, l'écrasante majorité des demandes en provenance des acteurs locaux des hiphops.

Écrémage également car mécaniquement, la migration des sollicitations vers l'équipement réduit le volume des demandes en mairie centrale. Le Flow devient l'interlocuteur principal et privilégié des acteurs mais certains d'entre eux continuent de faire l'objet d'une attention particulière et d'un soutien financier du service Culture. Il apparait alors que ledit service ne maintient dans son escarcelle que certaines associations historiques (c'est-à-dire existantes et identifiées avant l'ouverture du Flow) dont les activités relèvent d'enjeux extra-sectoriels, c'est-à-dire au-delà des seules activités de danse, de musique et de peinture.

D'un côté, on retrouve les associations dont les évènements (festifs, culturels, évènementiels) font le jeu d'une stratégie de *marketing* territorial. Tant au niveau de la collectivité qu'au-delà de ses frontières. Un exemple significatif se trouve dans certaines actions du Collectif Renart qui promeut l'art mural sur le territoire. Supportée financièrement par la ville de Lille depuis 2013, la mise en fonctionnement du Flow n'a pas entrainé l'assèchement des subventions octroyées à l'association. Organisatrice d'un festival d'art mural (la BIAM) à l'occasion duquel des peintres du monde entier sont conviés à réaliser des fresques « très grand format » dans l'espace public, l'association est devenue au fil des ans le partenaire privilégié de la mairie en matière de *street art.* Elle fait l'objet de « formes d'encouragement public [pérennes] à la production encadrée de graffitis »[2177]. Les actions proposées participent au développement d'un « tourisme culturel » que Julie Vaslin définit comme « un objet historiquement commun aux politiques culturelles et touristiques. [Un] espace

[2175] *Ibid.*

[2176] L'effectivité réelle de ces différentes tâches n'a pas d'importance ici.

[2177] Vaslin, J., 2017, Vaslin, J., 2017, *Esthétique Propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017,* Thèse de doctorat en science politique, Université Lyon 2, p. 571.

institutionnel frontalier entre deux catégories d'action publique »[2178]. Car à travers la répétition de l'évènement – le festival est rejoué tous les deux ans depuis 2013 – le volume de fresques réalisées dans l'espace public lillois augmente et donne lieu à l'organisation de visites guidées. Ou, pour reprendre là-encore les termes de Julie Vaslin, de « balades urbaines » parties prenantes d'une « activité touristique et commerciale » qui relève « de la dynamique de professionnalisation et de commercialisation du "*street art*" comme objet culturel et touristique »[2179] des villes. Le soutien financier continu du service Culture au Collectif Renart en est une preuve. La participation de l'Office du Tourisme de Lille en est une autre. Le *street art* lillois s'y voit consacré une page à part entière sur son site[2180], page dans laquelle l'association est l'unique structure de promotion du graffiti encadré à faire l'objet d'une brève présentation[2181]. Parallèlement aux visites guidées, le même collectif a édité une carte des œuvres produites dans l'espace public, disponible en différents points, dont l'Office du Tourisme de Lille.

Au-delà de cet exemple, d'autres structures associatives sont maintenues dans le giron du service Culture tant elles participent à la fabrique d'un rayonnement culturel lillois. C'est le cas de la compagnie de danse Art track qui œuvre à l'organisation d'évènements de grande envergure pour ce qui concerne les formes de danses des hiphops. Cette dernière est tenue par le chorégraphe Romuald Brizolier dont la réputation à l'échelle internationale est établie[2182]. Au-delà de son dispositif annuel – le *Hiphop Game Concept* – la compagnie de Romuald Brizolier a été retenue en 2018 pour organiser le *« Battle Pro »*[2183], l'un des plus grands championnats du monde en matière de *breaking*[2184]. Des mots de l'intéressé, le *Battle Pro « c'est le plus gros évènement en France et il fait partie des huit plus gros évènements au monde. Il est dans un circuit comme au tennis, il fait partie d'un Grand Chelem »*[2185]. Pour sa déclinaison locale – l'évènement est renommé *Lille Battle Pro* – le directeur de la compagnie réserve le Zénith de Lille qui accueille alors la compétition devant une salle bondée. Mais au-delà de la compétition, l'évènement est l'occasion pour le directeur d'Art Track de mettre en lumière les énergies créatives du Nord à travers la convocation *« d'intervenants, des micros-évènements de portée internationale,* [la possibilité] *de mettre en place des actions dans le 59, dans le 62 »*[2186]. Avec le *Lille Battle*

[2178] *Ibid.,* p. 559.
[2179] *Ibid.*, p. 543.
[2180] Source https://www.lilletourism.com/street-art-a-lille.html consulté le 22/08/2021.
[2181] *Ibid.*
[2182] Source : http://www.ciearttrack.com/artiste-romuald consulté le 23/08/2021.
[2183] Le « Battle Pro » consiste en un évènement international de *breaking* créé en 2001. Source : https://battle-pro.com/ consulté le 23/08/2021.
[2184] Le breaking constitue l'une des nombreuses disciplines présentes dans les danses des hiphops.
[2185] Entretien avec Romuald Brizolier, chorégraphe et directeur de la compagnie « Art Track », réalisé le 27/20/2017.
[2186] *Ibid.*

Pro, comme avec le dispositif « Juste Debout »[2187] quelques années plus tôt, Romuald Brizolier entend participer dans son domaine au développement territorial – l'expression est la sienne – et explique avoir *« ramené un évènement qui a exposé les danseurs du Nord à l'international »*[2188].

Cette participation d'acteurs historiques des hiphops à l'image de marque de Lille ne se réduit pas à ces deux structures. Les compagnies des chorégraphes de renom Farid Berki ou de Farid Ounchiouene ou encore Epsilone, l'association organisatrice du « Battle International de Graffiti » continuent de faire l'objet d'un soutien financier du service Culture. Toutes ces structures jouent le jeu d'un *marketing* territorial, que ce soit par le capital réputationnel de ses directeurs ou par le prestige estimé des évènements organisés. Elles participent, depuis leur secteur d'intervention, à la construction du dynamisme culturel d'une ville qui a fait de la culture l'un des piliers de sa reconversion et de son développement. En d'autres mots, le maintien des financements octroyés à ces associations peut directement être attribué aux retombées, estimées ou réelles, des actions qu'elles impulsent et par lesquelles se renouvellent le dynamisme culturel et « l'image de marque » du territoire devenue centrale pour les collectivités[2189].

De l'autre côté, d'autres types d'associations des hiphops continuent d'être soutenues financièrement par le service Culture. Elles ne sont pas porteuses d'évènements de même acabit et leurs représentants n'ont pas l'aura du chorégraphe Farid Berki ou du graphiste Hachim Bahous[2190]. Sont concernées ici les associations Dall ou Abazedatome, toutes deux situées dans le quartier populaire du Faubourg de Béthune. La première est tenue par le rappeur et producteur de musique « Pépite » dont on a déjà évoqué les relations conflictuelles et en dehors des sentiers battus qu'il entretient avec la mairie depuis le début années 2000. Suspecté en mairie centrale d'avoir une capacité de nuisance susceptible d'embraser son quartier de résidence, il perçoit chaque année des subventions en trompe l'œil[2191] sans contrepartie réelle. Rappelons que Marion Gautier, dès son arrivée au poste d'élue à la culture a souhaité les supprimer mais n'y a pas été autorisée[2192].

[2187] Le « Juste Debout est une compétition de danse hiphop réunissant l'ensemble des danses qui se déploient exclusivement debout.

[2188] Entretien avec Romuald Brizolier, chorégraphe et directeur de la compagnie « Art Track », réalisé le 27/20/2017. L'évènement a fait l'objet d'une large couverture médiatique. La presse et les télévisions locales mais aussi une diffusion en direct via le media « Mouv' » spécialisé dans le traitement d'informations relatives à la culture hiphop, au gaming, ou à certains sports.

[2189] Le Bart, C., 1999, « Les politiques d'image. Entre marketing territorial et identité locale ». In : Balme, R., Faure, A., Mabileau, A., (dir.), *Les nouvelles politiques locales. Dynamiques de l'action publique*, Presses de Sciences Po, p. 418.

[2190] Voir chapitre 1, section 1-A pour une brève présentation du protagoniste.

[2191] Ces subventions oscillent entre 13 000 et 28 000 euros en fonction des années.

[2192] Voir chapitre 1, section 3 – A.

La seconde est portée par Mohammed Azaoum. L'activité graffitique pour laquelle il est inscrit au programme d'activité de la Ville consiste principalement en une « jam graffiti » qui se déroule au début de l'été sur l'artère principale du quartier et n'est pas sans irriter d'autres structures du secteur. Arnaud Tabet, fondateur de l'association Epsilone, estime que la structure fait l'objet d'une attention privilégiée de la mairie dont il ne bénéficie pas. *« Abazedatome, c'est la mairie qui roulotte*[2193] *leur jam. […] T'imagines ! Ils font roulotter les mecs de la mairie ! Le mur pour lequel on les paye pour qu'ils le peignent tu vois ? Et on leur paye la peinture et le résultat c'est toujours le même. Il faut le dire. C'est un projet qui doit couter 12 000 euros, un truc comme ça, alors que ça fait l'effet d'un pétard mouillé à Lille. Je suis désolé. En termes d'accueil public, y a rien. En termes de… conception évènementielle, y a rien »*[2194].

Dans un cas comme dans l'autre, il apparait que le maintien de leur financement par le service Culture relève d'un rapport de proximité entre élus et administrés caractéristique du socialisme municipal. Dans le cas d'Abazedatome, c'est la perpétuation d'un clientélisme que Martine Aubry « prétend vouloir défaire »[2195] depuis son premier mandat qui se perpétue. Son fondateur, Mohamed Azaoum, est érigé en figure exemplaire du quartier populaire du Faubourg de Béthune, possède le mail personnel de la première magistrate et n'hésite pas à en faire usage quand il estime être lésé sur le terrain du graffiti encadré[2196]. Par ailleurs son engagement local au-delà d'une seule activité graphique[2197] lui confère un rôle important dans l'animation culturelle et sportive du quartier qui à son tour légitime son maintien dans le circuit des subventions publiques.

Pour ce qui concerne l'association Dall, la pérennité d'une subvention distribuée hors-sol relève plus d'une incapacité politique à gérer un acteur associatif dont le spectre de sa dangerosité est lui-même reconduit d'année en année. Il s'agit alors de préserver un *statu quo* qui évite le scénario du pire. Les propos de Marion Gautier sont clairs sur ce point : « *Ce qui est sûr, c'est que s'il fout le bordel, et c'est ce qu'on me dit en mairie, ça nous coûtera bien plus que 13 000 euros*[2198] *et ça, je veux bien le croire »*[2199]. Ou encore le directeur des Arts du Spectacle et de la Musique qui explique que son service a « *hérité de… de situations qui étaient le fruit de choix très très locaux. très… comment dirais-je… dont la légitimité, en*

[2193] Arnaud Tabet fait référence ici au fait que les services techniques municipaux prennent en charge l'apprêtage du mur.

[2194] Entretien avec Arnaud Tabet, fondateur de l'association Epsilone, réalisé le 06/07/2016.

[2195] Lefebvre, R., 2004, « La difficile notabilisation de Martine Aubry. Entre prescriptions de rôles et contraintes d'identité », *Politix*, Vol. 17, n°65, Trajectoires de la notabilité. I. Pratiques et stratégies, pp. 119-146.

[2196] Voir introduction générale.

[2197] Il est également président du *Panther's Club* de Lille qui reçoit également des subventions par d'autres canaux que le service Culture.

[2198] Les 13 000 euros annoncés ici renvoie au seuil minimal en-deçà duquel l'élue n'a pu baisser ladite subvention. L'année suivante, en 2016, cette même subvention repasse à 20 000 euros.

[2199] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.

tout cas dont l'origine avait très très peu à voir avec la pratique artistique. On va dire l'achat de paix sociale quoi. Au Faubourg du Béthune avec Mohammed [Azaoum], le Dall »[2200].

Fermons cette longue parenthèse. Il s'agissait de montrer que l'émergence de l'équipement ne s'est pas entièrement substituée à la politique de subventions aux associations via le sous-service des cultures urbaines désormais déchu. Les associations historiques qui en bénéficient, qu'elles participent aux « politiques d'image » de la ville ou qu'elles fassent l'objet d'un jeu politique moins avouable ne voient pas leur modèle économique, tributaire des subsides municipaux, être amputé significativement. L'action publique lilloise des hiphops se présente bien dans une configuration bicéphale : un fléchage budgétaire en mairie centrale indépendant de l'équipement qui possède son propre budget de fonctionnement. Cette configuration n'épuise pas pour autant la thèse du guichet unique proposée par Renaud Epstein pour qualifier l'ANRU et les nouveaux rapports qu'engage l'agence entre l'État et les villes. Appliqué à l'équipement, trois pistes amènent à penser que tout est mis en place pour en faire l'épicentre des cultures urbaines et le nouveau lieu prioritaire de l'action publique lilloise en la matière.

B – L'incitation au partenariat

D'abord parce que toutes les associations citées *supra* ne sont pas exemptées d'un travail collaboratif avec l'équipement. Toutes y déroulent des actions ou associent l'équipement à leurs évènements. Le Collectif Renart y réalise des ateliers d'initiation au graffiti et organise ses soirées de clôture de la BIAM (son festival d'art mural). Plus largement, c'est l'ensemble des associations historiques de promotion du graffiti encadré qui y propose des ateliers éducatifs autour du travail du lettrage. Les associations Abazedatome et Epsilone y interviennent régulièrement dans ce cadre.
Même chose pour la compagnie de danse Art Track qui y mobilise les salles d'entrainement dans le cadre de résidences et y propose des stages thématiques de danse animés par les danseurs qu'elle accompagne. Le Flow est également associé aux grands évènements de la compagnie. Il devient lieu d'accueil, bien que non exclusif, des épreuves du *Hiphop Game Concept* auquel il participe financièrement ou héberge une soirée festive dans le cadre du *Lille Battle Pro*[2201]. Le maintien de la subvention à l'association Dall est, elle, directement arrimée à l'organisation de concerts. Au Flow

[2200] Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, réalisé le 10/07/2017.
[2201] Source : http://www.cieartrack.com/lille-battle-pro consulté le 27/08/2021.

ou ailleurs. Les propos de l'élue à la culture sont sans équivoque à ce niveau : *« Le contrat qu'on a passé avec lui, c'est qu'il organise deux concerts par an. C'est pas cher payé pour 13 000 euros »*[2202].

Inutile ici de multiplier de la sorte les exemples. Ces associations sont invitées à mobiliser l'équipement qui leur est destiné. Il est délicat de faire de cette invitation une injonction, sous-tendue par l'hypothèse d'une mise en péril du soutien municipal financier. Il serait plus juste de parler d'incitation au partenariat qui justifie un peu plus l'emploi du concept d'instrument pour qualifier l'équipement en ce sens que « contrairement à la conception traditionnelle d'un pouvoir descendant, autoritaire et fonctionnant à l'injonction et à la sanction », l'équipement relève d'une « conception disciplinaire qui repose sur des techniques concrètes de cadrage des individus qui permettent de conduire à distance leurs conduites »[2203]. Un propos de l'élue à la culture le laisse entendre : *« Dans les subventions, un des axes forts c'est le fait d'avoir un certain nombre d'actions sur le territoire lillois et notamment avec le Flow. Après, je vais pas arrêter une subvention parce que ils travaillent pas avec le Flow. C'est pas comme ça que je raisonne. Mais pour moi, dans les critères, c'est important qu'il y ait des partenariats avec cet équipement qu'on a voulu pour les cultures urbaines »*[2204].

Les acteurs associatifs n'ignorent pas ce qu'engage pour eux ce nouveau mode de régulation. Conscients que « la réorganisation des pouvoirs induite par ce guichet unique »[2205] est liée directement à leur développement, cette incitation au partenariat les entraine sur le terrain de la collaboration ou de la redevabilité tactique qui révèle alors l'ambiguïté de positionnement d'une partie du tissu associatif vis-à-vis de l'équipement. Les propos de Julien Prouveur, co-fondateur du collectif Renart, sont significatifs de cette ambigüité : *« L'idée au début c'était d'en être le plus éloigné possible tout en n'étant pas totalement fermé parce que des fois, c'est compliqué. Et notamment pour avoir l'expo tous ensemble*[2206]*. Donc c'est pas simple comme position, c'est un équilibre […] entre tous ces environnements, toutes ces volontés. Aujourd'hui le sujet a pas trop… la posture de l'asso a un peu évolué. Pas totalement. On est toujours méfiant vis-à-vis de l'institution »*[2207].

[2202] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.
[2203] Lascoumes, P., Le Galès, P., 2005, *Gouverner par les instruments*, *Op. Cit.,* p. 20.
[2204] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.
[2205] Epstein, R., Kirszbaum, T., 2006, « Après les émeutes, comment débattre de la politique de la ville *?* », *Regards sur l'actualité : mensuel de la vie publique en France*, La Documentation française, pp. 39-50.
[2206] Il évoque ici le projet d'exposition « Di(x)visions » que l'on discute dans la section 3 du présent chapitre.
[2207] Entretien avec Julien Prouveur, fondateur du Collectif Renart, réalisé le 27/11/2017.

Même chose pour le fondateur d'Epsilone, cette association de promotion du graffiti encadré. Interrogé sur cette forme de guichet unique induite par l'équipement, Arnaud Tabet concède qu'il « *y a une forme un peu comme ça. C'est que maintenant si tu sollicites autre chose* [que l'équipement] *pour faire du hiphop on va t'aiguiller là-dessus. Ils l'ont créé pour ça aussi »*[2208].

A la différence du Collectif Renart, le modèle économique d'Epsilone est plus directement tributaire des subsides municipaux lillois. L'intéressé présente ainsi la répartition du travail de son association : « *le projet global de l'asso c'est des ateliers toutes les semaines, des stages pendant les vacances et des évènements. Donc pour l'instant un "jam" par an et le BIG »*[2209]. Le « BIG », on vient de le voir, est financé par le service Culture. Organisé le temps d'un week-end, l'évènement n'assure pas à lui seul des rentrées suffisantes à son organisateur. De fait, le modèle économique de l'association se structure depuis le départ autour de la conduite d'ateliers d'initiation au graffiti qui permettent à son fondateur, pour reprendre son expression, *« de mettre du beurre dans les épinards »*. Mais Arnaud Tabet ne fait pas l'objet d'un soutien municipal au titre de « Programme d'activité », c'est-à-dire *« un soutien au long cours »*[2210] qui avalise la reconnaissance des actions déployées sur le territoire au-delà d'une logique de projet.

Dans ce cadre, l'équipement devient un partenaire à ménager avec lequel se met en place un système relationnel qui contente les deux parties. A travers la mise en place d'ateliers et de stages d'initiation au graffiti, l'équipement peut objectiver une activité graphique de plus en son sein et l'association y trouve une manne financière relativement pérenne. Émerge alors chez Arnaud Tabet un sentiment de redevabilité tactique. Il s'agit pour lui de ne pas se mettre à dos l'équipement et d'en devenir un partenaire privilégié. Pour ce, il multiplie les actes de présence au-delà des seules conduites d'ateliers.

Le 30 novembre 2017, le Flow organise un module de sensibilisation et de prévention des risques sanitaires dans le graffiti dans le cadre d'un trimestre consacré à la mise en avant du graffiti et des arts visuels. Seules trois personnes composent le public[2211] dont le représentant d'Epsilone. Questionné sur les raisons de sa présence, il m'explique « *qu'on* » lui a demandé de participer et qu'il considère ladite demande comme *« une proposition que je pouvais pas refuser »*[2212].

[2208] Entretien avec Arnaud, fondateur de l'association Epsilone, réalisé le 06/07/2016.

[2209] *Ibid.*

[2210] L'expression est de Thomas Ceugnart. Différent d'une subvention par projet, le « programme d'activité » offre plus de latitude aux associations.

[2211] En réalité, deux tagueurs locaux étaient présents dès le début de l'intervention. Ils ont mobilisé l'évènement comme point de rendez-vous avec un de leurs amis pour se diriger vers un bar à deux pas de l'équipement. Un troisième tagueur est arrivé en cours d'intervention mais n'est resté que dix minutes en affichant une posture tout aussi sceptique que goguenarde quant aux propos tenus par les intervenants. Extrait du carnet de terrain. Prise de notes du 30/11/2017.

[2212] Extrait de carnet de terrain. Prise de notes du 30/11/2017.

Même chose presque un an plus tard à l'occasion de la huitième *block party* organisée par le Flow dans un parc du quartier populaire de Fives[2213] le sept octobre 2018. J'y croise Arnaud Tabet et le questionne de nouveau sur les raisons de sa présence. Il me répond qu'il n'est pas là pour animer un atelier mais qu'il vient *« comme ça, parce que j'habite à côté et que si je viens pas, ça fait vraiment boycott »*[2214]. A la différence de la compagnie Art Track ou du Collectif Renart, celui qui se présente comme *« porteur de projet qui vit du graffiti »*[2215] ne dispose pas d'un modèle économique suffisamment solide pour se risquer à froisser les sensibilités de ses interlocuteurs au Flow. Au-delà de son évènement vitrine – le « Battle International de Graffiti » – l'économie principale de l'association est étroitement suspendue aux offres culturelles et éducatives qu'il propose sur le territoire lillois. Arnaud Tabet se rémunère sur l'organisation d'ateliers pédagogiques pour laquelle l'équipement devient un soutien de poids. En effet, l'initiation au graffiti devient l'activité la plus lucrative et à la différence de sollicitations épisodiques par des centres sociaux ou autres établissements scolaires, le Flow lui offre la possibilité de *« mettre en place des ateliers hebdomadaires toute l'année plus des stages pendant les vacances »*[2216]. Difficile dans ces conditions de ne pas pérenniser le partenariat. Originellement soutenu par Call 911, sa disparition n'a laissé que peu de choix à Arnaud Tabet qui s'est mécaniquement tourné vers l'équipement pour qui il est devenu l'un des principaux référents sur le terrain du graffiti encadré.

C – Limiter les initiatives alternatives pour mieux implanter l'équipement

Dans le même temps, l'incitation faite aux associations de viabiliser le Flow par leur présence en son sein passe également par l'immixtion politique dans leurs problématiques internes afin de s'assurer que ces dernières ne freinent la construction de l'identité de l'équipement comme lieu de référence pour les hiphops locaux. Concrètement, nombreuses sont les associations qui, au moment de l'ouverture du Flow, n'ont pas d'adresse fixe. Il a été posé dès le départ et à rebours des attentes allant en ce sens que l'équipement ne serait pas pourvoyeur de locaux pour les structures. Julien Prouveur, co-fondateur du Collectif Renart, le rappelle : *« Est-ce que c'est ça qu'on avait besoin, pas forcément. Putain, on cherche des bureaux, y a pas de bureaux »*[2217].
Début 2016, trois associations de promotion du graffiti légal déjà présentées cherchent un local commun pour en partager les frais de location. Le Collectif Renart, Epsilone et Cultur'All

[2213] Fives représente l'un des dix quartiers qui compose la Ville.
[2214] Extrait de carnet de terrain. Prise de notes du 07/10/2018.
[2215] Entretien avec Arnaud Tabet, fondateur de l'association Epsilone, réalisé le 06/07/2016.
[2216] *Ibid.*
[2217] Entretien avec Julien Prouveur, fondateur du Collectif Renart, réalisé le 27/11/2017.

prospectent. Un bâtiment intercommunal – la « Maison des modes » du quartier de Lille Sud – dont une partie des locaux est vacante depuis 2008 entre dans leur viseur. L'attrait des trois structures pour les espaces vides du bâtiment est triple. Propriété de la communauté de communes (la MEL), il est théoriquement envisageable de se projeter dans une mise à disposition gracieuse des locaux[2218]. Les espaces de stockage (des caves) de la maison des modes constituent le deuxième attrait des associations précitées. Œuvrant à la promotion du graffiti et de l'art mural, le matériel qu'elles mobilisent est volumineux (bombes de peintures, chevalets, échafaudages, échelles etc…) et sans espaces propres, il est réparti ici et là au gré de possibilités fluctuantes (location de garages, espaces personnels). Enfin les 400 mètres carrés d'espaces verts et de murs offrent un lieu de travail privilégié aux peintres. Tant pour le travail créatif que pour la tenue d'activités pédagogiques.

Mais cette volonté de trouver un espace commun pour s'y développer – « *Si on arrive à trouver un lieu et à faire des expos, y aura un autre lieu un peu plus underground pour les gens. Là, ils ne vont pas aimer »*[2219] – se heurte au positionnement de l'élue à la culture qui y perçoit une forme de concurrence au projet de viabilisation de l'équipement municipal encore sous-fréquenté. Julien Prouveur évoque ainsi en ces termes la réponse qui lui a été faite : *« A un moment donné on cherchait des bureaux partagés avec Lucas [de l'association Cultur'all] et Arnaud [de l'association Epsilone]. Et Marion [Gautier, l'élue à la culture], la première réaction c'était : "Attendez, le but c'est pas de faire un Flow "bis". Donc la ville ne va pas vous soutenir dans vos démarches, on ne va pas vous donner un local" »*[2220].

C'est que Marion Gautier n'est pas qu'élue lilloise à la culture. Elle est également *« conseillère communautaire »* pour représenter *« la ville au conseil de communauté », « défendre les dossiers lillois pour la culture »*[2221] et bénéficie à ce titre d'une marge de manœuvre dans l'orientation des décisions à l'échelon intercommunal. Le ton est donné. Dans leur quête de locaux, l'émergence de l'équipement apparait comme un frein aux associations dans la mesure où leur propre développement est perçu comme une entrave concurrentielle à la viabilisation du Flow et à l'intention politique d'en faire, on le répète, cet épicentre des énergies créatives en matière de hiphops.

Un dernier élément termine de nous convaincre de cette nouvelle réalité qui s'impose aux acteurs et renforce la thèse du guichet unique : l'exclusivité de l'équipement pour la prise en charge des

[2218] Cette mise à disposition gracieuse sera effective à partir de février 2020, date à partir de laquelle le Collectif Renart, seul, s'est vu octroyé un bail précaire d'un an reconductible chaque année. Les deux autres associations ont trouvé des locaux dans le secteur privé.

[2219] Entretien avec Julien Prouveur, fondateur du Collectif Renart, réalisé le 27/11/2017.

[2220] *Ibid.*

[2221] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 06/02/2018.

nouveaux entrants dans le champ. Ce resserrement autour de l'équipement amène une forme de digestion des critiques initiales.

D – Le Flow comme interlocuteur unique : guichet unique et digestion des critiques

Au-delà de cette incitation faite aux acteurs historiques des hiphops de collaborer avec l'équipement, la thèse du guichet unique se renforce encore un peu plus dès lors qu'on s'intéresse aux nouveaux entrants dans le champ de leur prise en charge publique.

D'abord parce que le volume des subventions dédiées aux cultures urbaines s'est réduit avec l'ouverture de la maison du hiphop. Le directeur des Arts du Spectacle et de la Musique en a *« transféré une bonne partie au Flow »*[2222]. Les associations soutenues historiquement par le sous-service des cultures urbaines n'ont pas vu leur financement significativement impacté. Il s'agit plutôt d'un rééquilibrage en fonction de la pertinence des projets. Pour reprendre les termes de l'élue à la Culture, *« depuis 2015, j'ai plus cet objectif de devoir baisser. L'enjeu c'est plutôt de se dire comment on dégage des marges de manœuvre sur des projets qui sont un peu moins intéressants pour en accompagner un peu plus d'autres »*[2223].

Pour autant, aucune nouvelle association de promotion du rap, du graffiti ou de la danse n'a fait l'objet d'un soutien financier du service Culture depuis l'ouverture de l'équipement. Un épluchage des « listes des subventions et concours versés par la Ville aux associations » pour les années 2015, 2016 et 2017 l'atteste. Seules les associations historiques de danse, de musique ou de peinture sont concernées[2224]. Pour les nouveaux entrants donc, le Flow apparait comme l'interlocuteur unique et privilégié. « Get One », la compagnie « À Feu Doux », « Restart », « Old Up », « Black and White », « Grey Square », la compagnie « Trous de Mémoire » ou « Secteur 7 » pour n'en citer que quelques-unes, en sont toutes des partenaires réguliers. Que ce soit pour l'organisation de concerts, de spectacles, de conférences ou la conduite d'ateliers, elles s'y présentent toutes. Si elles sont vitales pour l'objectivation d'une activité d'équipement, elles le sollicitent aussi progressivement pour une raison simple : destiné prioritairement aux acteurs des hiphops, elles y trouvent des ressources qu'aucune autre structure ne leur met à disposition. Des espaces de travail, d'exposition et de représentation scénique et surtout la « mise à disposition » de services qui on le rappelle, n'a pas

[2222] Entretien avec Thomas Ceugnart, directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, réalisé le 10/07/2017.

[2223] Entretien avec Marion Gautier, élue à la culture entre 2014 et 2020, réalisé le 21/07/2016.

[2224] Pour ces trois années, les associations concernées sont Abazedatome, Art Track, Farid'O, Cultur All, Dall, Epsilone, Metling Spot et Ndidance. Voir les documents, disponibles consultables pour certains en ligne, intitulés « Liste des subventions et concours versés par la ville de Lille aux associations » suivi de l'année désirée.

son pareil en métropole[2225]. L'équipement est devenu le dépositaire premier et privilégié de ressources (spatiale, financière, matérielle et immatérielle) de l'accompagnement public des hiphops pour ces nouvelles associations sur le territoire de la commune.

Cette captation des ressources n'est pas synonyme d'une subordination aveugle des acteurs des hiphops à la cause de l'équipement. Les possibilités d'y répéter à moindre frais, d'y obtenir des résidences voire, pour les plus stratégiques d'entre eux, d'obtenir des co-productions, sont peu nombreuses mais bien réelles. Pour l'heure, il s'agit de voir dans quelle mesure la construction d'une centralité d'équipement contribue à sa légitimation par certains de ses détracteurs initiaux. Un processus qui rend compte de la capacité de l'équipement, en tant qu'instrument du pouvoir local, à produire aussi des « effets de contrôle de nature cognitive et comportementale »[2226].
Pour en discuter, on mobilise ici le concept de légitimité dans la perspective wébérienne d'analyse du pouvoir. L'auteur opère une distinction entre « la revendication de légitimité et l'acquisition de légitimité […], laquelle dépend de la croyance généralisée dans la validité d'un ordre »[2227]. Ce qui nous intéresse ici, c'est bien d'explorer des « mécanismes […] complexes de l'acquisition de la légitimité »[2228] d'un équipement municipal par ses destinataires présumés. Le terme « acquisition » retient notre attention. Il suggère un mouvement qui s'inscrit dans un plan diachronique. « Seule la durée fait la légitimité »[2229] écrivait Julien Freund. *In fine*, alors que la revendication de légitimité n'implique pas *de facto* un échange entre des types d'acteurs différents, son acquisition engage nécessairement un processus de reconnaissance d'un ordre par un public cible. Étant acté que la théorie de la légitimité chez Weber s'imbrique et sert une analyse du pouvoir, entendue comme un échange inégal entre une autorité et des publics visés, c'est bien dans les interactions entre différents types d'acteurs qu'il faut en partie chercher les modalités d'acceptation d'un tel ordre. L'équipement peut donc « être utilisé comme outil heuristique d'analyse d'une relation de pouvoir […] pour ancrer la réflexion théorique sur une réalité concrète »[2230]. On s'intéresse bien ici « à décrire le *processus* par lequel des individus sont amenés à reconnaitre la légitimité du pouvoir [et] des institutions »[2231] et

[2225] Voir chapitre 6, section 2 – A.. Pour rappel, la mise en disposition consiste en une disposition gracieuse des espaces, des services et des recettes. La formule n'est pas exclusive au Flow. Cependant, les acteurs des hiphops y trouvent des avantages qu'aucun autre équipement ne leur concède.
[2226] Lascoumes, P., Simard, L., 2011, « L'action publique au prisme des instruments », *Op. Cit.,* p. 17.
[2227] Duran, P., 2014, « Penser la légitimité avec Max Weber, la portée d'un classique », *Lendemains*, Wozu noch Weber ?, n°156, pp. 12-38.
[2228] *Ibid.*
[2229] Freund, J., 2004, *L'essence du politique*, Paris, Éditions Dalloz, 870 p.
[2230] Becquart-Leclercq, J., 1977, « Légitimité et pouvoir local », *Revue française de science politique*, Vol. 27, pp. 228-258.
[2231] Berten, A., 2006, « Légitimité, Légitimation, normativité », *Recherche en communication*, Vol. 25, pp. 77-90.

amène à la construction d'un ordre légitime. Autrement dit, cette nouvelle entrée sert la démonstration générale de restructuration du secteur.

On se rappelle que jusqu'au jour de son inauguration, nombreux sont les acteurs à s'être montrés méfiants vis-à-vis du projet d'équipement et ont publiquement ou plus officieusement porté une parole anti-Flow. Certains de ses détracteurs initiaux en deviennent pourtant de fervents supporters. Précisons que la légitimation du Flow par ses opposants n'est pas linéaire, rarement complète et jamais irréversible. L'occupation des locaux ou la mobilisation des ressources n'est pas synonyme de conversion aveugle à la cause de l'équipement. Les usages sont multiples et varient selon les degrés d'implication des acteurs dans la structure, leur situation personnelle, les opportunités qu'ils y trouvent ou les différentes options proposées pour le développement de leur carrière.
On observe cependant que certains rappeurs de la scène locale, au départ très critiques vis-à-vis de l'équipement, viennent progressivement à s'en rapprocher. Deux cas sont mobilisés ici car ils illustrent, chacun à leur manière, des formes de légitimation en cours de l'équipement qui traduisent là-encore la « matérialisation d'un rapport de pouvoir »[2232] duquel ressort que le Flow agit comme « un dispositif normatif à la fois technique et social »[2233]. Ces deux cas présentent par ailleurs des caractéristiques communes : ils appartiennent à la même génération de rappeurs et ont tous deux commencé à rapper au début des années 2000. Ils étaient tous deux engagés dans une activité musicale avant l'ouverture du Flow et ont développé leur rap sans l'appui des structures d'accompagnement (Call 911, ARA) avant leur participation à la vie de l'équipement.

Dans le numéro 33 d'octobre/novembre 2012 du journal local de critique sociale – La Brique – le rappeur Mwano, rédige un article dithyrambique sur ce qui n'était encore qu'un projet sur papier. Il y écrit que « la prochaine inauguration nous laisse comme un goût d'imposture, de plagiat institutionnelle » et que « cet hommage apparent n'est qu'une nouvelle façon de cloisonner [le hiphop] dans sa case afin de mieux encadrer les loisirs et pratiques des afficionados »[2234]. Le week-end d'ouverture, il participe à l'inauguration de l'équipement et y revisite l'histoire des pratiques devant un public venu découvrir le nouveau lieu. Il explique les raisons de cet engagement : *« J'ai*

[2232] Lascoumes, P., Simard, L., 2011, « L'action publique au prisme des instruments », *Op. Cit.*, p. 18.
[2233] *Ibid.*
[2234] Source : http://labrique.net/index.php/thematiques/droit-a-la-ville/150-la-maison-du-hype-hop consulté le 14/01/2019.

eu ce taf via la Compagnie Générale de l'Imaginaire[2235]*. […] On m'a proposé une fois, j'avais dit non, et là c'est tombé au moment où j'avais pas de thune. Donc voilà »*[2236].

Deux ans plus tard, en octobre 2017, il participe également à une vidéo promotionnelle de l'équipement, mise en ligne sur la page Facebook du Flow, dans laquelle il confie que : *« J'ai été amené à faire une résidence ici parce que le Flow coproduisait une partie [de mon] spectacle. […] Après y a eu beaucoup de méfiance quand ça s'est ouvert parce que c'est géré par la municipalité. Personnellement, je me suis rendu compte qu'y avait beaucoup de gens de bonne volonté. Et je suis revenu un peu sur mes positions. Je pense qu'y a aussi certaines personnes qui ont un peu relativisé leur méfiance vis-à-vis du Flow »*[2237].

On trouve chez un autre rappeur déjà mentionné, Lax, une trajectoire de point de vue similaire. Parallèlement à son activité musicale, il a été membre du Collectif Renart, cette association qui œuvre à la promotion de l'art mural dans la région Hauts-de-France. Cette association organise tous les deux ans un festival d'art mural, la BIAM, depuis 2013. Pour l'édition de 2015, un débat houleux s'est engagé au sein de l'association sur la question d'un éventuel partenariat avec le tout nouveau Flow[2238]. Lax s'est radicalement positionné contre toute forme de collaboration avec l'équipement et la décision d'y organiser la fête de clôture du festival l'a amené à quitter l'association. Le 7 mai 2016, on le retrouve sur la grande scène du Flow en première partie d'un concert de « Hugo TSR ». Par la suite, il crée son association – « Coup de Pioche » – avec laquelle il organise à deux reprises (janvier et mars 2017) des soirées rap sur la petite scène de l'équipement. Lors de discussions informelles, il explique sa récente participation à la vie de l'équipement par une rencontre avec le chargé de projet, Sylvain Desplanques, qu'il présente comme quelqu'un *« qui cartonne, qui est grave à l'écoute et sans prises de tête. Il nous a bien aidés pour l'organisation des soirées "Coup de bulle" »*[2239]. Il explique également avoir cherché à organiser ses soirées dans d'autres lieux mais que, mis à part quelques bars à faible capacité d'accueil, il n'a rien trouvé de semblable et s'est donc tourné vers l'équipement. A partir de 2017, Lax est un usager régulier des studios de répétition.

Dans un cas comme dans l'autre, la rencontre avec l'équipe de travail contribue activement à leur présence entre les murs de l'équipement. Au contact de certains travailleurs, leurs qualités reconnues (disponibilité, écoute, souplesse vis-à-vis du règlement, identité artistique reconnue)

[2235] La compagnie générale de l'Imaginaire est association lilloise de promotion des pratiques d'écriture et de théâtre.
[2236] Entretien avec le rappeur Mwano réalisé le 16/02/2015.
[2237] Vidéo promotionnelle « découvrez ou re-découvrez le Flow Avec Mwano Mouche et DJ Sharki » mise en ligne sur le Facebook du Flow le 05/10/2017.
[2238] Étant également membre de l'association, nous avons participé à ces débats de l'intérieur.
[2239] Extrait du carnet de terrain. Prise de notes du 05/05/2017.

jouent en faveur d'une progressive acceptation de l'équipement. Ils endossent alors le rôle joué avant eux par les acteurs associatifs, celui d'intermédiaire entre la mairie et les musiciens du rap. L'équation « équipement = pouvoir local » perd alors de sa force au fur et à mesure que les travailleurs du Flow se rendent disponibles et convainquent les acteurs de l'intégrité avec laquelle ils poursuivent leurs missions.

La raréfaction de ressources alternatives constitue un deuxième facteur explicatif de ces mutations des points de vue. Dans le cas du rappeur Mwano, c'est enfin la précarité économique de sa situation professionnelle qui l'amène à solliciter l'équipement. C'est que l'équipement, on l'a vu avec l'exemple de l'association Epsilone, est pourvoyeur de contrats de travail que les acteurs les plus fragiles ne peuvent que difficilement refuser.

Les effets de « totem » et de « captation des ressources » ont été mobilisés ici pour explorer la teneur des transformations de l'action publique lilloise des hiphops engagée par l'irruption de l'équipement dans le champ. Il s'agissait par-là d'explorer les nouvelles modalités d'un gouvernement lillois des hiphops au prisme de son instrumentation par l'équipement afin d'explorer ce qu'il renseigne sur la restructuration du secteur.

Tout d'abord, ce qui n'était qu'une hypothèse dans le cadre de l'analyse décisionnelle se trouve confirmé dans le présent du fonctionnement du Flow. En tant que structure municipale, il sert une logique d'imputation symbolique et matérielle de l'action de la maire dans les affaires des hiphops et poursuit le processus de reconnaissance inachevé du contenu artistique des pratiques. Se perpétue alors l'investissement et le goût particulier des édiles locaux pour la matérialité des actions et consolide la thèse qu'à Lille, dans le champ des politiques culturelles en général, se perpétue « une conception particulière de l'intervention des pouvoirs publics qui met au centre l'outil équipement et la constitue en "solution" »[2240].

On a ensuite mis en évidence que la viabilisation de la structure, faut-il seulement rappeler que du temps de la recherche l'équipement est sous-fréquenté par ses destinataires présumés, relève bien d'une entreprise politique qui tend à faire converger l'ensemble des acteurs des hiphops vers le Flow. Cette mise en convergence renseigne alors sur la capacité du pouvoir local à mettre en place des « modalités pratiques de l'orientation des conduites individuelles et collectives »[2241] par incitation à la collaboration. Le maintien des subventions allouées à certaines associations est potentiellement conditionné à leur participation à l'animation de la structure. Pour les nouveaux

[2240] Jeannot, G., « L'impossible fin de la « solution équipement ». Annales des Ponts et Chaussées, Elsevier Science, 2001, pp.4-14. hal-01284501

[2241] Lascoumes, P., Simard, L., 2011, « L'action publique au prisme des instruments », *Op. Cit.,* p. 17.

acteurs, le Flow se présente comme un guichet unique, devient incontournable et, en cette qualité, engage sa progressive acceptation par ses détracteurs initiaux.

On a enfin montré qu'à travers le Flow, la mairie se fabrique un interlocuteur qui se substitue partiellement à un tissu associatif local affaibli. L'opération de substitution engage alors une mise à distance du gouvernement des hiphops qu'on peut à présent préciser. A la différence de l'ANRU mobilisé par Renaud Epstein pour explorer le concept, le Flow n'est pas synonyme d'un relâchement de l'autorité municipale[2242] et n'engage pas une « rupture majeure dans l'exercice du pouvoir »[2243] dans le sens développé par l'auteur. Au contraire, il poursuit en l'affirmant un peu plus, le rôle qu'entend jouer la mairie et révèle l'apparition d'une forme plus directe de l'exercice du pouvoir. En tant qu'instrument d'action publique, l'équipement constitue ici « un moyen d'orienter les relations entre la société politique (*via* l'exécutif administratif) et la société civile (*via* les sujets administrés) par des intermédiaires »[2244] que sont les salariés du Flow. Or, ces salariés sont directement subordonnés à l'autorité municipale. L'ensemble des actions impulsées sont soumises à un droit de regard municipal qui restreint, certes partiellement, les champs d'expression créative et artistique des acteurs des hiphops. En se dotant d'un nouvel instrument, la mairie accentue donc sa capacité de contrôle et de fabrication « d'un hiphop » à son image en se laissant la possibilité d'inférer directement dans les contenus culturels des porteurs de projets. Autrement dit, avec le Flow, on assiste à « des phénomènes combinés de retrait et de réaffirmation [du rôle municipal] dans le pilotage des politiques territoriales »[2245] des hiphops. Plus encore, on pense avoir démontré que le gouvernement des hiphops lillois tel qu'il se donne à voir à travers l'équipement signe un « retour du centre »[2246], soit un contrôle plus resserré du pouvoir municipal des pratiques de danse, de musique et de peinture du temps de leur gestion en mairie centrale ou par les associations de secteur. Le gouvernement à distance, rendu possible par l'équipement révèle alors « une forme nouvelle de centralisation qui permet à l'État central [ou, dans notre cas, à la mairie de Lille] de conserver, voire de se réapproprier la maîtrise des finalités de l'action publique et de contraindre indirectement les bénéficiaires à y adhérer »[2247].

[2242] Dans son article, Renaud Epstein avance qu'avec l'ANRU « la gouvernementalité qui se dessine ne s'appuie plus sur l'autorité, sur une normalisation par les règles imposées aux acteurs locaux ». L'exemple du Flow tend à démontrer le contraire (voir section suivante).

[2243] Epstein, R., 2006, « Gouverner à distance : Quand l'État se retire des territoires », *Op. Cit.*

[2244] Lascoumes, P., Simard, L., 2011, « L'action publique au prisme des instruments », *Op. Cit.*, p. 21.

[2245] Epstein, R., 2006, « Gouverner à distance : Quand l'État se retire des territoires », *Op. Cit.*

[2246] Gally, N., 2018, « Entre *executive shift* et gouvernement à distance. La genèse des politiques "pour l'excellence" dans le secteur de l'enseignement supérieur et de la recherche (2009 – 2013) », *Op. Cit.*

[2247] *Ibid.*

A ce niveau de l'analyse, ces considérations pêchent par manque d'ancrage social. Il nous appartient à présent de poursuivre l'analyse des effets en déplaçant le regard sur les répercussions de cette restructuration au niveau des peintres et des musiciens des hiphops[2248]. Pour ce, on garde à l'esprit que « les instruments n'agissent pas seuls, ils sont socialement produits et activés. Ils évoluent en fonction des appropriations et des usages, mais par leurs propriétés ils donnent une matérialité particulière à l'action publique qui cadre les représentations et les comportements des acteurs. En cela ils sont à la fois des institutions et d'excellents traceurs des changements »[2249]. La section à venir s'attache à mettre l'accent des effets d'équipement sur les pratiques et les usagers du Flow.

4) Production de normes et esthétisation des pratiques : la fabrique d'un hiphop municipalisé

Le Flow offre une entrée particulièrement féconde pour observer « les principes de division [et] des catégories de pensée élaborés au sein du champ politico-administratif »[2250] qui prévalent à la poursuite de l'action publique lilloise des hiphops. Devenu le terrain privilégié du déploiement de la prise en charge des acteurs, l'équipement permet de « mieux comprendre la production indissociablement symbolique et pratique de cette action publique »[2251] qui, c'est le propos qu'on défend ici, reste empreinte de conceptions particulières de ce que sont, doivent ou devraient être les pratiques des hiphops et leurs représentants et révèle la capacité de la mairie à proposer[2252] « une définition légitime de la "culture [hiphop]" d'autant plus propre à en fixer les frontières qu'elle est traduite en actes, en institutions, en financements, en modes de reconnaissances »[2253].

Le Flow serait alors un outil pour dessiner les contours d'un hiphop en adéquation avec les représentations que s'en font les édiles locaux. Des contenus esthétiques particuliers, des schémas de professionnalisation, des modalités d'apprentissage, de promotion, de présentation et de représentation spécifiques des pratiques. Autrement dit, la reconnaissance culturelle des hiphops

[2248] Le cas des danseurs ne sera pas exploré dans la suite du texte.

[2249] Lascoumes, P., 2007, « Les instruments, traceurs de changement. L'exemple des transformations de la politique française de lutte contre la pollution atmosphérique (1961-2006) », *Politique et Sociétés*, Vol. 26, n°2-3, pp. 73-89.

[2250] Dubois, V., 2001, *Action publique et processus d'institutionnalisation. Sociologie des politiques culturelles et linguistique et du traitement bureaucratique de la misère*, Mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches, Université Paris 1, Panthéon Sorbonne, p. 10.

[2251] *Ibid.*

[2252] Vincent Dubois parle d'imposition, ce dont on ne saurait affirmer dans le cas du Flow tant d'autres formes de danse, de musique et de peinture sont toujours à l'œuvre sur le territoire lillois.

[2253] Dubois, 2001, *Action publique et processus d'institutionnalisation. Sociologie des politiques culturelles et linguistique et du traitement bureaucratique de la misère*, *Op. Cit.,* p. 11.

que poursuit l'équipement ne cesse de se réaliser sous conditions. L'esthétisation des pratiques à l'œuvre au Flow permet d'ancrer l'analyse dans des mécanismes concrets. Affirmer qu'il perpétue plus qu'il n'infléchit le processus nécessite toutefois quelques précisions méthodologiques.

Il s'agit tout d'abord de garder à l'esprit qu'à son lancement, l'équipement hérite de modes de régulation et de schèmes de perception qui lui précèdent. Lieu privilégié de l'action publique des hiphops, son invention n'est pas exempte des mécanismes de prise en charge publique passés. La rhétorique du changement n'engage pas la sortie d'une dépendance au sentier borné par différentes balises dont l'esthétisation des pratiques est l'une d'entre elles.

Il convient ensuite de ne pas oublier la particularité de notre objet. Le Flow est un équipement pluridisciplinaire. La réunion sous un même toit, des pratiques de danse, de musique et de peinture n'engage pas l'écrasement homogène de leur traitement car elles n'évoluent pas à rythmes équivalents sous la forme d'un écoulement laminaire. Le maintien symbolique d'un ciment fédérateur déchu – la culture hiphop – ne conduit pas à une indifférenciation des prises en charge et des mécanismes de reconnaissance des pratiques et pour ce qui fait l'objet de cette section, de transformation des contenus. Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia l'écrivaient déjà en 2005, « ces pratiques coexistent sans que leurs pratiquants et publics partagent les mêmes valeurs ni ne participent aux mêmes réseaux de sociabilité. Ayant gagné en autonomie, elles produisent leurs propres ressources économiques, leurs marchés et attirent du même coup des groupes d'individus dissemblables »[2254]. Que le Flow ait été pensé à l'aune de cette unité fantasmée importe peu ici[2255] : l'état d'avancement, la vélocité et l'intensité du processus sont propres à chacune des pratiques. Par conséquent, son appréhension ne peut s'engager qu'au prix d'une opération de distinction. Dire du Flow qu'il esthétise, voire municipalise, les formes de danse, de musique et de peinture implique son examen attentif pour chacune d'entre elles.

Enfin, parce que le processus est d'inégale intensité, le volume des analyses à venir sera lui-même hétérogène. Pour des raisons tant structurelle, historique, contextuelle que méthodologique, la danse ne sera pas discutée ici. Les travaux relatifs à son altération sont nombreux et riches et notre observation de sa prise en charge au Flow n'y apporte pas de résultats significatifs.

C'est à Loïc Lafargue de Grangeneuve que l'on doit l'expression d'esthétisation des pratiques qu'il emploie pour observer les conditions d'accueil, d'inscription et de reconnaissance de la danse hiphop dans un équipement culturel de prestige (l'Opéra de Bordeaux). Il constate alors que « le

[2254] Faure, S., Garcia, MC., 2005, *Culture hiphop, jeunes des cités et politiques publiques*, Éditions La Dispute, p. 44.
[2255] Voir chapitre 3, section 1 – A.

travail de qualification esthétique […] témoigne d'une vision légitimiste de cette discipline » qui implique que les « créations de danse hiphop sont sélectionnées en fonction de la présence d'éléments de danse savante dans leurs chorégraphies »[2256]. L'analyse est partagée par d'autres[2257]. En 2002, Roberta Shapiro, s'intéressant au traitement médiatique de la discipline, notait « des processus de requalification esthétique, de transformation et d'autonomisation de la danse au sein du mouvement hiphop »[2258]. Même constat encore chez les spécialistes de l'institutionnalisation de la danse hiphop sur le terrain de sa prise en charge publique. « Être un "bon" danseur hiphop pour les acteurs institutionnels » écrivent-ils « signifie, en effet, pouvoir transformer les techniques de corps du hiphop en y intégrant des principes esthétiques et moteurs de la danse contemporaine »[2259]. Loïc Lafargue de Grangeneuve reprend donc le concept d'esthétisation et s'essaie à son application au-delà de la seule discipline de la danse. Le rap y reste cependant absent – nous y reviendrons – et la part d'analyse sur le graffiti y est relativement restreinte. Il affirme alors que « les institutions opèrent une séparation radicale et systématique entre tag et graff, alors que la continuité formelle entre les deux est manifeste » et poursuit : « la distinction entre tag et graff obéit à la logique de séparation entre art et social ; le tag est analysé uniquement d'un point de vue psycho-sociologique, comme une expression, mais cette expression est considérée comme néfaste »[2260]. Comme le fait remarquer Julie Vaslin, ce travail « reste relativement impuissant à entrer dans une compréhension sociologique fine de la pratique du graffiti et de sa gestion politique par ces dispositifs particuliers »[2261].

Ses analyses doivent cependant se comprendre à l'aune de son objet de recherche – le volet culturel de la politique de la ville – dans un moment particulier – la progressive reconnaissance d'un contenu culturel des pratiques des hiphops et le déplacement de leur prise en charge politique. C'est à ce titre que l'auteur tente de démontrer que la « reconnaissance artistique du hiphop implique […] une transformation des pratiques »[2262] et que leur légitimité « à être l'objet d'un traitement culturel à part

---

[2256] Lafargue de Grangeneuve L., 2003, « L'opéra de Bordeaux, la danse hip-hop et ses publics ». In : Donnat, O., (éd.), *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Presses de Sciences Po, « Académique », pp. 343-357.

[2257] Voir par exemple Shapiro, R., 2004, « La danse à l'envers ». In : Nahoum--Grappe, V., Vincent, O., (dir.), *Le goût des belles choses. Ethnologie de la relation esthétique*, Paris, Maison des sciences de l'homme, coll. « Cahiers Ethnologie de la France », n°19, 195--215.

[2258] Shapiro, R., 2004, « L'émergence d'une critique artistique : la danse hiphop », *Sociologie de l'Art*, OPuS, n°3, pp. 15-48.

[2259] Faure, S., Garcia, MC., 2005, *Culture hiphop, jeunes des cités et politiques publiques*, *Op. Cit.,* p. 52.

[2260] Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop. Action publique et cultures urbaines*, *Op. Cit.,* p. 103.

[2261] Vaslin, J., 2017, *Esthétique Propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017, Op. Cit.,* p. 35.

[2262] Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop. Action publique et cultures urbaines*, *Op. Cit.,* p. 93.

entière est proportionnelle à l'incorporation de codes, de figures, de formes esthétiques plus classiques, conformément aux exigences […] des différents segments de l'administration de la culture »[2263]. Si on se garde bien d'une quelconque dimension proportionnelle, il nous semble qu'interroger le processus à l'aune de l'équipementation des pratiques permet de poursuivre, en l'actualisant, la recherche engagée.

Alors qu'en est-il dix ans plus tard avec la consécration proclamée d'une reconnaissance du contenu artistique des pratiques des hiphops sur le terrain lillois ? Leur mise en équipement signe-t-elle le glas d'une injonction au rapprochement avec des formes plus légitimes de musique et de peinture ? Les opérations de tri – « création chorégraphique » versus *battle, «* tags » versus « graffitis » – qui ont marqué la progressive prise en charge culturelle des pratiques des hiphops persistent-elles ? L'équipement est-il en mesure de neutraliser les effets d'altération des contenus qui ont favorisé son émergence[2264] ? Autrement dit, le Flow offre-t-il des espaces de création, d'expression et de représentation susceptibles d'accueillir l'ensemble des déclinaisons esthétiques qu'en proposent les acteurs ?

A – L'indépassable plafond de verre d'une expression graphique illégitime

Des trois disciplines équipementées, la pratique du graffiti concentre le plus grand nombre de problématiques pour l'équipement[2265]. L'absence de représentants au sein du personnel, l'inadéquation spatiale et temporelle entre la structure et les pratiquants, la faiblesse des moyens alloués, l'éparpillement disciplinaire et la présence d'acteurs associatifs sur le territoire pour la promotion de la pratique et la professionnalisation des artistes ont déjà été explorés. Combinés les uns aux autres, ces éléments amènent à une faible fréquentation du Flow par les peintres locaux et à un relatif désinvestissement du personnel qui peine à établir une offre attractive pour l'occupation effective du troisième étage devenu progressivement un espace fourre-tout. Il ne s'agit donc pas ici de questionner la capacité du Flow à se fabriquer les moyens de son intervention légitime dans le champ. Il est plutôt question d'observer dans quelle mesure l'équipement participe à l'entreprise de construction d'une définition officielle et légitime d'un contenu culturel. C'est-à-dire « d'étudier

[2263] *Ibid.*

[2264] Rappelons que l'esthétisation des pratiques a constitué, du temps leur prise en charge par les politiques de jeunesse ou du volet culturel de la politique de la ville, un passage obligé pour la normalisation d'un traitement au titre de pratiques culturelles. On peut alors questionner dans quelle mesure l'équipement dédié à la promotion d'une culture permet d'inverser la tendance et d'engager des opérations de réhabilitation d'éléments constitutifs des pratiques un temps privés de reconnaissance publique.

[2265] Voir le chapitre 5, section 5 – B.

la contribution de l'action publique à la cristallisation de formes sociales »[2266] à travers les quelques manifestations graffitiques que présente épisodiquement le Flow. Au-delà des cours d'initiation qui y sont délivrés par certaines associations, ces manifestations sont peu nombreuses. Du *live painting* est parfois proposé lors des *Blocks Parties* et les soirées *Mix, Myself and I*[2267]. Le mur en face du Flow est certes repeint régulièrement (tous les deux mois environ) mais ne s'inscrit dans un parcours de professionnalisation clairement identifié[2268]. On compte également une expérience de modules de formation pour lesquels les peintres locaux n'ont montré que peu d'appétence[2269]. Enfin, en décembre 2017, une exposition intitulée « Di(x)visions » a été présenté au grand public pour mettre à l'honneur trente années d'activités graffitiques dans le Nord. Le montage et le déroulement de cette exposition offre alors un matériau précieux pour discuter ce qui nous occupe ici – l'esthétisation du graffiti – et les enseignements qu'il est possible d'en tirer.

On commencera donc par présenter l'exposition et les conditions de son montage. Cette présentation nous permettra par la suite de discuter deux mécanismes inhérents au processus d'esthétisation qui, chacun à leur manière, renseignent sur la difficulté de l'équipement à peser sur les schèmes de représentation du personnel politique qui le gouverne à distance : le maintien d'une perception linéaire des carrières de peintres et la réduction de la culture du graffiti à une activité de peinture.

L'exposition « Di(x)visions » : 30 années de graffiti dans le nord ou ce que deviennent les graffeurs devenus trentenaires ?

Le 12 octobre 2017, à 18 H 30, dans la salle de jonction entre la maison folie de Moulins et le Flow, l'élue à la culture et le directeur d'équipement se succèdent dans une prise de parole publique à l'occasion du vernissage de la première et unique exposition proposant une « immersion dans le graffiti nordiste »[2270]. Derrière eux, silencieuse, une majorité des peintres (associations, collectifs, acteurs individuels) ayant participé à l'évènement. Une cinquantaine de personnes dans le public est discrètement encadrée par les membres du protocole du cabinet du maire et s'apprête à écouter les différentes prises de parole.

Marion Gautier est la première à s'exprimer : *« Je suis très heureuse d'être ici. Ça fait quand même trois ans qu'on parle de cette exposition et c'est toujours une fierté de voir aboutir un projet… Je suis contente de voir que les*

[2266] Dubois, V., 2001, *Action publique et processus d'institutionnalisation. Sociologie des politiques culturelles et linguistique et du traitement bureaucratique de la misère*, *Op. Cit.*, p. 11.
[2267] La fréquence des *blocks parties* est trimestrielle, celle des *Mix Myself and I* est mensuelle.
[2268] Ce mur est repeint tous les deux mois environ. Des peintres sont sollicités par l'équipement. Ils bénéficient parfois d'une courte résidence.
[2269] Voir le chapitre 5, section 5 – B.
[2270] Dossier de presse relatif à l'exposition et sous-texte de présentation qui accompagne le titre.

acteurs ont réussi à travailler ensemble pour nous offrir une belle exposition. Parce qu'il faut le dire, cette exposition est vraiment bien réussie »[2271]. Après avoir remercié ceux qui patientent derrière elle, l'adjointe à la culture poursuit son discours : *« Grâce à cette exposition, je me suis rendue compte que moi aussi j'avais des préjugés sur le graff… je dois quand même dire que le titre de l'exposition m'a un peu perturbé. Je ne le comprends pas très bien […] On a voulu le censurer. Et on ne l'a pas fait »*[2272]. Sa prise de parole se termine par une brève lecture du catalogue des différentes activités périphériques à l'exposition qu'elle semble découvrir sur le tas et cède la place à Olivier Sergent.

Le directeur entame son allocution par une présentation des différents acteurs qui ont permis la réalisation de l'évènement et précise que puisqu'ils sont nombreux, tous ne pourront prendre la parole. Il évoque notamment l'association Epsilone – *« Eux occupent et exploitent les friches et les terrains abandonnés qui sont le terrain de jeu favori des tagueurs »* – et insiste sur la diversité des pratiques de ceux qu'il nomme les *« activistes »*. Enfin, il prend quelques minutes pour réhabiliter la pratique du tag, trop souvent ignorée ou méprisée selon lui et que ladite exposition permettrait de réhabiliter : *« J'insiste sur le travail du lettrage, qui est au fondement de la pratique. Bien souvent, on ne retient que le graffiti qui plait plus que le tag. Et pourtant le tag a son importance. Il nous semblait donc important de lui rendre hommage. Ce qui est fait »*. Les présentations se terminent et l'ouverture de l'exposition au public commence.

L'exposition démarre dans la cour de la maison folie de Moulins dans laquelle le Collectif Renart y présente un patchwork des différentes fresques réalisées dans le cadre de son festival. De son côté, Mohamed Azaoum a réalisé deux portraits de singe sur des bâches en plastique fixées sur les anciennes écuries réhabilitées en salle d'exposition. Le sous-sol de la maison folie est, lui, investi par deux « invités »[2273] qui propose une ambiance sonore et visuelle à travers un montage vidéo qui présente un graffiti en cours de réalisation. On y reconnait le métro lillois au repos dans l'un de ses dépôts. S'il est impossible de cerner l'identité graphique des peintres en action, le petit film laisse apparaitre une date : « 2007 ».

L'essentiel de l'exposition se situe donc dans les espaces réhabilités à cet effet. Pour y accéder, on emprunte la cage d'escalier repeinte pour l'occasion par l'artiste « 4 Letter » dont le travail du moment consiste à la mise en action de personnages imaginaires dans des scénettes caricaturales de la pratique du graffiti. Un visuel qui n'est pas sans évoquer le neuvième art. Le premier niveau dessert l'unique dimension historique de l'exposition proposée par le peintre et archiviste des tags et graffitis locaux, Cap d'Origine. Il y présente des photographies et du mobilier urbain (compteur

[2271] Extrait du carnet de terrain. Prise de notes du 12/10/2017.
[2272] *Ibid.*
[2273] Les invités en question sont deux trainistes de renom dont on taira ici les noms.

EDF, porte de locale SNCF) sur lequel se devinent plus que ne se lisent des tags partiellement effacés, réalisés par la première génération de peintres (EDGE, BECK, SLEEK). Ce premier étage accueille également les peintres sollicités par l'association Traffic – Fabien Swingedauw, Jiem et Mary, the Dude Company – qui y présentent des œuvres sans lien préhensible et immédiat avec la culture du graffiti (voir document n°1). Enfin, le deuxième étage accueille le travail des associations Epsilone et Cultur'All qui se sont essayées à la reconstruction d'une friche industrielle abandonnée. Le public est alors amené à déambuler dans un univers de briques, de rouilles et de modules sur lesquels Arnaud Tabet et ses invités ont réalisé quelques graffitis.

Quelque peu déconnectée, le mur en face du Flow accueille une fresque collective organisée via le Collectif Renart. Ont été conviés certains graffeurs historiques dans une fresque aux allures de résurgence nostalgique de *blazes* qui ont occupé l'espace public dans les décennies 1990 et 2000. Aucun représentant des dernières générations de graffeurs actifs n'a été invité pour l'évènement.

Document n°1 : Œuvres produites dans le cadre de l'exposition Di(x)vision.

Document n°2 : Anamorphose au sol proposée par l'association Epsilone et ses invités.

Comme l'annonçait l'élue à la culture lors de sa prise de parole inaugurale, cette exposition est l'aboutissement de presque trois années de réunions de travail. Dans l'urgence de son invention, le volet graffitique de l'équipement a peu été investi par le personnel et le troisième étage est peu occupé. Accusant un déficit de légitimité et d'authenticité aux yeux des peintres locaux et sans propositions concrètes, ces derniers ne s'y sont que peu présentés[2274]. Après une saison d'activité pauvre en évènements graphiques[2275], l'équipe du Flow convie donc le tissu associatif local afin, comme l'explique la directrice adjointe Caroline Perret s'adressant aux acteurs, de *« nous faire remonter vos besoins, moi, j'y connais rien à votre milieu, c'est à vous de nous dire ce que vous attendez de nous »*[2276]. Dans le champ des possibles qui se dessine pour l'équipement, l'idée d'une exposition commune aux associations autour de la mémoire et de l'activité contemporaine du graffiti métropolitain émerge[2277]. Pendant plus de deux années donc, plusieurs réunions (au moins quatre) sont organisées sans que n'aboutisse l'élaboration d'un projet partagé. Les problématiques de nomination d'un commissaire d'exposition, de distribution des ressources et des contenus à produire génèrent de

[2274] Voir chapitre 5, section 5.
[2275] Pour la première saison, on compte quatre résidences, et quelques manifestations graphiques dans le cadre des *block parties*.
[2276] Propos tenus dans le cadre d'une réunion de travail du 04/11/2015. Extrait du carnet de terrain. Prise de notes du même jour.
[2277] Comme l'explique Olivier Sergent, il lui est impossible de financer des expositions pour chaque artiste.

nombreuses tensions entre les acteurs engagés et ravivent des querelles internes au tissu associatif sur le terrain de leur prise en charge institutionnelle.

Le pilotage de l'exposition est pendant un temps confié à Stéphane Bruneau, président de l'association Traffic[2278] et familier des acteurs de la politique culturelle lilloise. Il avait en 2012 monté une exposition intitulée « Post-Graffiti » dans laquelle il présentait différents artistes de renom, chacun selon lui, faisant référence dans leur domaine : *« T'as "L'Atlas" pour les arts optiques, t'as "Tank" pour l'abstraction, t'as "JR" pour le côté photographique. T'as "Jonone" pour la technique du* dripping*, t'as "36 Recyclable" qui, lui, était connecté à l'architecture et au graphisme, t'as "Horfe" pour la figuration libre »*[2279]. Ce dernier rencontre de nombreuses difficultés à fédérer les énergies des six associations, dont la sienne, retenues pour donner corps à l'exposition. Si l'envie de s'engager dans une action commune est partagée par certaines structures, son opérationnalisation parait insurmontable.

Les ambitions financières de Stéphane Bruneau sont également disproportionnées par rapport aux capacités financières de l'équipement. Il établit un budget prévisionnel d'environ 80 000 euros. On lui rétorque que *« c'est trop cher »*. La somme totale injectée dans le projet ne peut excéder les 33 000 euros. Excédé lui aussi, Stéphane Bruneau abandonne ce rôle de coordinateur. Mentionnant les salariés du Flow, il explique : « *Ils reprennent le projet et ils disent : "Ben voilà, Arnaud va faire ça, Stéphane va gérer Traffic, vous avez tant, tant, tant et tant chacun". J'ai fait : "Ok, moi je vais faire Traffic et basta" »*. Ce que la répartition du budget laisse entrevoir. L'ensemble des contrats prestations s'élève à 29 200 euros. Chacune des six associations ayant perçu des montants oscillants entre 3000 et 6750 euros[2280].

Le montage de l'exposition prend, comme on vient de brièvement le décrire, la forme d'un agrégat d'initiatives disparates et aux investissements inégaux. En lieu et place d'une exposition imaginée de concert, le résultat offert au public donne à voir une accumulation de scénographies de laquelle le thème annoncé – 30 années de graffiti dans le Nord – est largement absent au profit d'une présentation des identités graphiques des acteurs conviés qui se retrouvent jusque dans le titre de l'évènement – Di(x)visions – qui révèle alors la seule dimension réellement partagée par l'ensemble des acteurs conviés : le graffiti métropolitain ne relève pas d'une subculture homogène dans laquelle l'ensemble des entrants partageraient des buts, des valeurs, et des positions communes. Chacun y investit des sensibilités propres, s'engage ou non dans « les luttes pour le monopole de la définition

[2278] L'activité de l'association Traffic se déploie autour de la photographie du patrimoine industriel et des graffitis qui s'y invitent.

[2279] Entretien avec Stéphane Bruneau, technicien culture à la mairie de St-André et fondateur de l'association Traffic, réalisé le 01/02/2018.

[2280] Les informations sont tirées d'un document interne intitulé « Contrat de prestation artistique ».

du mode de production culturelle légitime »[2281], s'installe durablement dans le champ, y déploie des carrières longues ou au contraire, l'investit épisodiquement, le délaisse et parfois y revient selon des modes d'intervention et des niveaux d'engagement qui évoluent[2282]. Se rejoue alors au sein de la culture graffiti ce qu'on a déjà observé pour celle de la culture hiphop : l'écrasement des singularités et le traitement homogénéisé des artistes.

Les salariés du Flow, intervenant dans le champ en qualité d'allochtones, en ont été les premiers surpris. Olivier Sergent explique : *« Tu vois, autant les rappeurs, je m'attendais à ce que ce soit très dur et très violent au début. Parce que ça fait longtemps que je fréquente* [le milieu] *et j'ai déjà été menacé de mort plein de fois. Ça je m'y attendais. La danse j'ai pas eu trop de problème au début, c'est plus après qu'ils sont arrivés. Parce que je suis connu dans le milieu. Et par contre dans le graff, je m'y attendais pas vraiment en fait. Je croyais bien faire et je m'en suis pris plein la gueule »*[2283].

Idem pour le chargé de projet qui livre son ressenti sur les coulisses de l'exposition : « *Après l'objectif de mettre en avant le graff lillois etc… pppp. Y aura des petits trucs sympas à choisir dans chaque espace mais… pas sûr qu'on ait mis en avant la beauté du graff lillois. La mocheté du tissu associatif du graff lillois oui, mais on n'aura pas fait beaucoup plus »*[2284]. Ou encore Stéphane Bruneau lui-même, qui confesse que l'exposition *« n'est pas complète, il manque l'actualité vandale et l'historique aussi »*[2285].

Rien ou presque sur les activités passées et contemporaines de la pratique donc. Le terrain premier d'intervention de ses expressions que représente l'espace public y est, le mot est faible, sous-représenté. Nous y revenons dans la suite du texte. Seul Cap d'Origine s'est engagé, en qualité d'archiviste, à une entreprise mémorielle et historique de la culture graffitique métropolitaine.

[2281] Bourdieu, P., 1992, *Les règles de l'art,* Éditions du Seuil, p. 316.

[2282] Sur ce point une sociologie francophone du graffiti reste à inventer. On souhaite souligner ici que les engagements dans la pratique sont pluriels pour ne pas dire aussi nombreux qu'il y a d'acteurs. Deux exemples éminemment locaux pour illustrer le propos. L'artiste Easpack a découvert la peinture via le graffiti sur la scène dunkerquoise au milieu des années 1990. Actif de la scène lilloise pendant une dizaine d'années, ses tags, flops et autres graffitis ont habillé le mobilier urbain jusqu'à la fin des années 2000. En parallèle, il investit d'autres modes d'expression graphique et gagne aujourd'hui sa vie en tant que plasticien sous un autre pseudonyme. Pour autant, Easpack n'a pas abandonné la pratique du tag ou du graffiti qu'il perpétue en des lieux précis (les friches industrielles) ou sur des supports particuliers, des stickers qu'il colle ici et là au gré de ses pérégrinations. Même chose pour deux peintres de la première heure – Pones et Stone – éminemment présents sur les murs de la métropole pendant la décennie 1990, qui ont disparu pendant plus dix ans pour réinvestir l'espace public au milieu des années 2010.

[2283] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016. Il fait référence au favoritisme auquel il se serait prêté du temps de son directorat de la maison folies de Wazemmes. Certains acteurs l'accusent de s'être construit des interlocuteurs graffitiques particuliers qui auraient pendant dix ans (2004 – 2014) capté l'essentiel des ressources publiques.

[2284] Entretien avec Stéphane Bruneau, technicien culture à la mairie de St-André et fondateur de l'association Traffic, réalisé le 01/02/2018.

[2285] *Ibid.*

Rappelons sous un angle nouveau l'enjeu de la section. Il s'agit de comprendre dans quelle mesure le Flow peut porter un évènement autour d'une culture dont les illégalismes sont légion – faut-il seulement rappeler que la culture du graffiti est née et se déploie largement à l'ombre du droit et fait l'objet depuis 1994 d'un article de loi spécifique – et ont amené à l'émergence d'une action publique d'abord envisagée sous le prisme de son éradication[2286]. Progressivement culturalisé, le graffiti s'est vu gratifié d'atours artistiques qui ont permis la reconnaissance partielle de ses contenus. A partir des années 2010, dilués dans le vaste champ d'expressions du *Street art*, les graffeurs et leurs productions sont devenus d'incontournables éléments de rayonnement des territoires et de reconversion à moindre frais de l'image des villes. Plus aucune métropole n'en fait l'économie.

Dans cette perspective, les différentes formes de graffiti présentes et présentées au Flow permettent de questionner en l'actualisant « les limites d'une frontière »[2287] entre social et culturel, entre pratique légitime et pratique illégitime, entre reconnaissance et dénigrement. En un mot, les modalités d'accueil du graffiti entre les murs du Flow constituent un bon moyen d'observer comment « la municipalité gouverne l'illégalisme ["graffiti"] » et de voir dans quelle mesure « elle impose des directions et oriente des conduites pour qu'elles soient en accord avec les cadres de l'action urbaine »[2288] et de la politique culturelle lilloise.

À travers l'exposition « Di(x)visions », les seuls éléments relevant d'illégalismes sont présentés au prix de leur mise à distance temporelle, spatiale et discursive qui n'est autre que la traduction en acte d'une entreprise d'esthétisation qui renseigne à son tour sur la marge de manœuvre du Flow pour peser sur les schèmes de représentation dominants dans la prise en charge du secteur. Ce processus d'esthétisation se décline alors selon deux axes qu'on explore à présent : la persistance d'une linéarité supposée des parcours et carrières des peintres et la réduction de la pratique du graffiti à une activité de peinture. Si l'exposition trop rapidement présentée *supra* constitue le matériau principal pour l'analyse, on ne s'interdira pas d'en mobiliser d'autres pour l'étayer.

La linéarité des parcours en question

[2286] Voir chapitre 1, section 2 – B.

[2287] Titre éponyme d'un article de Vincent Dubois. Dubois, V., 1994, « Action culturelle/action sociale : les limites d'une frontière », *Revue française des affaires sociales*, la documentation française, n°2, pp. 27-42.

[2288] Aguilera, T., 2012, « Gouverner les illégalismes. Les politiques urbaines face aux squats à Paris », *Gouvernement et action publique*, n°3, pp. 101-124.

Avec « Di(x)visions », c'est d'abord la perpétuation d'une lecture linéaire et unidirectionnelle des carrières de peintres qui se présente au public et dont le Flow est l'héritier. Dans cette perspective, le tag ne serait que la porte d'entrée vers une pratique qui mènerait les peintres à l'abandonner progressivement au profit d'un travail de la lettre, plus élaboré, avant de s'accomplir dans la réalisation d'œuvres mêlant lettrage, éléments figuratifs, colorimétrie maitrisée, gestion des perspectives et techniques picturales en tout genre. Une conception qui suppose des changements successifs de statut des créations et des créateurs qui iraient de l'immaturité à la réflexion, du brouillon à l'œuvre d'art, du geste pulsionnel à l'acte réfléchi, de l'amateurisme naïf au professionnalisme, chacune de ces étapes étant indexée à des formes graphiques bien identifiées – du tag au graffiti, du graffiti à la fresque et de la fresque au très grand format[2289] – et sous-tendues par une conception partagée, voire normalisée, que Julie Vaslin résume en ces termes : « le graffiti est gouverné par un ensemble discontinu d'acteurs, de dispositifs et de discours qui véhiculent l'apparente évidence du partage entre le "sale" et le "beau" »[2290].

Cette linéarité supposée constitue un invariant à la peau dure sur lequel se sont construites les premières analyses scientifiques et les représentations politiques de la pratique. Par exemple, dans le premier ouvrage sociologique francophone sur la pratique du graffiti, le sociologue Alain Vulbeau se saisit des seuls tags – il ne prend pas en compte les graffitis – et opte pour une méthode d'enquête – une sociologie des écritures – qui justifie l'absence d'entretien avec ces nouveaux calligraphes qui investissent l'espace public urbain. Arrimées à une lecture sociale et misérabiliste, ses analyses relèvent d'une vision anomique de la pratique[2291] qui pêche par un déficit d'empirie. S'essayant à la construction d'un portrait singulier du tagueur qui écrase dans le même temps les singularités propres à chacun, il annonce que « le sujet présumé de cette écriture est sans doute une catégorie de la jeunesse habituellement muette »[2292], qu'il « est d'abord un marcheur sans but qui

[2289] Par très grand format, on entend ici la réalisation de fresques sur de vastes surfaces que sont les pignons d'immeubles, les ponts, les façades de maisons et dont la réalisation nécessite une ingénierie conséquente (nacelle, techniciens, arrêtés municipaux relatifs à la circulation, etc.). Depuis le début de la décennie 2010, toutes les grandes villes françaises accueillent ce type d'évènement et sollicitent des structures compétentes dans le domaine. A Lille, le Collectif Renart détient un quasi-monopole sur ce terrain.

[2290] Vaslin, J., 2017, *Esthétique Propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017, Op. Cit.,* p. 65.

[2291] On partage ce constat avec Julie Vaslin qui précise que « saisit à travers une seule de ses expressions, le "tag", le graffiti est analysé comme une pratique propre à une partie de la jeunesse, dont la situation sociale et l'implantation géographique seraient les seules caractéristiques explicatives de sa pratique du graffiti ». Vaslin, J., 2017, *Esthétique Propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à* 2017, *Op. Cit.*, p. 33.

[2292] Vulbeau, A., 1992, *Du tag au tag,* Éditions Desclée de Brouwer, p. 57.

démultiplie les traces de son errance »[2293] et que « le tag reste comme signature du marginal et comme empreinte de son passage »[2294]. Cette construction particulière de l'objet se retrouve chez Michel Kokoreff. L'auteur propose une catégorisation en trois formes qu'il nomme « les graffitis de contenu », « les graffitis de détournement » et « les graffiti, que faute de mieux, [il nomme] de troisième type »[2295] dans laquelle il range les tags et leurs auteurs. Les deux premières semblent, sous la plume du sociologue, faire l'objet d'une entreprise légitime à forte charge historique et politique et offre un contre-point analytique pour l'étude des tags à laquelle il se prête.

A le suivre, les premiers « délivrent un message explicite situé sur une échelle allant de l'individuel au collectif », contiennent une charge politique, idéologique ou subversive et relèvent d'un « discours de dénonciation »[2296]. Les seconds – le détournement des affiches publicitaires – sont plus « subtils » et se muteront, toujours selon l'auteur, en « fresques » avec l'émergence de certaines icônes telle que « Futura 2000, les Bau Geste, Speedy Graffito et autres "artistes graffiteurs" repeignant les affiches dans le métro la nuit, les murs de la cité, pour embellir l'urbain »[2297].

A l'opposé, la culture graffiti dans sa réduction aux seuls tags qui fleurissent sur et dans le métro et sur les murs de Paris au milieu des années 1980 font l'objet d'un investissement caractéristique des premières recherches sur la culture hiphop. S'il prend soin de laisser entrevoir une définition endogène – « pour les auteurs, le tag est un signature stylisée »[2298], les qualificatifs employés laissent alors peu de place au doute quant aux intentions de l'auteur d'investir dans la pratique des tags la marque d'une fracture sociale : « à l'activisme des pionniers semble s'opposer l'hédonisme d'une génération qui voit avant tout dans le tag un *trip*, un délire qui s'impose ». Le graffiti écrit-il encore relève de « l'énergie d'un désespoir qui ne se laisse pas dire »[2299].

Comme dans le travail de son collègue sur lequel il s'appuie, l'analyse de Michel Kokoreff n'est arrimée à aucun entretien avec les auteurs de tags et de graffitis du moment. Les signatures, qui invitent le chercheur à « considérer le sens de ces traces et la spécificité du mode d'expression – apparemment archaïque – dont elles relèvent » seraient alors une réponse « à l'indétermination des repères collectifs et un processus de désocialisation urbaine » et constitueraient l'un des objets à

[2293] *Ibid.,* p. 84.
[2294] *Ibid.,* p. 82.
[2295] Kokoreff, M., 1991, « Tags et Zoulous : Une nouvelle violence urbaine », *Revue Esprit*, n°169, pp. 23-36.
[2296] *Ibid.* il prend notamment l'exemple des graffitis apparus pendant les manifestations de mai 1968 ou ceux de l'International Situationniste.
[2297] *Ibid.*
[2298] *Ibid.*
[2299] *Ibid.*

partir duquel « ces jeunes tentent de se bricoler des repères, de se construire une identité, un ''nous'' afin de conjurer ce sentiment d'exclusion ou d'oubli virtuel qui les menace »[2300].

De ces quelques travaux, on voit bien comment les tags sont investis d'intentions précises qui ôtent toute possibilité d'analyse en-dehors de son jumelage à un signifiant social qui seul semble justifier l'intérêt scientifique de ceux qui s'en saisissent. On ne peut ici que reprendre l'analyse de Karim Hammou sur l'objet « rap » : l'objet n'est pas investi pour lui-même mais parce qu'il dit quelque chose d'un ailleurs. Dans l'état des premières recherches sur le genre graffiti[2301], le tag apparait comme l'équivalent graphique du rap « alors défini comme un *genre allogène de paroles juvéniles codées et rythmées posant problème,* et le rappeur est saisi par l'intermédiaire d'une analogie avec la figure du jeune de banlieue »[2302]. A défaut d'une sociologie pertinente des auteurs du graffiti, les quelques travaux francophones sur la pratique du tag[2303] renseignent moins sur les peintres eux-mêmes, les conditions de leurs engagements, leurs motivations, leurs carrières, que sur les méthodes d'enquête et projets scientifiques des chercheurs.

Notons cependant quelques inflexions dans le cadre qui nous occupe ici. Dès 1995, Hugues Bazin observait que « le tag est souvent présenté comme une forme mineure, le stade primaire du graff, le passage obligatoire dans l'apprentissage de techniques plus évoluées »[2304] tout en amenant une précision importante. « Cette vision réductionniste » écrit-il « s'appuie sur des critères esthétiques pour se justifier » et défend l'idée qu'il « n'y a pas de ''bons graffeurs'' et de ''mauvais tagueurs'' où les premiers seraient comparés à des artistes originaux et les seconds renvoyés dans les bas-fonds de la délinquance »[2305].

Enfin, sans se départir d' « une vision du graffiti comme ressource pour le travail [et] alternative salutaire à la délinquance des jeunes »[2306], le travail de Stéphanie Busquets et Marie-Line Fellonneau

---

[2300] *Ibid.*

[2301] On ne peut, là-encore, que noter qu'une sociologie du graffiti en France reste largement à établir. A notre connaissance, seules deux thèses existent dans la discipline. Celle de Julie Vaslin réalisé en 2017 et celle, antérieure, de Nicolas Mensch en 2013, toutes deux déjà citées.

[2302] Hammou, K., 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français.* Thèse de doctorat en sociologie, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Formation doctorale Sciences Sociales, Marseille, p. 42.

[2303] Outre les deux travaux cités *supra,* voir également, Kokoreff, M., 1990, *Le lisse et l'incisif : les tags dans le métro*, Éditions de l'IRIS ; Vagneron, F., 2003, « Le tag : un art dans la ville (observation) », *Terrains & Travaux*, n°5, pp. 87-111 ; Abdel Benessavy, A., et *al.*, 2010, « Le graffiti, un outil au service de la ville éducatrice », *Spécificités*, n°3, pp. 213-228.

[2304] Bazin, H., 1995, *La culture hiphop*, Éditions Desclée de Brouwer, p 195.

[2305] *Ibid.*

[2306] Vaslin, J., 2017, *Esthétique Propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017, Op. Cit.,* p. 33.

laisse entrevoir un infléchissement significatif dans le traitement scientifique de la culture graffiti et plus précisément sur la distinction entre tags et graffitis investie par leurs prédécesseurs. De leurs observations et entretiens avec de jeunes peintres, elles concluent que « dans la pratique, différentes formes de tag et de graff constituent donc un tout. Elles correspondent à des activités généralement complémentaires et vont souvent s'expérimenter conjointement. Dans ce contexte, la distinction entre tag et graff généralement effectuée, et plus précisément la question du passage entre ces deux formes, paraissent assez peu pertinentes »[2307].

Forts de ces quelques précisions, revenons au Flow, à l'exposition « Di(x)visions » et à notre hypothèse : la persistance d'une linéarité supposée comme objectivation d'un processus d'esthétisation de la culture graffiti.

On la retrouve dans le dossier de presse afférant à l'évènement. L'absence de l'occurrence « tag » en est un premier indice. L'idée d'un passage entre deux formes graphiques y est également affirmée. Le texte suggère une évolution des carrières allant de la rue aux institutions prestigieuses : « Du graff vandale au œuvres muséales » lit-on, « les graffeurs du Nord ont su faire leur place dans une histoire internationale de l'art urbain »[2308]. Là encore, seul le développement d'une sociologie des auteurs de graffiti permettrait de saisir les conditions d'émergence et d'appropriation du terme et de ses déclinaisons (vandale, vandalisme) par les peintres eux-mêmes. Il apparait pourtant que dans l'énoncé, son usage ne s'extrait que difficilement d'une mise en opposition de deux formes graphiques et suggère un passage de l'une à l'autre. De l'espace public aux institutions disions-nous, mais aussi, schématiquement, de l'espace public aux espaces clos, du mur à la toile, de la nuit au jour, de l'anonymat revendiqué au patronyme consacré et au fond, de la marge au centre.

La place réservée à la pratique des tags dans l'exposition renforce cette idée. Exposés à la seule initiative de l'archiviste local Aurélien Armignies convoqué en cette qualité, leur présence n'est rendue possible qu'au prix de leur mise à distance temporelle. Rien sur l'activité depuis le milieu des années 1990. Présents et présentés au seul prix de leur relégation dans un passé, la mise en avant de tags engage leur exotisation et s'ils renseignent sur une concession – « l'exotisme suppose une existence qui s'impose suffisamment pour faire irruption dans la conscience majoritaire »[2309] – cette concession « reste strictement sous contrôle »[2310]. C'est dans cette logique qu'on peut lire

[2307] Busquets, S., Fellonneau, ML., 2001, *Tags et Graffs : Les jeunes à la conquête de la ville,* Éditions l'Harmattan, p. 78.
[2308] Dossier de Presse relatif à l'exposition.
[2309] Hammou, K., 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français, Op. Cit.*, p. 147. L'auteur s'appuie sur les travaux de Collette Guillaumin.
[2310] *Ibid.,* p. 147.

l'opération de distanciation diachronique des tags dans une exposition sur l'histoire du graffiti local. Évoquer la construction d'un objet relevant d'un exotisme, c'est alors souligner que ce dernier est le récipiendaire d'une « certaine volonté ou intention de comprendre, parfois de maitriser, de manipuler, d'incorporer même ce qui est un monde différent »[2311]. Équipement sous contrôle municipal, il en est également le reflet et en cette qualité ne peut accueillir des expressions que l'autorité locale tente parallèlement de juguler depuis la deuxième moitié des années 1990. L'administration du graffiti comme « pollution visuelle » ou comme « souillure »[2312] reste de rigueur. Pour preuve, la seule occurrence « tag » que l'on trouve sur le site de la mairie de Lille se situe dans la rubrique « Propreté ». L'onglet « enlèvement des tags » côtoie alors « la propreté canine », « la lutte contre les nuisibles », « le lavage des rues »[2313] etc. et avalise sur le terrain lillois ce que Julie Vaslin a brillamment analysé sur le gouvernement parisien du graffiti : d'un côté, « les tags sont les traces d'un désordre que la Ville s'emploie à effacer »[2314], de l'autre, « le gouvernement du graffiti comme objet culturel » se réalise « en intégrant des peintures dans des dispositifs qui légitiment leur présence dans la ville tout en encadrant rigoureusement leurs conditions de production »[2315]. C'est le cas de l'exposition Di(x)visions, mais aussi du mur en face du Flow dont les auteurs sont sélectionnés sur dossier ou sollicités directement par l'équipe d'Olivier Sergent.

C'est aussi, en miroir, les autres éléments de l'exposition qui renforcent l'idée d'une linéarité supposée des carrières de graffeurs. Les œuvres proposées par l'association Traffic à travers les artistes conviés (Fabien Swingedauw, Mary et Jiem, The Dude Company) laissent pantois le spectateur curieux d'une histoire locale du graffiti. Un œuf géant qui n'est pas sans évoquer ceux de Pierre-Karl Fabergé ou une toile abstraite composée d'à-plats (voir document n°1). S'ils se laissent difficilement appréhender dans le cadre d'une rétrospective sur la culture du graffiti, ils objectivent l'incorporation de codes légitimes dans le travail des peintres initiés au travail créateur par le graffiti.

[2311] Saïd, E. W., 1980, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident,* Paris, Éditions du Seuil, p. 25. Cité dans Hammou, K., 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, *Op. Cit.,* p. 147.
[2312] Vaslin, J., 2017, *Esthétique Propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à* 2017, *Op. Cit.,* p. 54.
[2313] Source : https://www.lille.fr/Vivre-a-Lille/La-proprete/L-enlevement-des-tags consulté le 04/01/2022.
[2314] Vaslin, J., 2017, *Esthétique Propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017*, *Op. Cit.*, p. 470.
[2315] *Ibid.,* p. 574.

Le travail de reconstitution d'une friche industrielle mettant en lumière la production de graffitis et de tags dans cet espace particulier et proposé par l'association Epsilone n'infléchit pas l'analyse en cours. Au contraire, il participe à la mise à distance, cette fois géographique, des tags et des graffitis de l'espace urbain. Dans le moment qui précède leur requalification et que le géographe Lauren Andres nomme « le temps de veille »[2316], ces friches sont propices « au développement de nouveaux usages »[2317] et à leur occupation par des catégories d'acteurs diverses. Des peintres bien entendu, mais aussi des skateurs, des grimpeurs, des agriculteurs urbains, des pratiquants d'Air Soft, des photographes ou des mordus d'Urbex. La particularité de gestion de ces espaces « réside [alors] dans leur permissivité […] synonyme de non-conformisme »[2318] et que les graffeurs se sont tôt accaparés. On ne saurait affirmer que la présence des graffeurs dans ces espaces fait l'objet de discussions entre propriétaires et acteurs publics. En revanche, on peut estimer que la présence de tags et de graffitis dans ces friches industrielles ne constitue pas une menace pour l'ordre visuelle des centres-villes et des quartiers péricentraux. Leur valorisation dans le cadre de l'exposition « Di(x)visions » contribue à nourrir l'opération de négation des peintures illégitimes, réalisées à la dérobée sans l'aval des pouvoirs publics dans l'espace public.

L'annonce par Olivier Sergent d'une réhabilitation de la pratique du tag à travers l'exposition doit alors être précisée. Elle ne s'opère que sous condition de leur mise à distance spatiale (les friches) et temporelle (la première moitié des années 1990) et la prive dans le même temps de son terrain d'expression originel et contemporain. La relégation de la pratique dans un passé ou un ailleurs sert alors l'entreprise de maintien d'une perception linéaire en ce sens que leur valorisation au Flow – la mise en équipement acterait la reconnaissance des pratiques – est également tributaire de l'engagement de leurs auteurs dans des formes expressives acceptables et acceptées par les autorités locales qui objectivent à leur tour que « l'action publique […] procède à l'établissement de classements, de modes d'organisation et de statuts sociaux »[2319]. On se rappelle que Martine Aubry, dans son discours d'inauguration s'était explicitement positionnée en affirmant que *« dans le hiphop, on peut dire des choses importantes, sans tags qui salopent nos murs »*[2320]. Aux tags donc, l'insalubrité, la petite délinquance et l'immaturité des jeunes créateurs. Aux carrières avancées des graffeurs, la

[2316] Andres, L., 2010, « Reconquête culturo-économique des territoires délaissés : de l'importance du temps de veille et de ses acteurs transitoires », *Revue géographique des pays méditerranéens*, n°114, p. 7.
[2317] *Ibid.*
[2318] *Ibid.*
[2319] Dubois, V., 2001, *Action publique et processus d'institutionnalisation. Sociologie des politiques culturelles et linguistique et du traitement bureaucratique de la misère*, *Op. Cit.,* p. 11.
[2320] Discours d'inauguration du Flow de Martine Aubry prononcé le 4 octobre 2014.

reconnaissance d'un travail créatif d'intervention dans l'espace public sous contrôle et avec l'aval de l'autorité publique et qui s'éloigne des formes graphiques constitutives de la pratique (les tags, les flops, les graffs, les rayures etc…).

Dans ces conditions, Olivier Sergent et son équipe ne sont pas en mesure de peser significativement sur cette opération de tri visant à séparer le bon grain graphique de l'incivile ivraie. Car ce dernier, s'il représente la collectivité en tant que directeur du Flow et doit jouer avec des règles qui s'imposent à lui, n'épouse pas pour autant personnellement cette ligne de fracture : *« Ça me fait chier quand j'ai des graffs à l'acide. C'est super chiant mais voilà, c'est le Game. C'est comme ça, ça va avec »*[2321]. Ou encore, prenant en exemple le mur en face du Flow régulièrement peint : *« Je l'ai négocié avec le proprio qui est très sympa, qui joue le jeu mais des fois il râle parce que y en a plein sur ses portes de garages qui sont derrière : "Ben écoutes, si tu veux, on viendra nettoyer". Mais on peut pas séparer* [les tags et les graffitis] *»*[2322].

Cette opération de tri nous invite à formuler une hypothèse qui peut se comprendre comme un chantier de recherche à venir. L'acte transgressif que constitue la pratique des tags et l'identité déviante accolée à leurs auteurs peuvent être reconnus comme partie prenante d'un tout culturel et acceptés comme tel sous condition de leur dépassement. Plus précisément, pris dans une relation de pouvoir inégale, les auteurs de tags et de graffitis illégitimes peuvent faire valoir leur inscription dans la pratique qu'à partir du moment où ils sont en position d'administrer la preuve de leur prise de distance vis-à-vis de ces illégalismes.

C'est à ce prix que les peintres exposés au Flow sont présentés comme « les premiers à réinventer leurs pratiques » en proposant « des archives inédites, [des] créations *in situ*, [des] toiles, [des] œuvres vidéo et multimédia »[2323] dans lesquelles « l'actualité du graffiti nordiste »[2324] n'est présentée que dans des formes pour le moins éloignées, c'est un euphémisme, de ce qui s'observe autour du Flow, dans la ville, sur les axes routiers et ferroviaires. En ce sens l'entreprise de mise en valeur des graffitis au Flow tend à réduire la pratique contemporaine à une activité de peinture. C'est l'objet de la section suivante.

La réduction d'une activité sociale à une activité de peinture.

La participation de l'équipement à la fabrique d'une définition légitime de la pratique du graffiti a pour effet de négliger la structure sociale de l'activité telle qu'elle s'organise en-dehors de l'intervention d'agents allochtones, c'est-à-dire au-delà du cercle des seuls pratiquants. On ne nie pas ici le poids de ces agents dans la structuration et la transformation de la *scène*. Il y a déjà plus de

[2321] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 09/06/2017.
[2322] *Ibid.*
[2323] Dossier de presse relatif à l'exposition.
[2324] *Ibid.*

trente ans, l'étatsunien Richard Lachmann annonçait que « les graffeurs ont créé, puis perdu, les bases organisationnelles et idéologiques du contrôle de l'allocation de la réputation »[2325], entendant par-là que « les interactions sociales entre les auteurs de graffiti et leurs publics modèlent et transforment le contenu du graffiti »[2326]. Soit une autre manière d'évoquer que la bataille pour l'imposition de contenus définitionnels n'est pas récente, engage une multitude d'acteurs aux intérêts divergents et implique nécessairement l'altération continue de l'objet. Est-ce à dire pour autant que ces allochtones ont pénétré l'ensemble des strates interactionnelles qui prévalent à l'organisation sociale du graffiti ? Que leurs immixtions perturbent l'ensemble de la pratique jusqu'à imposer la prise en compte de leurs enjeux propres par les peintres ? Est-ce à dire qu'une société autonome des peintres, indépendante pour la distribution de différents capitaux (réputationnels, graphiques, calligraphiques, techniques) et l'édification de règles du jeu, ne saurait résister à sa dilution dans un ensemble plus vaste ?

Ces questions sont animées d'une intention et servent de préambule à la démonstration à venir : la culture du graffiti répond désormais d'un ensemble trop hétérogène, trop disparate, pour l'établissement d'une ossature conceptuelle à-même d'intégrer l'ensemble des éléments qui le convoquent ou en répondent. Ou dans la perspective de Vincent Dubois, de rappeler que le social ne se réduit pas ses formes cristallisées, objectivées dans et par l'action publique. Il nous semble donc plus juste de ne pas considérer *de facto* que l'organisation et le développement de la culture du graffiti pourraient se comprendre sociologiquement comme relevant d'un tout dans lequel s'encastreraient l'ensemble des acteurs (les peintres, les pouvoirs publics, les galeristes, les directeurs d'équipement, les médias, les chercheurs, les policiers), des terrains d'expression, des logiques d'engagement, des trajectoires, des carrières d'acteurs, des enjeux économiques, des régulations sociales, des luttes définitionnelles etc.

Plus modestement, il convient d'accepter l'idée que la pratique du graffiti est plurielle et qu'en s'invitant dans différents champs (le marché de l'art, la publicité, les politiques publiques) son saisissement par différents types d'acteurs ne répond pas des mêmes logiques ni ne produit les mêmes effets. Les peintres peuvent alors engager l'objet premier de leur pratique et construire leur carrière dans différents mondes (associatif, marchand, subculturel) de manière exclusive ou simultanément. La construction d'une vision dichotomique entre graffitis sauvages et graffitis

[2325] Lachmann, R., 2003, « Le graffiti comme carrière et comme idéologie (traduction de Jean-Samuel Beuscart, Loïc Lafargue de Grangeneuve, Claire Lemasne et Frédéric Vagneron) », *Terrains & Travaux*, n°5, pp. 55-86.
[2326] *Ibid.*

encadrés (légitimes), si séduisante soit-elle, ne résiste pas à l'analyse des engagements, des trajectoires et des situations sociales des protagonistes[2327].

Observer les peintres à l'œuvre au Flow ne présume ni de leur adhésion aveugle à l'entreprise de polissage des illégalismes ni de leur non-inscription dans d'autres champs. Celles et ceux qui y délivrent des cours d'initiation, se constituent en association ou participent à l'exposition Di(x)visions et pour bon nombre d'entre eux, maintiennent en parallèle une activité sauvage. Sous d'autres pseudonymes[2328], ils nourrissent leurs identités vandales selon des règles de jeu propres à la culture du graffiti et sensiblement opposées à celles qui prévalent dans le domaine du graffiti encadré (logique de placement, quadrillage de l'espace urbain, outil spécifique). Autrement dit, un même objet en cours de légitimation peut être saisi, exploré et investi dans différents systèmes à différents niveaux au sein desquels les peintres ont toute latitude pour s'y déployer simultanément. C'est tout « le paradoxe d'un art de la rue » dans lequel « nombre de graffeurs connaissent l'expérience d'être invités le jour par une municipalité pour décorer un bâtiment public et [sont], à quelques encablures de ce lieu, clandestins la nuit dans le même exercice de leur activité »[2329].

Le paradoxe n'a pas pour autant valeur de contradiction en ce sens que peindre en rue illégalement et peindre au Flow (ou dans un cadre associatif) n'engagent pas les peintres dans des voies similaires[2330]. Les modalités d'intervention ne relèvent pas des mêmes intentions, des mêmes investissements ou des mêmes intérêts. La constitution du graffiti comme catégorie d'intervention publique, loin de réduire la pratique à cette seule dimension, peut se lire comme un espace supplémentaire dans lequel elle y prend des formes particulières. L'organisation sociale propre aux peintres cohabite alors avec d'autres types d'organisations, de sociabilités, de formes de reconnaissance, engageant d'autres intervenants, d'autres codes, d'autres enjeux.

[2327] Sur ce point, et pour quitter le terrain lillois, les exemples ne manquent pas. Le français Tilt, l'anglais Banksy ou l'italien Blu, tous reconnus mondialement et consacrés par le marché de l'art, n'ont pas cessé de nourrir une activité graphique en dehors de tout encadrement. Parallèlement aux activités légitimes auxquelles ils se prêtent volontiers, ils maintiennent une activité graphique illégale et la revendiquent vertement.

[2328] Pour des raisons évidentes, on ne s'adonnera pas ici à un listing des correspondances entre noms légaux et pseudonymes vandales des acteurs.

[2329] Bazin, H., 1995, *La culture hiphop, Op. Cit.,* p. 203.

[2330] Lors de nos enquêtes, on a rencontré un grand nombre de profils et de positionnements vis-à-vis de l'institutionnalisation de la pratique du graffiti. Sur un axe idéal-typique allant du « puriste » - celui qui œuvre exclusivement dans un cadre illégal – à celui qui ne s'engage uniquement que dans la production de graffiti encadré, tous les positionnements se rencontrent.

Dans ces conditions, il apparait de plus en plus discutable et vain de chercher une continuité, quelle qu'elle soit, entre la pratique du graffiti telle qu'elle se réalise dans l'espace public et telle qu'elle est investie et soutenue par l'action publique[2331].

Ces quelques précisions n'épuisent pas le constat que le graffiti est présent et présenté au Flow dans des formes particulières – cristallisées, esthétisées – qui siéent à la représentation que s'en font les édiles locaux et nourrissent l'entreprise de réduction de la pratique à une activité de peinture. Il ne s'agit pas d'annoncer ce qu'on ne peut démontrer, à savoir que l'instrument Flow aurait été investi sciemment d'une volonté de réguler, voire de juguler, la présence des graffitis dans la Ville. Pour autant, dans la perspective de ce chapitre, faire du Flow l'instrument de régulation des hiphops locaux nous engage indubitablement à l'envisager comme un outil de contrôle.

Comme l'explique Vincent Dubois, « ce processus ne saurait être compris en le rapportant aux seuls jeux internes de l'institution : il procède aussi du système de relations plus large dans lequel la politique de contrôle prend place »[2332]. Autrement dit pour comprendre cette opération de réduction, un détour par les investissements symboliques et pratiques des peintres eux-mêmes s'avère indispensable. La négation de l'espace public comme terrain d'expression et la persistance de mode d'apprentissage particulier sont alors deux pistes qui nous permettent de soutenir la thèse d'un assèchement d'une culture graffiti et de son recentrement autour du seul travail graphique.

La négation de l'espace public comme terrain d'expression.

On l'a montré *supra,* la référence à l'espace public, terrain historique, contemporain et privilégié des peintres (graffeurs, tagueurs, trainistes etc.), n'est rendu possible que sous condition de sa mise à distance ou de son encadrement. Impossible pour Olivier Sergent et son équipe de valoriser les tags et les graffitis qui fleurissent sauvagement autour de l'équipement. Le constat est renforcé par un échange écrit entre le directeur du Flow et l'élue à la culture.

A l'automne 2015, l'équipe du Flow lance un appel à projet « Graffitis et arts visuels urbains ». Les objectifs fondamentaux sont de « privilégier les artistes locaux », de « prioriser les démarches collectives, de prendre en compte « l'impact sur le territoire et [la] médiation avec les publics » et rendre concret le « travail effectif en résidence au Flow pour occuper l'espace et se nourrir de

[2331] C'est d'ailleurs le parti pris de Julie Vaslin qui prend pour objet l'administration des graffitis à Paris sans faire de l'organisation sociale propre aux peintres une variable pertinente de l'analyse.

[2332] Dubois, V., 2001, *Action publique et processus d'institutionnalisation. Sociologie des politiques culturelles et linguistique et du traitement bureaucratique de la misère*, *Op. Cit.,* p. 217.

l'équipement »[2333]. Une enveloppe de 5000 euros est proposée aux associations candidates pour un temps de création en résidence et la mise en place d'ateliers auprès de publics à définir.

Un document interne, intitulé « Délibération pour l'appel à projet "graffiti et arts visuels urbains » daté du 20 novembre 2015, renseigne sur les entreprises de sélection et d'exclusion des projets à soutenir. Le document se présente comme une synthèse des propositions émises par différentes associations. Pour chacune d'entre elles, l'équipe du Flow apporte des informations sur leur pertinence et un commentaire en couleur rouge fait office d'orientation pour la décision de l'élue. Soit un refus, une proposition de rencontre faite aux représentants associatifs pour préciser des zones d'ombre ou la retenue de la proposition dans un autre cadre que celui du présent appel à projet. Enfin, l'ensemble du document est parsemé d'annotations manuscrites rédigées par l'élue à la culture Marion Gautier.

Les commentaires de synthèse comme les annotations de l'élue fournissent alors une matière de choix pour exemplifier l'impossibilité de prendre en compte l'espace public comme terrain d'expression libre des peintres.

Des deux projets proposés par l'association « Kraft », le premier consiste à présenter le mouvement brésilien des « Pixadores » qui se démarque tant par ses calligraphies novatrices que par le mobilier urbain – les *spots* – sur lesquels elles sont apposées. Les différents *crews* de Pixadores s'illustrent à Sao Paolo en rivalisant d'acrobaties et de prises de risques pour peindre sur des surfaces toujours plus improbables. On lit alors dans le document que le projet de l'association Kraft, bien que *« très intéressant »*, est *« difficile à défendre »* car il relève d'un *« mouvement social proche du tag »*.

[2333] Informations issues d'un document interne intitulé « Délibération pour l'appel à projet "graffiti et arts visuels urbains" » daté du 20/11/2015.

Document n°3 : photo d'un tag « Pixo Ação » réalisé à Sao Paolo en 2017[2334]

En parallèle de ce travail autour du mouvement des Pixadores, l'association Kraft propose au Flow d'organiser un « Débat/ rencontre autour de la grande question : Tag = Vandalisme, Street Art = Cote sur le marché de l'art »[2335]. L'annotation de Marion Gautier se présente sous la forme d'une précaution – *« Attention, j'aimerais avec l'accord du maire là-dessus »*[2336] – et renforce l'idée qu'à Lille, la véritable élue à la culture, c'est Martine Aubry. Le document renseigne surtout, que même à l'état de discussion, la possibilité d'évoquer l'existence du graffiti sauvage « au présent » relève d'une entreprise soumise à l'aval direct de la première magistrate. L'association Kraft n'a pas été retenue pour ce projet et le débat n'a jamais eu lieu. C'est alors la deuxième proposition qui sera

[2334] Source : http://vaidape.com.br/2017/03/pixador-que-peitou-doria-tem-algo-a-dizer/ consulté le 03/09/2021.
[2335] Informations issues d'un document interne intitulé « Retour MG appel à projet graff » daté du 20/11/2015.
[2336] *Ibid.*

potentiellement retenue[2337], plus axée sur la « notion de développement durable avec la volonté de travailler sur matériau de récupération »[2338].

C'est donc, à un premier niveau, la dimension exploratoire de l'espace urbain ou du temps nocturne du graffiti qui tend à disparaitre dans le cadre de sa mise en équipement. Or dans la société des graffeurs, l'acte de peinture est prétexte à la déambulation, à la découverte de l'environnement urbain, de nouveaux espaces d'expression qui sont autant de terrains de jeu à découvrir, investir et conquérir. Comme l'expliquait le peintre lillois Teke, décédé en octobre 2011[2339], « *ce que j'aime dans le graff c'est que tu connais la ville. J'ai l'impression de connaître la ville mais dix fois plus que n'importe qui. […] Tu connais les voies ferrées, les autoroutes, tu connais les accès, tu vas sur les toits tu sautes les grilles et tout. J'aime trop. Tu t'incrustes dans les immeubles* »[2340].

Ou Detur, actif sur la scène lilloise entre 2007 et 2013 : « *Le truc c'est de taper une escalade sauvage, d'arriver sur un endroit des fois éclairé ou complètement dans le noir. Taper* [peindre] *un truc trop en scred, voir des piétons passer, se poser, y a des voitures, tac, tu te mets à plat ventre. Tu prends ton temps. T'es en mode infiltration, tout le temps. Des fois, y a des gens, ils dorment à un mètre de toi et pendant ce temps, tu peins leur* [immeuble] *et…c'est trop kiffant, c'est trop le silence, c'est trop l'acte dans lequel tu te… à l'heure où personne ne fait rien, et toi tu fais un truc que tu kiffes le plus à cette heure-là* »[2341].

Cette découverte de nouveaux terrains de jeu prend parfois des dimensions qui excèdent le cadre du territoire métropolitain ou national et devient prétexte aux voyages. Le trainiste[2342] « Funk », évoquant son insatiable quête de nouvelles sensations illustre bien cette dimension exploratoire au fondement de la pratique : *« Aller repeindre les mêmes métros et les mêmes trains aux mêmes endroits, ben tu tournes en rond et tu t'amuses plus […]. T'as une telle sensation de maîtrise des paramètres que tu t'amuses plus au final. T'es plus dans la découverte. […] Et c'est ça qui pousse aux voyages, à la découverte d'autres terrains de jeu quoi. […] Pour moi une soirée où je vais peindre à Arras, puis à Tournai, puis à Courtrai et où je finis au*

[2337] La décision finale ne retiendra pas l'association Kraft et lui préférera l'association TEC pour laquelle il est précisé que le projet a une dimension « de médiation très intéressante », souligné et annoté d'un « oui » par l'élue. Informations issues d'un document interne intitulé « Retour MG appel à projet graff » daté du 20/11/2015.

[2338] *Ibid.*

[2339] Teke est un peintre lillois mort à 22 ans, happé par un train lors d'une session nocturne sur les voies ferrées lilloises en octobre 2011. Il avait 21 ans au moment de l'entretien.

[2340] Entretien avec le graffeur Teke réalisé le 24/04/2010.

[2341] Entretien avec le graffeur Detur réalisé le 17/08/2011.

[2342] Pour rappel, le trainisme constitue une discipline parmi d'autres de la culture graffiti. Elle consiste en la réalisation de peintures sur du mobilier roulant, principalement les trains et les métros.

petit matin au dépôt [de métro] de 4 Cantons[2343]*, avant c'était exceptionnel et c'était une putain de bonne soirée, je sur-kiffais ma race. Maintenant j'ai plus envie de le faire car je sais qu'au final ça va être rébarbatif. Alors au lieu de ça, je m'en vais le vendredi soir et puis je vais à Amsterdam, ou à Cologne, je vais à Paris, ou dans le sud, là je vais aller à Lisbonne ou bien je vais aller à Bucarest dans deux semaines et je découvre des terrains de jeu ».*

Les modes de sociabilité propres à la société des peintres tendent également à être minorés au Flow. Il ne fonctionne que rarement comme lieu de rencontre entre artistes. Plus un immeuble qu'une maison disions-nous dans le quatrième chapitre. L'austérité première et le manque d'intimité du hall d'accueil, les horaires spécifiques d'ouverture, l'impossibilité de s'y restaurer ou plus modestement de s'y rafraichir, le cloisonnement strict des différents espaces sont autant de variables qui freinent l'appropriation de l'équipement dans des usages souples et des temps d'échanges informels qui caractérisent les modes de sociabilité des peintres. N'occupent le troisième étage que celles et ceux qui y sont conviés ou en font la demande dans le cadre de résidence ou d'atelier et son usage est avant tout fonctionnel. Impossible pour les salariés du Flow de créer les conditions d'un entre-soi en favorisant un usage officieux du troisième étage. Le chargé de projet s'y est essayé mais s'est vu refuser la modification des règles d'occupation de l'espace dédié aux arts visuels[2344]. Les peintres invités en résidence, qu'ils soient membres ou non de la scène locale du graffiti, s'y succèdent plus qu'ils ne s'y croisent. L'arsenal juridico-administratif qui fixe les usages légaux de l'équipement en général et plus encore du troisième étage contrarie l'émergence d'un supplément d'âme à même de favoriser son appropriation dans des usages pluriels qui prendraient en compte des dimensions informelles de son occupation. Dans ces conditions, l'équipe de travail peine à trouver des formules susceptibles d'en « *faire un lieu de vie* ». Ou, comme le confie Olivier Sergent : *« Moi, mon rêve, c'est des gens qui viendraient, pas forcément pour pratiquer, mais se poser, lire un bouquin […]. C'est ça se dont je rêve et on en est loin »*[2345]. Or, la dimension collective apparait elle aussi comme un élément fondamental de la pratique du graffiti. Pour sa découverte, son apprentissage ou sa réalisation. Le graffeur « Film X » l'illustre bien : *« Parce que le graffiti c'est pas seulement écrire son nom sur un mur et on se casse quoi. C'est un ensemble avec les potes. Moi je suis graffeur, personnel, tout seul j'aime bien mais voilà… j'irais pas me faire plein de graffs tout seul. Le but c'est aussi de kiffer avec ses potes »*[2346].

[2343] « 4 cantons » est l'ancien nom de la station de métro qui termine l'une des deux lignes du réseau derrière laquelle se trouve un dépôt convoité par les trainistes.
[2344] Pour rappel, les régisseurs techniques lui opposent que la présence hypothétique d'œuvres qu'il s'agit de protéger ne permet pas d'autoriser la présence d'usagers au troisième étage.
[2345] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[2346] Entretien avec le graffeur Film X réalisé le 22/08/2011.

Ou encore « Teke » : *« Récemment j'ai… tu vois* [le graffeur] *Costik ? Je l'ai rencontré y a pas longtemps et on a été peindre ensemble. Tu sais on était à une soirée avec une grosse clique et tout. Et tout le monde est parti on était plus qu'à deux, il m'a proposé d'aller peindre et voilà quoi. On a passé quelques heures rien qu'a deux et c'était pas… ben voilà, moi j'aime bien ça ».*

La fabrique d'un graffiti consensuel

Une autre caractéristique de cette opération de réduction du graffiti à une activité de peinture consiste en sa relative dépolitisation, ou plus précisément à une certaine configuration du rapport art/ politique. Il ne s'agit pas ici d'affirmer que la dimension politique est un invariant des engagements dans les carrières de graffeurs que chacun investit à sa manière. Tous n'œuvrent pas avec une conscience aigüe d'une réappropriation de l'espace public par le signe ou l'envisage comme tactique « mobilisée en attente de toutes les occasions, disséminée sur les terrains de l'ordre dominant, étrangère aux règles que se donne et qu'impose la rationalité fondée sur le droit acquis d'un propre »[2347]. C'est-à-dire de rendre « la plus forte la position la plus faible »[2348] dans une distribution inégale du pouvoir. Tous également n'engagent pas une auto-analyse politique de leur carrière dans une pratique déviante. « Le *Street art* » et, par inclusion récente, le graffiti « n'est pas qu'un art rebelle ou révolté. C'est un agglomérat de conduites multiples à l'intérieur duquel les artistes qualifiés de "puristes" et de "vendus" agissent de manière contradictoire »[2349]. Entre ceux qui l'érigent en outil de lutte et ceux qui en font un médium artistique comme un autre, le spectre des appropriations est large, pour ne pas dire infini. On peut même avancer qu'au sein de chaque carrière, pour chaque acteur, les interprétations fluctuent, se modifient, sont perturbées au gré des aléas de l'existence dont chaque étape, chaque bouleversement peut entrainer une revisite, profonde ou superficielle, des perceptions de ses propres engagements.

Autrement dit, le champ d'expression concédé aux peintres est balisé par une opération de tri et constitue une alternative de plus à l'appropriation sauvage de l'espace public[2350]. Il s'agit de ne pas remettre en cause un ordre visuel qui s'ouvre à la pratique du graffiti sous condition de son encadrement strict. En l'état, le Flow participe à la construction d'une offre alternative à la pratique du graffiti sauvage que certains saisissent sans pour autant la désinvestir. En un mot, faire des tags en rue ou obtenir une résidence au Flow répondent de deux pratiques distinctes et investies comme

[2347] De Certeau, M., 1990, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Éditions Gallimard, p. 62.
[2348] *Ibid.*
[2349] Riffaud, T., Recours, R., 2016, « Le *street art* comme micro-politique de l'espace public : entre "artivisme" et coopératisme », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n°30.
[2350] Il participe, selon des modalités propres, à la canalisation de la pratique. Les skate parcs et les city stades ont également cette fonction.

telles par les acteurs. Ce que laisse entendre un habitué des résidences graphiques au Flow qu'on anonymise ici[2351] : *« Tu vois, quand je fais de la créa au Flow, je sais que je fais pas du graffiti, même si ça m'arrive de bosser mes lettrages. Je suis plus dans… je sais pas comment le dire… je fais de la peinture à l'aérosol. Je suis pas dans le tag ou le flop. Ça c'est dans la rue, sur les stores, les palissades ou sur les trains des fois. C'est pas les mêmes sensations, c'est pas les mêmes motivations. Au Flow, je suis dans autre chose, je fais du dessin »*[2352]. Que le graffiti soit élément déclencheur ou simple support d'une prise de conscience politique des rapports de force qui organisent la distribution du pouvoir importe peu ici[2353]. Amputé de sa dimension transgressive, le graffiti tel qu'il est promu au Flow, ne se réalise que sous condition de son encadrement. Mais cet encadrement ne vise pas simplement à contrôler les modes d'expression. Il permet aussi au pouvoir local de s'immiscer dans le contenu même des œuvres présentées dans l'espace public. Au-delà des exemples déjà mobilisés, un énième cas de figure termine de nous en convaincre.

Au printemps 2019, le festival d'Art Mural du Collectif Renart coïncide avec le dispositif culturel « Eldorado » de l'opérateur « Lille 3000 ». Dans ce cadre, deux peintres mexicains invités par la mairie de Lille – les « Tlacolulokos » – sont conviés à un partenariat avec la calligraphe du Collectif Renart – Lady Alezia – pour repeindre le mur mis à disposition par le Flow. Cette dernière s'attache à calligraphier une phrase : « Hydrate-toi d'urbaine liqueur ». Les deux peintres se concentrent à la réalisation de personnages féminins représentatifs de leur région : Oaxaca. Les femmes représentées sont pourvues de nombreux atours représentatifs de la culture mexicaine : des bijoux, des foulards, des références au catholicisme local ou aux origines ethniques des artistes, des tatouages. L'une d'elles arbore une kalachnikov sur le bras. L'autre est marquée d'un « ACAB »[2354] sous l'épaule gauche.

[2351] L'anonymisation a ici valeur de protection pour l'individu concerné.
[2352] Entretien Avec Film X réalisé le 22/08/2011.
[2353] De nos différents entretiens avec les peintres locaux, on a pu remarquer que celles et ceux qui engagent un rapport politique à la pratique sont préalablement disposés à une telle entreprise. Ainsi, que le peintre « Funk » affirme que « la pratique du graffiti s'inscrit dans une démarche politique » ne peut se comprendre qu'à l'aune de ses engagements au parti communiste ou dans un groupe de supporters du club de foot lensois ouvertement antifasciste. Même chose pour le tagueur Veeto dont la culture politique familiale est prégnante.
[2354] L'acronyme vaut pour « All Cops Are Bastards ».

Document n°4 : fresque réalisée par Lady Alezia et les Tlacolulokos.

La kalachnikov apparait, verticale, sur le bras de la femme du milieu. Le « ACAB » se trouve sous l'épaule de la femme de droite, juste en dessous du chandail.

Jeudi 25 avril, 20H30 face au mur du Flow, j'observe le trio de peintres poser les dernières touches de ladite fresque. Les Tlacolulokos rangent leur matériel et rejoignent leurs appartements situés à une cinquantaine de mètres. Une voiture de police en patrouille passe devant nous et s'arrête net. L'un des policiers sort, s'insurge de ce qu'il prend pour des femmes voilées mais surtout, entre dans une colère noire à la vue du fusil de combat et à la lecture de l'acronyme. Il nous somme de l'effacer immédiatement. On lui rétorque que les auteurs ne sont plus là et qu'il ne nous appartient pas de modifier l'œuvre. Quelques personnes en présence brandissent la carte de la liberté d'expression et les policiers repartent en nous assurant que *« l'affaire n'en restera pas là »*[2355].

Dès le lendemain matin, le 26 avril, le syndicat « Alliance » s'en saisit et mobilise la télévision locale pour défendre sa cause dans un contexte de mobilisation sociale intense[2356]. Il s'agit pour le syndicaliste Arnaud Boutelier, interviewé devant l'acronyme polémique, de rappeler que *« l'art, on n'est pas contre mais y a des inscriptions qui sont inadmissibles. "ACAB", c'est un appel à la haine envers les policiers »*[2357].

[2355] Extrait du carnet de terrain. Prise de notes du 26/04/2019.

[2356] Le mouvement des « gilets jaunes » en est à son sixième mois de mobilisation.

[2357] Source : https://france3-regions.francetvinfo.fr/hauts-de-france/nord-0/lille/lille-3000-eldorado-tous-flics-sont-connards-fresque-validee-festival-fait-polemique-1660619.html consulté le 13/09/2021.

Quelques heures après, suite à une discussion avec leur interlocutrice de référence à « Lille 3000 », les deux peintres mexicains modifient la fresque qui se voit amputée du fameux tatouage. Le « ACAB » disparait sous une couche de peinture et les Tlacolulokos s'expriment publiquement. L'un deux, Sosi Rensa, explique alors qu'il ne « parle pas de voile mais de costume traditionnel » et que le ACAB « s'applique au contexte local [du Mexique] où la police est corrompue »[2358].

Les raisons avancées dans le journal mexicain « El Universal de Oaxaca » qui relaie l'évènement sont sensiblement différentes. Ils y expliquent s'informer sur la structure sociale des quartiers dans lesquels ils interviennent et ce, pour une raison simple : *« Al final, es un mural que no será nuestro, se queda para la gente »*[2359]. Au gré de leurs rencontres, ils se construisent une image militante du quartier de Moulins et souhaitent s'en faire le relais. C'est dans cette perspective qu'ils font apparaitre des éléments iconiques des luttes politiques et sociales tels qu'ils se les représentent : *« En este caso – precisó – es un barrio muy combativo y con mucha historia de lucha, y por eso mismo quisimos colocar este acrónimo de lucha »*[2360].

Ils n'ont alors d'autres ambitions que de « *generar una reflexión y crear debate »*[2361].

S'en suit alors, pendant une semaine, un étrange ballet graphique mêlant militants de tous bords et habitants du quartier. Les uns s'emploient à réinscrire l'acronyme polémique pendant que les autres s'attachent à l'effacer. A plusieurs reprises et au grand dam du personnage représenté dont l'épaule est de plus en plus meurtrie. Au passage, le Flow se voit marqué d'un immense ACAB sur sa façade. L'affaire atteint alors son parangon le 3 mai 2019, date à laquelle la mairie de Lille se décide à porter plainte contre X pour « détérioration d'œuvre d'art »[2362].

[2358] Source : https://france3-regions.francetvinfo.fr/hauts-de-france/nord-0/lille/lille-3000-eldorado-tous-flics-sont-connards-fresque-validee-festival-fait-polemique-1660619.html consulté le 13/09/2021.

[2359] Source : https://oaxaca.eluniversal.com.mx/mundo/29-04-2019/un-mural-de-artistas-mexicanos-en-lille-irrita-la-policia-francesa consulté le 13/09/2021. On propose la traduction suivante : « Dans le fond, l'œuvre ne nous appartient pas. Elle est réalisée pour les gens qui habitent le quartier ».

[2360] Idem. On propose la traduction suivante : « Dans ce cas précis, c'est un quartier militant avec une longue expérience de luttes. C'est la raison pour laquelle nous souhaitions faire apparaitre cet acronyme de lutte ».

[2361] Idem. On propose la traduction suivante : « Amener une réflexion et créer le débat ».

[2362] Source : https://www.lavoixdunord.fr/577813/article/2019-05-04/apres-la-polemique-la-facade-du-flow-taguee consulté le 13/09/2021.

Document n°5 : La même fresque après retouche par des anonymes.

Document n°6 : Réalisation d'un « ACAB » à l'extincteur sur la façade du Flow.

Le caractère ubuesque des faits rapportés ne manque pas d'éclairer un peu plus les ambigüités relationnelles entre l'équipement et le pouvoir local vis-à-vis des contenus artistiques jugés polémiques dans l'espace public. Deux artistes mexicains invités par la mairie via l'association « Lille

3000 » réalisent une fresque sur le mur en face du Flow en collaboration avec la plus importante association locale de promotion d'art mural. Cette fresque est sujette à une opération de censure initiée par un syndicat de police qui s'invite dans le champ artistique et contre lequel la mairie, l'équipement ou le Collectif Renart n'a pas souhaité s'opposer officiellement[2363]. Une mobilisation collective émerge, des anonymes engagent une réhabilitation subjective et sauvage du visuel initial alors constitué en motif de plainte par la Ville sous le chef d'accusation de détérioration d'œuvre d'art.

Des nombreux articles de presse ayant relayé l'information, aucune prise de parole des salariés du Flow (comme du reste des associations Lille 3000 ou Collectif Renart). Leur silence n'est pas pour autant surprenant et doit se lire comme un indice de plus d'une relation de subordination dans laquelle ils sont pris. La parole officielle, comme les finances ou les modalités de recrutement, fait l'objet d'un contrôle en mairie centrale et borne dans le même temps la liberté expressive du personnel d'équipement. C'est ce que suggère Olivier Sergent quand il explique que : *« Tu vois, on a notre propre com, ce qui est pas le cas des autres services. On valide avec les services mais… A Wazemmes, j'ai toujours eu le droit de répondre aux interviews par exemple*[2364]*. Dans les autres services ils n'ont pas le droit. Et c'est vrai que quand y a eu l'arrivé du Flow, les changements de direction, d'élus et tout ça, j'ai senti une énorme ingérence. Ce que je peux comprendre parce que le Flow, c'est pas que nous, c'est un projet vraiment énorme de la ville. […] C'est vrai que y a eu une reprise en main par… un contrôle de la dircom et du coup ça redevenait une régression totale pour moi. Mais je la comprenais en même temps par rapport à l'enjeu qui nous dépassait. Et là, ça va. C'est reparti. Je fais des interviews. J'ai pas à demander* [l'autorisation d'en faire] *»*[2365].

Or, pour ce qui concerne l'opération de censure de l'œuvre des Tlacolulokos, aucun discours officiel n'est apparu publiquement. Le journaliste de la Voix du Nord Sami Chebah, auteur de deux articles sur l'affaire, précise dans l'un d'entre eux que « fait rare, le cabinet de Martine Aubry, que nous avons contacté, se refuse à tout commentaire »[2366]. Dans ces conditions, le mutisme du personnel d'équipement n'a rien d'anodin. Qu'il relève d'un parti pris ou d'un silence contraint, il est un indice de plus d'une relation de subordination au pouvoir politique local dans laquelle il est pris et renseigne un peu plus sur l'usage politique de la première maison du hiphop en France et la forme de gouvernement dans laquelle il s'inscrit. Ou pour reprendre les termes de Jacques Lagroye,

---

[2363] Pour ce qui concerne le seul Collectif Renart, la décision de ne pas intervenir médiatiquement a été sciemment décidée par son co-fondateur Julien Prouveur.
[2364] Pour Rappel, Olivier Sergent a été directeur de la maison folies de Wazemmes avant de prendre la tête de trois équipements mutualisés.
[2365] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 09/06/2017.
[2366] Source : https://www.lavoixdunord.fr/580579/article/2019-05-09/retour-sur-ces-quatre-lettres-que-la-police-ne-voulait-plus-voir-en-peinture consulté le 15/09/2011.

que « la fonctionnalisation de l'institution tend à privilégier une représentation dominante de ses usages légitimes »[2367] qui se traduit sur le terrain graphique par la production d'œuvres consensuelles, ou du moins, amputées de ses contenus les plus polémiques, transgressifs ou subversifs. Ce sont enfin les modes d'apprentissage du graffiti qui tendent eux-aussi à réduire la pratique à une activité de peinture.

Des modes d'apprentissage particuliers

La fabrication d'un graffiti institutionnalisé s'accompagne de son apprentissage. Aux opérations de tri, de censure et de transformation des contenus à l'œuvre pour les peintres les plus confirmés s'ajoutent des modalités de découverte et d'éducation aux bonnes manières des publics (très souvent jeunes) entrant dans le champ. Ou plus précisément, de celles et ceux qui découvriraient en premier lieu la culture du graffiti via un équipement qui n'a pas vocation à favoriser l'émergence d'une nouvelle génération de tagueurs. La conduite d'ateliers peut se lire ici comme un instrument supplémentaire de gestion des illégalismes à travers la production d'une offre particulière de découverte qui nourrit l'entreprise de diffusion d'un contenu définitionnel spécifique du graffiti. Les modalités d'apprentissage observées s'éloignent alors de celles à l'œuvre au sein de la sous-culture.

C'est d'abord une alternative de prise de contact avec la pratique qui est mise en avant au Flow. Elle ne s'apprend plus au contact de mentors ou d'aînés dans l'informalité de rencontres hasardeuses. A de rares exceptions, l'ensemble des peintres évoquent leur engagement par frottement avec des acteurs plus confirmés. Qu'ils la découvrent seuls ou en groupe, tous ou presque s'accordent à dire que certaines rencontres ont opéré comme un *turning point* décisif dans leur carrière, défini par Andrew Abbott comme « des changements courts, ayant des conséquences, qui réorientent un processus […] Tous les changements soudains ne sont pas des tournants, seulement ceux qui débouchent sur une période caractérisée par un nouveau régime »[2368] qui s'encastre dans une logique de carrière, c'est à dire « un processus en étapes dans lequel l'individu acquiert les compétences nécessaires à la mise en œuvre de sa pratique au contact d'autres individus qui s'inscrivent dans la même pratique dans un monde urbain »[2369]. Sur ce point, les témoignages ne manquent pas.

[2367] Lagroye, J., François, B., Sawicki, F., 2012, *Sociologie politique. 6ème édition revue et augmentée*, *Op. Cit.*, p. 152.
[2368] Abbott, A., 2001, *Time matters. On theory and method*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 258.
[2369] Becker, H., 1985, Outsider : Études de sociologie de la déviance, Éditions Métaillé, 250 p.

Par exemple Teke, *« Je faisais du basket aux pyramides tu vois. Et tous les dimanches matin avec un pote et y avait plein de graffitis, GBU et tout, j'aimais bien et puis un matin y a un gars qui est arrivé avec ses chiens et tout et il a fait un graff, un* wildstyle. *Je crois que c'était « Perver ». Et je pouvais plus jouer au basket pendant qu'il faisait son graff, je regardais et tout ».*
Film X : « *Comment je suis rentré dans le graffiti ? Mon frère en faisait, mes copains plus âgés en faisaient et tout et je trouvais ça cool, je kiffais dessiner et c'est venu tout seul. Et là, ça lâche pas ».*
Ou encore Poisson : *« A la fin de ma 3ème, je rencontre un gars qui est un peu plus vieux que moi mais on est vachement pote. On est dans des délires, on fait de l'escalade et avec lui on commence à faire des tags et tout. Et la première vraie sortie que j'ai fait c'était avec lui »*[2370].

L'apprentissage en groupe dans une relation maitre/élèves se substitue aux échanges privilégiés entre un néophyte et son mentor. Le peintre professionnel retenu pour leur conduite dispense son savoir devant une tribune d'adolescents ou de jeunes adultes dans une configuration qui rappelle l'organisation des salles de classe. Parfois debout devant un public assis, il endosse le rôle de professeur d'art plastique qui délivre un savoir faiblement individualisé à travers la mise en place de principes pédagogiques dans des plages horaires prédéfinies.
A l'instar de ce qui s'est joué pour la danse, il apparait que « le fait qu'ils s'entrainent dans des structures associatives [ou municipales] les éloignent de toute manière des sociabilités de la "rue" »[2371] qui sont autant d'aléas constitutifs du graffiti sauvage. La gestion des imprévus, des rencontres impromptues, la discrétion dans l'action, le développement d'une vision de l'espace public en trois dimensions, l'apprentissage d'une nouvelle lecture du monde urbain, des interactions noctambules, de techniques de grimpe, l'acquisition et la fabrication d'outils spécifiques sont autant d'éléments intrinsèques à la pratique non encadrée dans l'espace public qui ne s'acquiert qu'au contact d'acteurs plus expérimentés et que les pédagogues du graffiti n'ont pas vocation à relayer tant ces dimensions n'ont pas leur place dans le cadre d'ateliers. Dans ces conditions, l'enseignement d'un graffiti institutionnalisé se réalise avec la complicité des acteurs associatifs qui rejouent alors l'opération de mise à distance diachronique et synchronique des illégalismes. Qu'ils poursuivent ou non une carrière entamée pour certains il y a plus de vingt ans en dehors des circuits de reconnaissance officiels, tous participent sciemment à la fabrique d'un graffiti poli à l'intérieur du cadre qui l'accueille.
Les propos de Mirek Pi, peintre du Collectif Renart, éclairent la place particulière réservée aux illégalismes dans ses ateliers :

[2370] Entretien avec le graffeur Poisson réalisé le 20/10/2015.
[2371] Faure S., Garcia, MC., 2005, *Culture hiphop, jeunes des cités et politiques publiques*, *Op Cit.*, p 113.

MP : *« Je fais jamais d'incitation au vandalisme. C'est pas pour ça qu'on m'appelle et c'est pas ça qu'on attend de moi. Par contre je ne peux pas ne pas en parler. C'est la base. C'est trop important. Donc j'explique que c'est né aux États-Unis et que ça s'est propagé un peu partout. En France j'explique les débuts, je parle de "Boxer", de "Psy"*[2372]*. Surtout ce que je leur dis, c'est qu'aujourd'hui y a des espaces pour le pratiquer alors qu'avant c'était interdit ».*

VB : Et tu t'autorises à en parler au présent et au local ?

MP : Oui… enfin, je leur explique que j'en ai fait, que je me suis fait arrêter et que j'ai eu des gros problèmes[2373]*. Après ça arrive que… C'est rare mais j'ai des questions genre : "C'est quoi VR6 ?". Dans ces cas-là je leur explique : "VR6 c'est un crew, des gens qui peignent depuis très longtemps, mais aussi qu'ils prennent des gros risques, qu'ils ont eux aussi beaucoup d'amendes" »*[2374]*.*

Dans ces ateliers, l'objet « tag » occupe différentes fonctions. Chez Mirek Pi, ils ont une vertu pédagogique. Ils sont un passage obligé pour l'acquisition de compétences nécessaires à la réalisation de graffitis : *« La place du tag est importante dans mes ateliers, on commence toujours par là. Parce que pour avoir un bon flow dans tes lettrages, c'est bien de passer par le tag. Avant d'apprendre les constructions de lettres, c'est important qu'ils choppent le geste* [du poignet] *et c'est plus accessible avec les tags ».*
Chez Arnaud Tabet, ils occupent une autre fonction. Sensible à la capacité de concentration de ses publics, le fondateur d'Epsilone les mobilise dans une démarche récréative : *« On a quand même une ambition pédagogique dans l'atelier. […]. A la fin des deux premières séances, je fais une partie défouloir : "Ça c'est un* skiny*, ça c'est un* fat[2375]*, maintenant vous faites des tags. Vous faites ce que vous voulez. Chacun votre tour"»*[2376]*.*
Étape nécessaire à l'apprentissage de construction de lettres ou objet d'évasion, dans un cas comme dans l'autre, l'usage des tags dans le cadre d'ateliers est un marqueur supplémentaire de l'illégitimité dont ils font l'objet et dont les représentants associatifs se font le relais.

[2372] Boxer et Psy sont deux graffeurs parisiens de la première heure. Ils sont devenus au fil des années d'incontournables références des scènes parisiennes et plus généralement françaises.
[2373] Jugé au procès de Versailles en 2001, il a été condamné à 70 000 euros d'amende.
[2374] Extrait du carnet de terrain. Prise de notes du 07/08/2020.
[2375] *Skinny* et *Fat* renvoient ici à différents diamètres de capuchons nécessaires à la pulvérisation des peintures contenues dans les bombes aérosols.
[2376] Entretien avec Arnaud Tabet, fondateur de l'association Epsilone, réalisé le 06/07/2016.

Arnaud Tabet, devenu le référent du Flow en matière d'ateliers d'initiation et de découverte de la pratique du graffiti, est conscient de la croisade morale qu'il participe à nourrir. Évoquant la lutte contre la prolifération des graffitis sauvages il explique que son engagement au Flow : *« Ça ne l'annihile pas. Par contre mon discours en tant que porteur de projet associatif […] qui doit parler à des politiques et avoir un discours cohérent – et moi-même être en cohérence avec mon discours – c'est que* […] *ça légitime la répression* [du graffiti sauvage]. *Tu peux pas mettre en place une répression si tu laisses pas un espace d'expression. Moi je suis juste là pour revendiquer cet espace* [d'expression]. *Et c'est clairement ce que j'exprime* [à mes interlocuteurs en mairie] *: "Plus vous laissez un espace important plus en théorie y a un impact sur ce qui déborde parce que de fait, il y a plus d'espace". Si t'élargis les contours tu débordes moins. C'est logique »*[2377].

Au-delà des seuls ateliers, ce sont enfin les *block parties* organisées par l'équipement qui objectivent cette opération de réduction à une activité de peinture et l'injonction à son encadrement. A la différence des espaces chorégraphique ou musical ouverts à tous, ne peint pas qui le désire. Au Flow, le graffiti est affaire de professionnels et seules les associations érigées au rang de partenaires sont en droit de le faire exister. Epsilone, Collectif Renart ou d'autres sont régulièrement sollicités pour peindre des panneaux de bois ou autres cimaises. Pour le public amateur ou profane, le champ expressif est sensiblement différent. Les feutres et la peinture à l'eau sont préférés aux marqueurs et aux bombes de peinture. En guise de murs, les publics sont invités à s'exprimer sur feuilles banches et le cadrage expressif s'objective à travers des injonctions à la citoyenneté républicaine. « Expression libre ne veut pas dire écrire n'importe quoi » peut-on lire sur une affichette manuscrite[2378]. Là-encore, le spectre d'un débordement graphique n'est pas loin. Professionnels et profanes sont invités à peindre sur les supports dédiés à cet effet, à l'intérieur du cadre dans lequel la peinture est tolérée. Il ne s'agit pas ici d'imputer l'entreprise de canalisation des expressions graphiques au seul équipement. On répète que le Flow ne fait que poursuivre une politique publique de prise en charge des débordements graphiques qui lui précède et que faute d'être en capacité de l'infléchir, il s'en fait le relais.

Au fond, ce sont des conditions d'entrée et d'accès à la pratique qui sont ainsi posées. S'il est un trait commun aux différentes pratiques de danse, de musique et de peinture, c'est bien le faible investissement de départ pour les nouveaux entrants. Danser, rapper ou taguer sont d'abord des pratiques accessibles à tous et toutes, tant le coût matériel de départ est modeste. Un sol et un rythme pour les danseurs, une feuille et un stylo pour les rappeurs, un marqueur et un mur pour

[2377] Entretien avec Arnaud Tabet, fondateur de l'association Epsilone, réalisé le 06/07/2016.
[2378] Extrait du carnet de terrain. Prise de notes du 31/01/2016.

les peintres. Or, dans l'alternative que propose le Flow, le graffiti tel qu'il est représenté, jusque dans ses modules de découverte, peut se lire comme autant de freins à son appropriation autodidacte. S'engage alors la production d'*hexis corporelles* sensiblement étrangères à celles qui prévalent à l'apprentissage entre pairs dans l'espace public. Encore une fois, c'est l'ensemble des conditions de découverte et de création qui sont modifiées. Des horaires précis, des postures, des supports et des outils d'expression particuliers, une relation maitre/élèves. Le graffiti, et plus encore sa découverte, se réalisent à travers des principes pédagogiques en adéquation avec les modes de reconnaissance institutionnels de la pratique et la linéarité supposée des parcours.

Gouverner les illégalismes, pour reprendre l'expression de Thomas Aguilera, ce n'est donc pas seulement « assumer de nouveaux espaces conflictuels et de risques, puis les réduire »[2379] pour mieux les contrôler. C'est aussi s'engager dans la production de propositions alternatives de découvertes et de créations. En ce sens, le gouvernement des hiphops lillois participe bien d'une entreprise de canalisation des débordements graphiques et de fabrication d'une expression fidèle à son image qui se retrouvent dans les modules de découverte proposés. La légitimation paradoxale du graffiti ne s'opère qu'au prix de son altération.

B – Quid de l'esthétisation du rap : limites et dépassement d'un concept

Féconde pour l'exploration des perturbations qu'engage la prise en charge publique des pratiques de peinture (ou de danse), l'application du concept d'esthétisation aux musiques du rap est plus délicate à mener. Du moins dans l'acception qu'en réserve l'auteur de l'ouvrage « Politiques du hiphop. Action publique et cultures urbaines ». Rappelons en quelques lignes la posture et la démarche du chercheur. En introduisant un nouvel acteur – les administrations publiques – dans les études sur les pratiques des hiphops, Loïc Lafargue de Grangeneuve analyse les effets d'inscription des artistes du champ dans le volet culturel de la politique de la ville au cours des années 1990 et les coûts d'entrée de ces mêmes artistes dans les circuits de droit commun (les services culturels des villes, des régions ou de l'État) pendant la décennie suivante. Il en conclut que « la réhabilitation des cultures populaires, mineures, etc., a lieu, mais la plupart du temps si et seulement si les formes d'expression qui aspirent à la labellisation intègrent les codes de l'art savant »[2380]. Et d'ajouter que « la culture hiphop se transforme en effet conformément aux attentes

[2379] Aguilera, T., 2012, « Gouverner les illégalismes. Les politiques urbaines face aux squats à Paris », *Op. Cit.*
[2380] Lafargue de Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop. Action publique et cultures urbaines*, *Op. Cit.,* p. 101.

des administrations et des services culturels qui demandent – explicitement ou non – aux acteurs de ces différentes formes d'expression d'incorporer dans leurs pratiques des éléments de disciplines artistiques plus classiques »[2381]. Cette injonction au rapprochement, toujours selon l'auteur, relèverait d'une tension entre démocratisation et démocratie culturelles comme principe surplombant des politiques culturelles « dans la mesure où la légitimité culturelle défendue par l'un[e] est précisément contestée par l'autre »[2382]. L'élargissement des publics et l'ouverture aux pratiques faiblement légitimées trouveraient un point de conciliation dans la transformation des contenus artistiques.

Des trois champs artistiques réunis sous la bannière commune du hiphop, les musiques du rap (mais aussi le *djaying*, le *beat boxing* et le *beat making*) se dérobent à l'analyse. Loïc Lafargue de Grangeneuve ne s'en saisit pas pour étayer sa démonstration. Est-ce à dire que le rap constitue un objet fuyant face au concept ? Qu'il serait étrangement inaltérable ? Ou, plus précisément, que les conditions d'encadrement public de la pratique seraient exemptes d'un travail de transformation des contenus créatifs ?

Il nous appartient ici d'explorer ces pistes et de voir dans quelles mesures le concept d'esthétisation peut ou non, et sous quelles conditions, s'appliquer à l'objet « rap » dans une temporalité nouvelle[2383], les années 2010, et un cadre précis : l'équipement. Notons immédiatement trois prérogatives qui, pense-t-on, peuvent expliquer cette absence de prise en compte dans les différents écrits du chercheur.

Tout d'abord, il s'agit de garder à l'esprit que l'extension d'un concept n'est pas infinie. Que sa définition soit étroite, et « le nombre de cas empiriques auquel renverra le concept sera peu élevé »[2384]. Qu'elle prétende s'appliquer à un nombre plus élevé de cas et « il est probable que la définition du concept [soit] mal conçue ». En découle un étirement conceptuel » qui entraine son inefficience. Dans notre cas, le traitement commun réservé aux trois disciplines, c'est-à-dire par les mêmes services administratifs[2385], et leur réunion sous un même toit ne doit pas nous conduire à écraser les singularités qui les caractérisent, aussi séduisante que soit l'application homogène d'un même concept.

[2381] *Ibid.*, p. 102.
[2382] *Ibid.*, p. 101.
[2383] Par rapport à la temporalité de Loïc Lafargue de Grangeneuve dont les recherches se déploient sur la décennie 2000.
[2384] Dumez, H., 2011, « Qu'est-ce qu'un concept ? », *Le Libellio d'AEGIS*, Libellio d'AEGIS, n°7, pp. 67-79.
[2385] Rappelons par exemple que les associations de promotion du graffiti encadré n'ont, à Lille, jamais fait l'objet d'un traitement par le service culturel des Arts Visuels. Par ailleurs, les trois disciplines ont d'abord fait l'objet du service Jeunesse et Animation avant d'être transférées de concert au service Culture pour faire l'objet du sous-service des cultures urbaines.

La seconde prérogative tient à l'administration de preuves. L'altération des formes de danse et de peinture s'arrime à des éléments concrets d'injonction à l'esthétisation. Certaines formes (des graffitis, les fresques, la création chorégraphique) sont valorisées et soutenues. D'autres (les tags, les *battles*) maintiennent les acteurs en dehors des circuits officiels de légitimation publique. Or, dans le cas du rap, il est plus difficile de déceler des éléments allant dans ce sens. Au Flow par exemple, aucun censeur dans les ateliers d'écriture pour veiller et surveiller les contenus textuels en cours de production. Même chose pour les groupes de rap en résidence ou en répétition. L'accès aux studios du Flow n'est pas conditionné aux paroles proférées ou aux postures incarnées par leurs auteurs[2386]. Le contenu textuel n'agit pas dans ce cadre comme variable excluante. Du moins pour ce que nous en savons. Les salariés du Flow n'appliquent pas une charte fixant les bornes de ce que devrait être une bonne écriture, une bonne scansion ou une bonne diction.

Autrement dit, si Loïc Lafargue de Grangeneuve passe sous silence la pratique du rap c'est peut-être que « l'hybridation entre culture hiphop et codes de l'art savant, sous l'effet des exigences des institutions culturelles »[2387] n'y est pas aussi saillante que pour le graffiti ou la danse. Ou qu'elle ne passe pas par les mêmes canaux.

La piste de l'esthétisation ne doit cependant pas être abandonnée. Peu de matière concrète disions-nous, mais un indice dans le texte de l'auteur. « Explicitement ou non » écrit-il, les administrateurs culturels participent à la transformation des contenus. Soit. Le processus d'esthétisation peut aussi s'engager au-delà des volontés conscientisées ou du goût des agents en charge de l'accompagnement professionnel des musiciens du rap.

Mentionnons enfin la spectaculaire diversification des genres du rap et son accélération dans les années 2010[2388]. Cette hétérogénéité croissante et exponentielle du genre ne concerne pas uniquement les sonorités, les rythmiques ou les *flows* des rappeurs. Les thèmes abordés, les champs lexicaux et les positionnements idéologiques le sont tout autant. L'ensemble du spectre politique se retrouve dans le rap en français[2389] et des thèmes aussi variés que le divorce, le spleen ou le quotidien des classes moyennes s'y côtoient. C'est une pluralité de formes sans précédent qui s'observe.

[2386] Le cas de la représentation et de la scansion de textes sur scène est différent et fait parfois l'objet de censure. Voir section 2 – B du présent chapitre.

[2387] Hammou, K., 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français, Op. Cit.*, p. 23.

[2388] On manque d'éléments musicologiques pour en attester mais il semblerait que la Trap, la Drill, l'Afro-Trap, le Cloud rap, le néo Boom-Bap, le Zumba style ou le rap de chichas, soient autant de sous- genres musicaux du rap qui se massifient et se déploient dans les années 2010.

[2389] Du rap anarchiste au rap nationaliste, toutes les sensibilités politiques se retrouvent désormais dans le genre.

Autrement dit, la grande diversité du rap dans les années 2010 permettrait, c'est une hypothèse, l'économie d'une entreprise d'esthétisation dans la définition qu'en propose l'auteur. Il y aurait désormais des formes de rap à même de correspondre aux attentes des prescripteurs publics. La foisonnante hétérogénéité des raps en France serait telle que certains d'entre eux seraient acceptés en l'état. C'est donc à l'intérieur du champ, et non pas par frottement avec d'autres formes chansonnières plus légitimes, qu'il faut circonscrire le concept. En un mot, y aurait-il au sein du genre des types de raps et de profils de rappeurs plus à-même de faire l'objet d'un soutien par l'équipement ? Comment dès lors en rendre compte ? Pour y répondre, on propose trois pistes. La première tient aux nombreux attributs extra-artistiques qui agissent comme variable de sélection de rappeurs à soutenir. Le deuxième tient au goût et plus largement à la sensibilité esthétique du personnel d'équipement. La troisième enfin peut s'explorer à travers une étude statistique des spectateurs du Flow. Combinées les unes aux autres, on questionne la place des raps locaux les plus populaires au sein de l'équipement.

De l'importance des concordances professionnelles… et au-delà

Le sous-encadrement de l'équipement et l'injonction à l'objectivation d'activités contraignent les salariés du Flow à organiser le travail de la façon la plus rationnelle qui soit. Il s'agit pour eux d'éviter les pertes de temps et les rendez-vous manqués. Quel que soit le volume toujours fluctuant des demandes et pour le seul accompagnement des musiciens du rap, ils n'ont pas les moyens d'y répondre systématiquement. S'engagent alors des formes de priorisation et de hiérarchisation dans le travail dont les filtres de sélection renseignent sur les profils de musiciens les plus soutenus.

C'est une évidence, les salariés du Flow ne peuvent accompagner que celles et ceux qui se présentent à eux. S'ils essaient parfois de solliciter des groupes pour remplir leurs missions[2390], ils restent largement tributaires des propositions qui leur sont faites. On a vu que celles-ci, peu nombreuses au départ, consistent pour l'essentiel en une mise à disposition des espaces dans lesquels les groupes sont relativement autonomes. La secrétaire générale, comme d'autres, l'avait constaté dès la première année : *« Moi, je m'interroge sur les habitudes de travail en studio de répét des rappeurs et des gens qui sont dans ces disciplines-là. T'as des* home studios*, les mecs, ils nous ont pas attendus, ils ont leurs réseaux. En fait, on se rend compte qu'ils sont pas tant en demande que ça. Ils sont en demande d'endroits quand ils vont monter sur scène. Ils vont dire : "Ouais, on a un concert, on a besoin du plateau" »*[2391].

Dans certains cas pourtant, l'accompagnement va au-delà du simple accès aux espaces. Un ingénieur du son peut être mis à disposition des groupes, une aide financière permet parfois à un

[2390] Voir chapitre 6, section 2 – C.

[2391] Entretien avec Caroline Perret, secrétaire générale du Flow, réalisé le 20/07/2016.

artiste d'obtenir un soutien pour la production de son album. Parfois encore, le chargé de projet accompagne physiquement le lauréat régional du Buzz Booster pour la finale nationale à Marseille ou lui obtient des dates en région.

Ces différentes expériences d'accompagnement confrontent alors les salariés du Flow à un spectre large de profils de musiciens du rap dont certains sont plus compatibles que d'autres avec l'organisation du travail. Concrètement, le personnel d'équipement s'engage plus volontiers dans l'accompagnement de groupes quand ces derniers correspondent à leurs attentes.

La ponctualité, la rigueur et la réactivité apparaissent comme un premier ensemble de variables déterminantes. C'est ce que laisse entendre Sylvain Desplanques : « *Parce que c'est con mais je sais que y a pas mal de mecs à qui je dis : "Viens on se revoit" et en fait qui viennent pas. "J'ai eu un contre temps, j'ai pas pu venir". Du coup, comme je suis un peu débordé, tu lui donnes un rendez-vous, deux rendez-vous et s'il ne vient pas, ben… il vient pas. Malheureusement y a ça aussi »*[2392].

La compréhension des règles institutionnelles constitue un deuxième critère de sélection pour l'accompagnement des musiciens du rap. Si l'accès aux studios de répétition se réalise souvent en dehors des bornes fixées par l'administration[2393], le contournement de ces règles est limité. Il est beaucoup plus délicat pour le personnel d'équipement de s'en écarter dans d'autres scénarii d'accueil (les résidences, la programmation de concerts, la mise en place d'ateliers d'écriture, l'organisation de conférences etc.). Mécaniquement donc, c'est-à-dire par projection sur la collaboration à venir, le chargé de projet retient plus facilement celles et ceux qui sont aptes à comprendre les contraintes juridiques de l'équipement. Là encore, Sylvain Desplanques en dresse le constat : *« Du coup comme on n'a pas le temps, on travaille principalement avec les mecs qui sont un peu structurés. On essaye d'aller aider les petits jeunes etc. Mais c'est forcément… t'as un gars qui va arriver complétement à l'arrache et un gars qui va arriver, qui va dire : "J'ai telle asso, je suis en train de créer mes numéros de Siret, je suis en train d'écrire ma biographie", tu sens que le mec il est un peu au taquet sur toutes ces démarches-là. Enfin… c'est con, mais qui pourra nous suivre sur ces questions hyper-administratives et procédurières, lui on va se dire : "On va l'aider parce qu'on peut l'aider" ».*

La maitrise des règles institutionnelles par les musiciens du rap apparait donc comme une seconde variable de sélection des profils à accompagner. Ce qui n'est pas sans soulever un paradoxe majeur. La structuration des acteurs des hiphops est au cœur même du projet Flow. L'équipement a été pensé pour palier une carence structurelle et leur permettre de trouver des soutiens technique, financier et administratif susceptibles d'accompagner les carrières et de faciliter leur insertion professionnelle dans les réseaux de l'industrie musicale. C'est l'horizon à atteindre de la

[2392] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.
[2393] Voir chapitre 5, section 5 – B.

professionnalisation artistique. Mais cet accompagnement est conditionné à l'inscription préalable des prétendants aux métiers artistiques dans une structure tiers. Qu'ils en soient à la tête ou non.
En l'état, l'équipement accompagne en priorité ceux qui font déjà l'objet d'un soutien extérieur. C'est le cas par exemple d'Ismaël Métis ou le groupe Feniix Crew, originellement soutenus par l'association Secteur 7. C'est aussi le cas du groupe Merta ou du rappeur Mwano, tous deux accompagnés par la compagnie générale de l'imaginaire. Même chose encore pour le groupe de *trip-hop* Ours Samplus que Sylvain Desplanques est allé chercher pour leur proposer la grande scène du Flow[2394]. Le chargé de projet en donne une illustration : *« On n'a pas le temps. Mais y'a pas que le temps. Y'a aussi pas les moyens. Parce qu'à des moments, légalement on ne peut pas. Donc on est obligé de lui demander de se mettre en asso. Parce que s'il est pas en asso, on pourra pas. C'est con, mais de trouver quelqu'un au niveau admin qui suit. Parce que sinon on doit, pour embaucher… pour faire un concert avec un rappeur, quel qu'il soit, nous en tant que mairie on est obligé de le payer, ce qui est plutôt bien. Mais du coup ça veut dire un cachet plus les charges sociales. Tu peux pas dire : "Prend 100 balles et démerdes toi". Donc t'es obligé de lui dire : "Trouve une asso pour qu'on puisse te payer et t'embaucher et qu'on puisse te faire jouer en concert" »*[2395].
Autrement dit, le Flow n'est pas en mesure de supporter le volet administratif pour l'ensemble des rappeurs désireux de se présenter sur scène ou d'obtenir une résidence artistique. Le manque de temps et de moyens financiers et humains provoque un filtrage des profils mettant les musiciens du rap les moins outillés et les moins encadrés à distance. Le travail du Flow consiste alors à confronter ces profils de rappeurs aux réalités du métier tel qu'ils les perçoivent à partir de leur champ de possibilités.

La confrontation aux réalités de métier de musicien

Dans une perspective beckérienne, considérons le monde de l'art comme « le réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art »[2396].
Le point de pivot de cette définition réside dans une distinction proposée par l'auteur entre artistes et ceux qu'il nomme « personnels de renfort », entre activité cardinale et activités périphériques, et, au fond, entre le travail créatif et le « sale boulot »[2397]. Comme l'explique Céline Bense Ferreira Alves et Karim Hammou, « le cadre beckérien est propice à renouveler l'attention portée aux

[2394] Voir chapitre 6, section 2 - C. Le groupe est accompagné d'un manager et d'un tourneur.
[2395] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.
[2396] Becker, H.S., 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Éditions Flammarion. p. 22
[2397] Pour une synthèse des critiques voir Bense Ferreira Alves, C., Hammou, K., 2014, *Les mondes de l'art au-delà des artistes*. In : Jeanpierre, L., Roueff, O., *La culture et ses intermédiaires : dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Éditions des Archives Contemporaines, pp.3-13.

acteurs souvent qualifiés d'intermédiaires parce qu'ils conditionnent l'accès des artistes à des ressources matérielles et symboliques ou à des publics »[2398]. Une telle définition sied aux travailleurs du Flow. En choisissant de soutenir tel ou tel musicien du rap[2399], ils leur donnent accès aux studios, leur permettent parfois de se présenter sur scène, les rémunèrent ou participent financièrement – le cas semble unique – à la production d'un album. Au-delà de leurs ressources propres, ils ne peuvent que peu et pour ce qui concerne les musiciens du rap, l'équipement n'est pas une structure relais à même de les positionner hors-région[2400]. Le rappeur Ismaël Métis rappelle ce manquement : *« Tout le travail de réseau qu'ils devaient faire, dont ils me parlent depuis cinq ans, ils le font jamais. Donc la mise en réseau avec les autres Flows, tu sais les "Hip Opsession"[2401] à Nantes, blabla, ils le font pas. Mais parce que manque de moyens »*[2402].

L'intermédiarité entre les productions musicales et leur visibilité publique (la distribution des albums, la représentation scénique) est fonction des capacités de l'équipement. Or, celles-ci ne sont pas étrangères au filtrage des profils. Premièrement, la pluridisciplinarité du Flow et l'éparpillement des missions qui lui sont assignées restreignent le temps de travail et les ressources disponibles pour chacun des prétendants aux métiers artistiques. Malik Moujouil souligne bien cet indispensable recours à des personnels de renfort pour embrasser les tâches périphériques au travail créateur : *« Le hiphop, au fil des années, a généré aussi des métiers administratifs, des administrateurs, des chargés de com, des web masters. Ça a généré toute une série de professions qui au début se sont faites un peu sur le tas et maintenant, on demande des vrais gens qualifiés. Donc y a ça aussi dans la professionnalisation du hiphop qui est importante. Aujourd'hui, […] si t'as pas un minimum de connaissance de terrain, c'est un peu difficile. Donc il faut avoir cette dimension-là »* [2403]. Or, on en a multiplié les exemples, quelle que soit l'articulation entre fonctions officielles et rôles officieux[2404], le sous-encadrement du Flow ne permet pas aux travailleurs d'endosser pleinement ce faisceau de tâches pour chacune des disciplines et pour chacun des prétendants aux métiers artistiques. Il s'agit d'en informer les usagers car la connaissance commune des moyens conventionnels de travail n'est pas systématique et influe là-encore sur la sélection des profils. Le chargé du centre de ressources en offre une illustration : *« La professionnalisation c'est aussi d'inculquer aux artistes que y a tout un cheminement et qu'à un moment donné, si*

[2398] *Ibid.*
[2399] C'est le cas par exemple dans le cadre du *Buzz Booster* où le personnel d'équipement opère une première sélection à partir des candidatures et maquettes reçues.
[2400] Voir chapitre 6, section 2 – C.
[2401] Hip Opsession est le festival hiphop nantais porté par l'association Pick-up.
[2402] Entretien avec le rappeur Ismaël Métis réalisé le 15/06/2021.
[2403] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 15/02/2018.
[2404] Voir chapitre 6, section 1 – A.

t'as envie d'arrêter ton métier pour faire de la musique, c'est leur montrer la réalité des choses. Leur montrer qu'on devient pas Gradur, on devient pas Axiom comme ça en sortant un album. Y a toute une réalité à prendre en compte »[2405].

S'engage donc un travail de communication sur les règles de fonctionnement de l'équipement. Autrement dit, le personnel du Flow ne peut que peu et il faut le faire savoir aux usagers. Ou pour reprendre les termes d'Howard Becker, s'il « n'est pas impossible […] de travailler en dépit des conventions », ces dernières « facilitent l'activité collective et permettent des économies de temps, d'énergie et d'autres ressources »[2406]. Là encore, le chargé de projet s'explique sur ce point : *« Après des fois, c'est con mais tu viens une première fois, tu vas dans les studios, tu testes, on fera des contrats plus tard. Les mecs connaissent pas la maison, on leur fait visiter […], on essaie plusieurs sessions tranquilles et au bout d'un moment on dit : "Maintenant t'as vu ce que c'est, t'es bien chez nous, on va commencer à faire des contrats". Et puis on lui explique que nous on doit remonter des chiffres [de fréquentation], que c'est important qu'il soit aussi compté etc. On est assez transparent pour le coup »*[2407]. L'apprentissage du métier de musicien au Flow passe par l'apprentissage de la structure, de son fonctionnement et de son champ des possibles et influe sur le profil des usagers réguliers dont les plus populaires semblent les moins représentés.

Nous manquons ici d'éléments concrets d'objectivation d'un tel propos. Concrètement, nous pêchons par manque d'informations sur ces usagers invisibles[2408]. En l'état, nous ne savons pas quel type de musicien se décourage à l'annonce des règles d'utilisation de l'équipement. Plusieurs indices pourtant conduisent à l'hypothèse d'une asymétrie de profil entre les usagers réguliers et les non-fréquentants. Le premier a trait à l'âge des musiciens et se retrouve dans les entretiens réalisés avec les travailleurs du Flow. L'occurrence « jeunes » est largement mobilisée pour désigner les musiciens du rap pour qui l'équipement peut le moins. Malik Moujouil, Sylvain Desplanques, Caroline Perret, Julien Véchart ou Olivier Sergent l'emploient systématiquement pour exemplifier .

Le deuxième renvoie aux esthétiques musicales de cette catégorie de musiciens – les plus jeunes – qui permettraient de renseigner sur l'origine géographique des prétendants. Un propos de Sylvain Desplanques va en ce sens : *« Y a très peu de jeunes qui font de la Trap*[2409] *qui viennent répéter chez nous.*

[2405] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 15/02/2018.

[2406] Becker, H. S., 1988, *Les mondes de l'art, Op. Cit.,* p. 59.

[2407] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.

[2408] L'expression renvoie à l'absence de prise en compte des rappeurs qui accèdent officieusement aux studios de musique.

[2409] Bien qu'aucune enquête n'ait pu le démontrer scientifiquement, il semblerait que la Trap, un sous-genre du rap en vogue depuis le début des années 2010 en France, fasse l'objet d'une réception importante dans les quartiers populaires.

[…] Donc oui, ça c'est un problème. C'est un problème parce que ceux qui viennent chez nous répéter, je pense que si tu étudies leur CV, ils ont tous au moins un bac, voir plus »[2410].

Malik Moujouil en dresse la même analyse concernant cette fois les spectateurs de concerts : *« Après aujourd'hui, je vais pas te mentir, si on voulait attirer des publics de quartiers, faudrait qu'on attire du rap hyper crapuleux, du Lacrim, du Gradur. Ça coûte très cher et les mecs mettent pas autant d'argent pour aller voir un concert »*[2411].

Enfin, l'équipe du Flow est confrontée à une variable structurelle importante : son faible ancrage dans les quartiers populaires lillois et métropolitains[2412]. Les travailleurs du Flow n'ont pas le temps de s'engager dans une campagne de repérage des jeunes talents et reste tributaire sur ce point des « têtes de réseau » des différents quartiers. L'organisation du travail telle qu'elle se stabilise au Flow ne laisse que peu d'alternatives à l'équipe d'Olivier Sergent contrainte de fait de s'appuyer sur certaines personnalités du rap local pour atteindre les jeunes musiciens des quartiers populaires. Or, cette relation de dépendance à certaines personnalités des raps locaux les plus populaires s'encastre dans des passifs conflictuels installés depuis longtemps. La mise à disposition des ressources d'équipement pour cette catégorie de jeunes rappeurs s'en trouve ralentie. Par exemple, suite à l'annulation en mairie centrale d'une édition du « Microphone Check »[2413], Olivier Sergent et Sylvain Desplanques imaginent un dispositif collaboratif entre différentes générations de musiciens : *« Ce qui serait sympa, c'est on prend les vieux de la vieille, les rappeurs lillois, et on leur demande de parrainer un jeune »*[2414]. L'expérience n'a pu être menée à son terme. Le directeur souligne le poids de inimitiés passées : *« Les jeunes j'ai envie de les professionnaliser. Pas des amateurs qui sont des amateurs pour faire beau. Des petits rappeurs qui veulent percer. Là, on est dans les missions du Flow. L'accompagnement vers la professionnalisation. Et donc on a essayé mais on s'est un peu cassé les dents parce que les "Pépites" et compagnie, c'est toujours difficile de bosser avec eux. Donc on a laissé tomber cette idée »*[2415]. C'est donc aussi la distance sociale entre le personnel d'équipement et les musiciens locaux les plus populaires drainant dans leur sillage la jeune génération de rappeurs qui limite autant qu'elle rappelle la (faible) capacité du Flow à atteindre ce type de public.

[2410] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.
[2411] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 15/02/2018.
[2412] Le constat vaut également pour le quartier de Moulins, site d'implantation de l'équipement, dont aucun des musiciens du rap ne semble s'y présenter.
[2413] Pour rappel, le *Microphone Check* est un dispositif trimestriel de valorisation des groupes de rap locaux.
[2414] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[2415] *Ibid.*

La dimension affinitaire constitue un dernier facteur influent sur la sélection des acteurs. L'existence d'un passif commun facilite la reconduite des partenariats à venir. Pour le dire simplement, celles et ceux qui ont déjà travaillé avec l'équipement font l'objet d'une attention plus forte que celles et ceux qui ne sont pas encore identifiés par le personnel d'équipement. Le directeur est sans ambigüité sur ce point : *« C'est-à-dire qu'évidemment, je sais pas moi, les mecs qu'on connaît, ils ont mon mail, ils me contactent direct. Si je connais pas, je vais mettre plus de temps à y répondre. Là c'est pas bien, c'est injuste mais c'est la nature. C'est la nature humaine. Et par contre quand je m'en rends compte, je fais gaffe »*[2416].

Car rappelons-le, la marge de manœuvre du personnel d'équipement est pour le moins réduite. Les nombreuses problématiques internes limitent considérablement leur capacité d'action, la dépendance aux offres des usagers et le sentiment de redevabilité s'opère à double sens. Ce qu'Olivier Sergent confirme : *« Après le truc, c'est toujours la même logique, moi, je privilégie les* made in Flow. *C'est-à-dire : "Tu viens, tu travailles, je me sens un peu plus obligé de montrer ton projet que si je t'ai jamais vu et que tu m'envoies juste un mail" »*[2417].

Ainsi, l'implication de certains musiciens du rap dans le quotidien de l'équipement renforce leur identification par le personnel du Flow, ce qui favorise en retour la multiplication des partenariats. Le rappeur Ismaël Métis, par exemple, est devenu au fil des ans un acteur indispensable dans la structuration du volet musical du Flow jusqu'à en devenir *« le premier sous-traitant […]. En tout cas sur le terrain du pe-ra et sur le côté "pédagogie", les ateliers d'écriture. Sur le "hiphop knowledge" je suis le premier et sur le pe-ra je commence à l'être »*[2418].

Des musiciens du rap qui sollicitent l'équipement, le profil d'Ismaël Métis est atypique en ce sens que son engagement personnel et professionnel dans l'histoire du rap en France excède les bornes de l'activité créatrice. Sa carrière dans le rap ne se limite pas à la production d'albums et la représentation scénique. Il est un des rares acteurs, si ce n'est le seul sur le terrain musical, à faire du Flow un espace pluriel qui le sollicite autant que lui le mobilise. Il est en quelque sorte l'exception au constat partagé que les musiciens du rap visent en priorité une carrière artistique. Conscient du « très faible degré de codification »[2419] du champ artistique dans lequel il s'est engagé, un « de ces *lieux incertains* de l'espace social qui offre des postes mal définis, plutôt à faire que faits […] et aussi des avenirs très incertains et extrêmement dispersés »[2420], Ismaël Métis est de ces rappeurs qui développent des activités pédagogiques, réflexives et politiques autour de l'évolution du rap en

[2416] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 09/06/2017.
[2417] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.
[2418] Entretien avec le rappeur Ismaël Métis réalisé le 15/06/2021.
[2419] Bourdieu, P., 1991, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, Le champ littéraire. pp. 3-46.
[2420] *Ibid.*

France. Il est à l'initiative de plusieurs cycles de conférences et y délivre sur toute l'année des cours de rap. En cette qualité, il multiplie les interventions et a su faire de l'équipement un allié de poids pour y dérouler ses différentes activités. Ainsi, les propositions adressées par Ismaël Métis n'excèdent pas le champ de possibilités de l'équipement[2421], ce qui ne peut que renforcer les liens professionnels entre le rappeur et la structure. Autrement dit, il ne fait pas l'expérience d'un désenchantement ou, plus précisément, cette expérience est derrière lui. Dans ces conditions, le travail s'avère plus fluide car la connaissance réciproque des conventions est chose acquise. L'exercice d'apprentissage du fonctionnement n'est plus à faire. Parallèlement, la multiplication des collaborations engage un processus de confiance mutuelle entre les acteurs. Les musiciens du rap ayant obtenu la confiance du personnel peuvent alors compter sur l'équipement, au risque parfois d'en être sur-sollicités. C'est le cas d'Ismaël Métis : *« Moi je leur ai déjà dit une fois : "Arrêter de m'appeler. Pensez [au rappeur] Iwill, pensez à truc". Moi je fais ça et après j'ai été rattrapé par […], j'ai été rattrapé par le fait que j'avais besoin d'eux économiquement. Du coup j'arrête de leur dire d'arrêter de m'appeler »*[2422].

Cette dimension affinitaire passe aussi par les préférences musicales des salariés du Flow. Par exemple, l'investissement personnel de Sylvain Desplanques dans l'accompagnement du groupe de trip-hop Ours Samplus est motivé par un goût prononcé pour le duo. S'il les invite et leur offre un temps de résidence et l'accès au plateau, c'est d'abord parce qu'il aime leur musique. Au-delà, c'est aussi parce que le groupe répond à toutes les attentes décrites *supra*. Olivier Sergent le précise : *« Pourquoi Ours Samplus ? Parce que c'est vraiment le coup de cœur de Sylvain. Après, y a aussi une question d'affinités. C'est-à-dire des gens sympas, sérieux, qui bossent. Des gens qu'ont envie. C'est pas : "On perd notre temps". On a perdu du temps sur un mec qui ne s'est pas donné les moyens à lui-même alors comment veux-tu que nous*[2423]*… y a déjà ça pour Ours Samplus »*[2424].

Enfin, le choix des musiciens soutenus par l'équipement est aussi fonction d'une variable exogène : les goûts des programmateurs de salles de concert en région. La mission de professionnalisation des musiciens du rap implique leur placement dans les agendas des salles de diffusion. Progressivement identifié comme structure référente sur le terrain de la programmation de rap locaux, l'équipement est sollicité. Comme l'explique le chargé de projet, *« j'ai démarché pour et maintenant c'est les autres salles qui viennent vers moi, c'est que… les 4 écluses, l'Aéronef, le Métaphone à Oignies etc… ils viennent en disant : "Voilà, on programme tel groupe de rap, est ce que t'as des premières parties à proposer*

[2421] Notons que ces partenariats ne sont pas toujours sans accrocs ou « sales coups » pour reprendre les termes de l'acteur. Il a, à plusieurs reprises, fait l'amère expérience de coupe budgétaire.
[2422] Entretien avec le rappeur Ismaël Métis réalisé le 15/06/2021.
[2423] Ici, Olivier Sergent évoque le cas d'un rappeur local pour qui l'équipement a sollicité les services d'un ingénieur du son professionnel pendant une semaine. Ce rappeur ne s'est pas présenté aux sessions d'enregistrement prévues. On préserve son anonymat.
[2424] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.

etc." »[2425]. Il semblerait que sur le terrain de la programmation, là encore, les raps les plus populaires soient sous-représentés : *« En fonction de chaque salle, je propose des groupes. Je commence à les connaître. Je sais à peu près ce qu'ils veulent écouter et ce qu'ils veulent programmer. […] Là, y a le groupe lensois, Cardri, c'est un franco-américain, c'est… ça marche très bien dans les Smac justement. Du rap très gentil, très policé. Mais c'est plutôt bien fait. Et lui, on s'est mis d'accord sur le fait qu'on l'accompagnerait ensemble. Là, Mwano, avec son groupe, qui a gagné le tremplin que la cave [aux poètes] avait fait, on s'est engagé à trois, avec l'ARA à l'accompagner. Des petites choses comme ça. Le Flow commence à être repéré dans ce milieu-là aussi et c'est malgré tout positif »*[2426].

Les multiples variables pesant sur les capacités d'accompagnement des musiciens du rap entrainent un égrenage et une sélection des profils qui tend à démontrer que les acteurs les plus autonomes, ceux pour qui le soutien d'un équipement est le moins crucial, sont ceux-là mêmes qui ont le plus de probabilités de faire l'objet d'un réel soutien technique ou financier. A l'inverse et bien que l'on manque de matériaux empiriques sur ce point[2427], les prétendants aux métiers de musiciens les moins entourés, les moins structurés et les plus esseulés ont peu de chances de retenir l'attention des travailleurs du Flow au-delà d'un accès officieux et invisible aux espaces. Ce qui tend à renforcer l'idée d'une inégalité structurelle et symbolique d'accès aux ressources d'équipement.

Si esthétisation du rap il y a, elle ne se réalise pas au Flow par injonction au rapprochement avec des produits artistiques plus légitimes mais par sélection quasi-mécanique et accointances affinitaires. Ce qui interroge à nouveau frais les dispositions requises pour faire l'objet d'un soutien public et la capacité des esthétiques – ici les musiques du rap – à peser sur les publics de l'équipement qui les accueille. Malik Moujouil, évoquant les publics du rap au Flow en renforce le constat : *« Tout va dépendre de l'esthétique. Par exemple on a fait la soirée Buzz booster y a pas longtemps, on a fait un groupe suisse, Extrême tour, le public c'était pas du tout un public de quartier. Deux mois avant on a fait Rim K du 113, le public était top. C'était un public un plus âgé, c'était pas bobo. C'était des trentenaires quartiers. Après aujourd'hui, je vais pas te mentir, si on voulait attirer des publics de quartiers, faudrait qu'on attire du rap hyper crapuleux, du Lacrim, du Gradur. Ça coûte très cher et les mecs mettent pas autant d'argent pour aller voir un concert […]. Donc aujourd'hui, on a un public qui paradoxalement est un peu plus éclectique au niveau du*

[2425] Entretien avec Sylvain Desplanques, deuxième chargé de projet du Flow, réalisé le 27/09/2017.
[2426] *Ibid.*
[2427] En matière de méthode, il nous faut ici préciser que l'ensemble des entretiens réalisés avec les musiciens du rap (le constat vaut aussi pour les peintres et les danseurs) a été réalisé avec des usagers réguliers du Flow. Concrètement, nous n'avons pas rencontré ces catégories de rappeurs étrangers à l'équipement.

hiphop, qui ne se cantonne plus qu'au public de quartier. Mais on a cette mixité ici. Maintenant oui, c'est vrai, on a beaucoup moins de public quartier qu'avant »[2428].

On le répète, nous manquons ici de matériaux pour étayer solidement la thèse d'une surreprésentation des raps les moins populaires. On ne peut que supposer l'existence d'un décalage entre la structure socioprofessionnelle du rap en France et sa représentation au sein d'un équipement public. Pour explorer cette piste, on se focalise à présent sur les spectateurs de concerts de rap au Flow. Les résultats à venir étayent une idée forte : la démocratie culturelle dont le Flow est l'emblème ne conduit pas à la démocratisation des publics.

C – La non-démocratisation des publics : les spectateurs du Flow au prisme d'une enquête statistique

On ne peut annoncer que le Flow ne démocratise pas les publics du rap sans évoquer brièvement les deux paradigmes qui guident les politiques culturelles depuis une quarantaine d'années. Schématiquement, rappelons que le principe de démocratisation culturelle relève de l'ouverture aux publics. Celui de démocratie culturelle renvoie à celle des pratiques et au périmètre de la culture légitime. Le premier doit permettre un rapprochement entre les esthétiques nobles, légitimes et les classes dominées. Le second, dans une perspective anthropologique de la culture, consiste à étendre l'horizon de prise en charge proprement culturelle de pratiques émergentes, juvéniles et populaires (la BD, le cirque et après les cultures urbaines). On a montré qu'à Lille, les équipements occupent une place de choix, si ce n'est centrale, pour l'application de ces deux principes[2429]. Le Flow acte physiquement et symboliquement l'entreprise mayorale de culturalisation des hiphops locaux. Sous-tendue par l'équation « hiphops = jeunes des quartiers populaires », on vient de discuter leur faible présence au sein de l'équipement pour ce qui concerne l'accompagnement professionnel. On la questionne désormais sur le terrain festif des concerts de rap.

Non prévue au départ, c'est pendant la phase de terrain, au gré d'une opportunité et dans une visée stratégique que cette étude sur les publics de concerts de rap au Flow a émergé[2430]. Lieu de promotion des pratiques, la salle de spectacle de l'équipement accueille quasi-exclusivement ce type

[2428] Entretien avec Malik Moujouil, rappeur, maitre de cérémonie et chargé du centre de ressource du Flow à partir de septembre 2015, réalisé le 15/02/2018.
[2429] Voir chapitre 2, section 2.
[2430] Voir encadré n°10 dans la suite du texte.

de manifestations[2431]. Bien évidemment, les consommateurs de concerts de rap ne constituent qu'un public parmi d'autres. Le Flow, rappelons-le, est pluridisciplinaire et draine en son sein différentes catégories d'usagers. Il est également multifonctionnel (résidences, ateliers, spectacles) et accueille là-encore une diversité de profils. Les prétendants aux résidences artistiques ne correspondent pas aux publics des ateliers, eux-mêmes différents des spectateurs des quelques expositions. On ne s'intéresse ici qu'aux seuls consommateurs de concerts de rap dans le but de répondre à une question simple – qui vient écouter du rap au Flow ?[2432] – au croisement d'une hypothèse et d'un chantier de recherche en cours.

L'hypothèse soulevée s'encastre dans les études sur les publics des équipements culturels dont il a tôt été démontré l'ineffectivité de l'idéal malrucien. La proximité géographique n'engage pas *de facto* leur consommation par ses plus proches riverains. La fréquentation des équipements culturels de la première heure (maison de la culture, palais des beaux-arts, opéras) est d'abord affaire d'un public spécifique, habitué des offres équipementières et au capital culturel élevé. L'ensemble des études sur les Pratiques culturelles des Français tend à le démontrer. Comme l'écrivent Monique Pinçon-Charlot et Paul Rendu, « l'appropriation des équipements par les membres des différentes classes dépend en effet de la clientèle qui les fréquente, du style d'animation qui y est adopté, de l'image sociale du quartier, toutes réalités liées de façon évidente à la composition sociale du milieu résidentiel local »[2433]. C'est au fond « l'inégalité sociale dans l'accès aux équipements collectifs »[2434] que l'on souhaite questionner plus que démontrer tant l'exercice engage une méthode qui nous fait défaut[2435]. Rapporté au Flow, il s'agit donc d'étudier l'influence ou non d'une esthétique musicale – pour nous le rap – sur la composition d'un public d'équipement.

Dans cette perspective, la livraison d'équipements culturels à destination des cultures populaires, sous-tendue par le principe de démocratie culturelle, peut se lire comme une entreprise de réconciliation entre un dispositif d'action publique (l'équipement), une croyance politique (l'offre culture publique comme vecteur d'émancipation) et un public particulier (les « absents », les « non-publics »). On questionne donc la capacité d'un contenu d'équipement (ici, l'offre de concerts de rap) à peser significativement sur le profil de ses usagers. Ou pour reprendre les termes de Karim

---

[2431] Pendant le temps de la recherche, on note quelques spectacles de danse, un concert de reggae mais l'écrasante majorité des spectacles programmés sont des concerts de rap.

[2432] On s'est ici largement inspiré de l'enquête de Stéphanie Molinero réalisé dans le cadre d'une thèse en sociologie soutenue en 2007 et qui a donné lieu à la publication d'un ouvrage : Molinero, S., 2009, *Les publics du rap. Enquête sociologique.* Paris, L'Harmattan, coll. « Musique et champ social ». 356 p.

[2433] Pinçon-Charlot, M., Rendu, P., 1982, « Distance spatiale, distance sociale aux équipements collectifs en Île-de-France : des conditions de la pratique aux pratiques *», Revue française de sociologie*, Vol. 23, n°4, pp. 667-696.

[2434] *Ibid.*

[2435] *Ibid.*

Hammou, on cherche à savoir si l'assignation du rap aux banlieues se retrouve dans son écoute dans le cadre de concerts. Ainsi, on cherche à préciser si les spectateurs de concerts de rap au Flow sont également des habitués de l'offre culturelle propre aux équipements. Quels qu'ils soient.

Le chantier de recherche entamé dans la deuxième moitié des années 2000 prend pour objet les publics du rap[2436]. Le postulat de départ insiste sur son caractère pluriel – l'écoute du rap n'a jamais été le monopole d'une population particulière – et questionne ses évolutions. Si « l'image publique du rap, dans les années 1990, était celle d'une musique dont le public était homogène – une musique issue de la jeunesse des banlieues et destinée à ces mêmes jeunes de banlieue »[2437], les enquêtes sur les Pratiques culturelles des Français de 1997 et 2008 ainsi que l'analyse qu'en propose Karim Hammou et Stéphanie Molinero permettent de déconstruire la thèse d'une assignation géographique et sociale de sa réception. S'appuyant sur leurs propres travaux, les auteurs démontrent que « dès les années 1980, l'hétérogénéité sociale des amateurs de rap est importante » et que « l'enquête statistique sur les pratiques culturelles de 1997 était aussi sans ambigüité sur la question »[2438].

Dans le même article, les auteurs défendent la thèse que dans les années 2010, le rap serait au double sens du terme « plus populaire que jamais », soulignant à partir de l'enquête de 2008, une « croissance significative depuis dix ans des publics du rap, quel que soit le groupe social considéré » et « la désaffection relative des enfants des classes supérieures qui formaient l'un des groupes qui s'affirmaient comme les plus amateurs de rap en 1997 »[2439]. Alors qu'en est-il au Flow ?

S'intéresser aux spectateurs de concerts de rap dans le premier équipement public des hiphops en France permet tout autant de compléter l'analyse de ses premières années de fonctionnement que de préciser ses publics. Après avoir présenté la méthode d'enquête, on en présente les résultats et l'analyse qu'on peut en tirer.

[2436] La prochaine enquête sur les Pratiques culturelles des Français est prévue pour 2022. Elle sera accompagnée d'un ouvrage collectif sur les musiques du rap.

[2437] Hammou, K., Molinero, S., 2018, « Plus Populaire que jamais ? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) ». In : *Les scènes musicales et leurs publics en France (XVIIIe-XXIe siècles)*, Classiques Garnier, 408 p.

[2438] *Ibid.*

[2439] *Ibid.*

Encadré n° 10 : De la difficulté d'accès aux informations, épisode 2.

Dès les premiers mois de l'enquête, le terrain m'est apparu sensible. Melissa Leroy, autrice d'un mémoire sur le sujet, s'y était confronté avant moi. Les acteurs concernés par le projet d'équipement émettaient systématiquement des nombreuses réserves à se prêter au jeu de l'entretien. Nous n'imaginions pas que la collecte d'informations serait si délicate à mener.

J'ai rapidement appris que dans le présent de son invention, les travailleurs du Flow se constituaient une base de données. Ces informations sont enregistrées au fil des semaines et font partie intégrante du logiciel « Ursula » commun à l'ensemble des équipements culturels de la ville de Lille. Pour chacun d'entre eux, s'y accumulent des données afférentes aux taux de fréquentation des espaces ou relatifs aux évènements, des contrats de prestations, des notes diverses, des recensements d'activités, des renseignements bibliographiques sur les partenaires ou les artistes, des comptes-rendus de réunions, etc.). L'exercice de compilation relève de l'archivage. Apprenant rapidement l'existence d'un tel logiciel, il m'est apparu qu'il serait difficile de ne pas prendre en compte son contenu pour la construction de ce récit. Il me fallait donc trouver le moyen d'y accéder. Au gré des entretiens réalisés avec le personnel d'équipement, et surtout de son directeur, mes sollicitations restaient lettre morte. En 2016 par exemple, dans le cadre d'une première rencontre, une première sollicitation est émise à Olivier Sergent :

« Vincent Becquet : Vous avez un stock d'archives ?
Olivier Sergent : Ça dépend de ce que t'appelles un stock d'archives ?
VB : Par exemple qui vient répéter, quand ?
OS : Y a les plannings. Après, l'année dernière vu que c'était gratuit je faisais pas de contrats. Mais ouais. Mais on pourrait regarder.
VB : Tu crois que ça serait possible de…
OS : Ouais. Moi, je t'empêche pas de le faire. Par contre, y a eu tellement de turnover, qu'ils n'ont pas été toujours été rigoureux. Y a plein de choses qui n'ont pas été notées ».

Malgré ce premier échange prometteur et les relances officieuses lors de mes différentes présences sur site, l'accès à ces informations restait impossible. Je

relance donc le directeur un an plus tard, convaincu que ces informations deviennent indispensables pour la compréhension de l'équipement :

« VB : Un dernier truc, c'est la question de l'accès à vos archives.
OS : Pourquoi pas, mais quels types de documents ? C'est quoi les archives ? Les contrats ?
VB : Les contrats, ça me plairait. Sur les financements, j'aimerais bien voir aussi. Comment on valide un projet ? Comment on invalide un projet ? Comment on supporte un projet ? Tu vas peut-être me dire que c'est secret ou je sais pas quoi.
OS : C'est pas que c'est secret, les élus me demandent ça. Et ce qui me gêne, les critères ninin, c'est les [propos inaudibles] *qui nous attaquent machin… donc t'as l'élue, elle dit : "Oui, il faut que les règles soient plus lisibles". Excusez-moi, mais ça, c'est ce que je dis aux élus… c'est du spectacle vivant. Il s'agit pas de faire du copinage. C'est pas ça du tout. Mais par contre, c'est très très dur de définir des critères de "Pourquoi j'ai programmé ça ?". Parce qu'il y a plein de paramètres qui entrent en jeu. Tu peux avoir des paramètres de… bon, t'en as qui sont des questions de qualité artistique, des questions de croire au projet, des questions que le projet cadre avec les orientations… euh… après t'as des questions politiques. C'est-à-dire un peu les lobbys qui vont s'opposer. Même si t'aimes pas, voilà. Après y a des questions de… libre. C'est libre ? C'est pas libre. On a les moyens de le faire ou pas ? »*

Se rejoue alors ce que j'avais dû affronter en mairie centrale face au directeur des Arts du Spectacle et de la Musique (voir chapitre 2, section 5 – C, encadré n°5). Olivier Sergent me demande de connaitre à l'avance ce que j'ignore. L'accès à ces données ne m'est pas refusé de but en blanc mais est systématiquement reporté. Dans ces conditions, une idée émerge. Je propose au chargé de projet de mener une enquête statistique sur les publics des concerts de rap au Flow en contrepartie de laquelle il s'arrange pour m'obtenir un droit de regard sur le fameux logiciel. Chose faite en octobre 2017. J'obtiens finalement l'autorisation de consulter l'un des ordinateurs municipaux dans la salle de travail des salariés du Flow.
Après une heure de prospection hasardeuse, je décide d'aspirer l'ensemble des données relatives au Flow. Elles m'ont permis depuis le cinquième chapitre d'étayer mes hypothèses. Elles sont des matériaux de première main et précèdent le travail de retranscription qu'implique leur transmission en mairie centrale. Je profite de cet encadré pour remercier l'équipe de l'équipement.

Présentation du questionnaire, construction de l'échantillon, méthode d'enquête

Le questionnaire a été construit en trois parties[2440]. La première se compose de douze questions fermées relatives à la présence des enquêté.e.s au Flow. Le soir du concert ou antérieurement. La seconde s'attache à interroger leurs pratiques culturelles au-delà de la seule écoute du rap. Dix questions, ouvertes ou fermées, ont été élaborées afin de cerner les profils culturels des personnes interrogées. La troisième enfin se concentre, à travers 16 items, à obtenir les informations socio-professionnelles de la population étudiée. Cette partition s'est inspirée d'une enquête non publiée sur les publics du Grand Mix réalisée en 2015 et suite à une discussion avec l'un des enquêteurs, Manuel Schotté.

Pour ce qui concerne la construction de l'échantillon, nous avons essayé d'obtenir, pour chacun des cinq concerts couverts, un taux minimal de 10% par rapport à la capacité d'accueil de salle de spectacle de l'équipement. Soit, sur une jauge officielle de 600 personnes[2441], un nombre avoisinant les 60 questionnaires. Pour l'ensemble des cinq concerts retenus le nombre de questionnaires exploitables oscillent entre 32 et 53. Plusieurs biais expliquent un tel résultat. Premièrement, les cinq concerts n'ont pas été joués à guichet fermé. Seul le concert de Disiz la Peste affiche un taux de remplissage maximal et même au-delà de la capacité d'accueil affichée.

Le deuxième biais a trait aux modalités de passation du questionnaire qu'il nous faut expliquer ici. La rigueur scientifique aurait dû nous engager sur la voie d'une distribution aléatoire des questionnaires. Soit la désignation au tirage au sort du premier individu sondé entre 1 et 10 (par exemple le sixième) pour ensuite choisir les suivants de 10 en 10[2442]. Dans le cadre physique d'une salle de concert, Etienne Pénissat nous avait suggéré de les transmettre aux abords de la file d'attente de la billetterie. Cette méthode n'a pas été retenue. D'abord parce qu'elle aurait perturbé le travail d'accueil des publics par les salariés du Flow. Ensuite car elle est physiquement compliquée à mettre en place. Les concerts au Flow convoquent systématiquement différents groupes de musique. Les têtes d'affiche sont précédées d'une ou plusieurs « premières parties » pour lesquelles les publics ne se constituent pas systématiquement en spectateurs assidus. La file d'attente est alors diffuse dans le temps et certains spectateurs ne s'y présentent que quelques minutes avant l'arrivée de la tête d'affiche annoncée. Dans ces conditions, il aurait été vain d'opter pour une telle méthode. Le remplissage du questionnaire étant relativement long (autour de 15 minutes) et sa distribution toutes les dix personnes nous aurait conduit à empiéter sur le temps du spectacle.

[2440] Le questionnaire est placé en annexe n°5.

[2441] Source : https://flow.lille.fr/nos-locaux consulté le 11/01/2022.

[2442] Combessie, JC., 2007, « Sondages, échantillons ». In : Combessie, JC., (éd.), *La méthode en sociologie*, Paris, La Découverte, « Repères », p. 45-54.

Enfin, de l'ensemble des questionnaires récoltés, certains n'ont pas été retenus tant leur remplissage nous a semblé peu exploitable. Distribuant les questionnaires sur le parvis de l'équipement, dans le hall d'accueil ou au sein de l'espace fumeur, les étudiants et nous-mêmes sollicitions différentes personnes aux profils les plus différents[2443]. Nous avons alors constaté dès le premier concert des effets de mimétisme fort au sein de certains groupes questionnés (essentiellement des groupes de jeunes hommes). Les uns copiant les autres sur certaines questions ouvertes. Le questionnaire a aussi parfois été l'objet de railleries ou de moqueries et a été rempli sans sérieux. Dans ces cas, les étudiants[2444] et nous-mêmes les marquions d'une croix discrète afin de ne pas les prendre en compte pour l'analyse à venir. Les questionnaires ont donc été distribués et remplis par les enquêtés en présence des enquêteurs. Concrètement, les étudiants et nous-mêmes assurions la bonne conduite de l'exercice en assistant si besoin les enquêtés. En veillant surtout au sérieux de l'exercice.

Ce sont au final 224 questionnaires valides, échantillonnés sur cinq concerts, qui ont été retenus sur une période allant de novembre 2016 à novembre 2017, soit la troisième saison d'activité de l'équipement. On a pris soin, autant que faire se peut, de ne pas écraser les différents types de rap dans un genre homogène pour une raison simple. Les genres musicaux ne sont pas stables dans le temps et les producteurs comme les récepteurs ne forment plus ce qu'ils n'ont jamais été : un groupe cohérent. Ou pour reprendre les propos de Stéphanie Molinero, « c'est une vision plurielle du rap (et de son public) qui a été retenue, dans la mesure où il n'existe pas un type de rap, mais plusieurs, au-delà de la simple dichotomie entre le rap "hardcore" et le rap "cool" »[2445]. En un mot, « les productions de rap ne forment pas un bloc monolithique »[2446]. On se gardera pourtant de s'engager sur le périlleux chemin qui vise à identifier, pour chacun des artistes retenus, les éléments musicologiques de classement qui permettent de les ranger au sein de sous-genres propres au rap. S'il est acquis que « la stabilisation d'un genre musical passe par la formulation d'un ensemble de conventions artistiques propres, mais aussi par la formation d'instances spécialisées susceptibles de prescrire des classifications esthétiques et des dispositifs d'inculcation »[2447], il ne nous appartient pas ici de les explorer. Plus modestement, ont été retenus ici des artistes appartenant à différentes générations, provenant de différentes villes et dont le capital réputationnel et les économies

[2443] Nous nous sommes efforcés de ne pas nous diriger uniquement vers des profils qui nous ressemblaient (même âge, même sexe, même style vestimentaire etc.)

[2444] Pour la passation des questionnaires, nous avons sollicité les étudiants de première année de la licence « science politique » de l'Université de Lille à qui nous délivrions des cours.

[2445] Molinero, S., 2009, *Les publics du rap. Enquête sociologique.* Paris, Éditions l'Harmattan, coll. « Musique et champ social », 356 p.

[2446] *Ibid.*

[2447] Citation empruntée à Olivier Roueff. In : Hammou, K., Sonnette, M., 2020, « Mesurer les processus d'(il)légitmation des musiques hip-hop en France. Méthodologie et premiers résultats d'une recherche en cours sur la période 1990 – 2019 », *Volume !* n°17, Le monde ou rien ?, p. 101.

engagées autour de leurs productions respectives sont eux aussi différents. Un premier tableau les synthétise.

Tableau n°1 : Présentation des artistes et de leur concert au Flow

	Date de concert au Flow	**Premier album commercialisé** [2448]
Kohndo	08/11/2016	1994
Kacem Wapalek	14/04/2017	2015
Disiz la Peste	11/05/2017	2000
Chelsea Reject	28/09/2017	2015
Ismaël Métis	17/11/2017	2011/2012

Tableau n°2 : Volume des échantillons rapportés au nombre de spectateurs présents pour chaque concert.

	Fréquentation Enregistrée en effectif[2449]	**Fréquentation en %**	**Échantillon couvert en effectif**	**Échantillon couvert en %**
Kohndo	Inconnu[2450]	**Inconnu**	n1 = 33	**Inconnu**
Kacem Wapalek	480	**100%**	n2 = 53	**n2 = 11%**
Disiz la Peste	650	**100%**	n3 = 46[2451]	**n3 = 7%**
Chelsea reject	260	**100%**	n4 = 49	**n4 = 18,8%**
Ismaël Métis	392	**100%**	n5 = 43	**n5 = 11%**

[2448] Ici, nous ne retenons pas l'inscription des artistes sur compilations ou dans le cadre de *featuring*. Dans le cadre de Kohndo, nous retenons le premier Maxi de son groupe « La Cliqua ». Pour les autres, ce sont les albums solos qui servent de référence. Autrement dit, les dates indiquées ne correspondent pas systématiquement aux premiers enregistrements commercialisés des rappeurs concernés.

[2449] Les informations sont issues d'un document interne au Flow intitulé « FQTATION FLOW 2017 ». Pour le concert de Kohndo le 08 novembre 2016, aucune donnée n'est disponible sur le nombre précis de spectateurs.

[2450] Si nous n'avons pas compté le nombre précis de spectateurs, il nous a semblé que la salle n'était remplie qu'à un tiers environ, soit environ 200 personnes.

[2451] Sur 62 questionnaires distribués, 16 d'entre eux n'ont pas été retenus pour les raisons expliquées *supra*.

La présentation des données suit alors la partition suivante. On présente d'abord les caractéristiques socio-professionnelles des enquêté.e.s pour ensuite s'intéresser aux raisons de leur présence au Flow avant de déterminer, certes succinctement, leurs pratiques culturelles. Certains tris croisés serviront à l'exploration des hypothèses énoncées *supra*.

Notons immédiatement deux limites à l'enquête. Il y a d'abord une contrainte relative à l'identité du Flow. En France, rares sont les salles de concerts à programmer quasi-exclusivement les musiques du rap. Elles sont le plus souvent jouées, depuis le milieu des années 1990, dans les salles de musique actuelles, diluées dans une programmation plus large et dans des proportions variées en fonction des périodes. Pour l'année 2017 par exemple, seuls 24% des 1649 clubs et salles de concert de musiques actuelles en France recensées par l'Irma intégraient du « hiphop » à leur programmation[2452]. Il y a bien l'Affranchi ouvert à Marseille en 1996 ou La Place à Paris inaugurée un an après le Flow en 2015. Pour chacun de ces deux lieux spécialisés dans les musiques du rap, si des données chiffrées existent sur les profils des publics de spectateurs, nous n'y avons pas eu accès. En l'état, nous avons décidé de ne pas nous engager sur la voie d'une étude comparative.
La deuxième limite de l'enquête tient à l'absence d'entretiens individuels avec les spectateurs du Flow. Seuls ces entretiens auraient permis de préciser et renseigner en profondeur les pratiques culturelles des enquêtés, leurs usages du Flow ou plus généralement le rapport qu'ils entretiennent aux équipements culturels. L'enquête amène cependant quelques résultats. Les tableaux sont présentés dans un document annexe.

De quelques profils des consommateurs de rap au Flow.

Des cinq concerts couverts, on note une très légère surreprésentation des hommes. 51,34% d'hommes pour 47.77% de femmes (voir tableau n°3). Pour les concerts de Kohndo, Kacem Wapalek et Ismaël Métis, les hommes sont en surnombre. A l'inverse, pour les concerts de Disiz la Peste et de Chelsea Reject les femmes représentent presque deux tiers de la population (respectivement 63,04% et 63,23%). Ce qui ne présuppose pas d'une corrélation immédiate entre le genre apparent de l'artiste et celui de son public. Pour l'ensemble des cinq concerts, l'âge moyen des enquêtés est de 25 ans, avec un écart-type standard de 6,92. Soit une population qui oscille majoritairement entre 18 et 32 ans. En se référant aux tranches d'âge élaborées par l'INSEE, alors 85,2% des enquêtés ont entre 18 et 34 ans (voir tableau n°4).

[2452] Source : Irma, *Baromètres des métiers de la musique,* 2017. Téléchargeable en ligne.

L'enquête indique que les concerts de rap au Flow sont d'abord consommés par les résidents lillois (44.14% de l'échantillon). Près d'un tiers des spectateurs est domicilié en métropole et un peu plus d'un cinquième déclare habiter la région Hauts-de-France. Moins de 5% du public déclare habiter hors-région (voir tableau n°5).

Plus précisément, si on s'intéresse à la répartition géographique *intra-muros*, le quartier de Moulins, site d'implantation de l'équipement, représente 23,08% des lieux d'habitation déclarés (valeurs manquantes non comprises). Ce qui laisse supposer qu'à l'échelle de la Ville, la proximité géographique ne constitue pas une variable significative forte dans la fréquentation de l'équipement[2453] (voir tableau n°6). Le niveau d'études des enquêtés ainsi que la PCS déclarée nous renseignent sur la structure sociale de ce public. En isolant les non-réponses, les étudiants composent plus de 40 % de l'échantillon, suivis à presque 25 % par les professions intermédiaires. Les autres PCS sont toutes inférieures à 10 % (voir tableau n°7). Pour ce qui concerne le niveau d'études déclaré, plus de 90 % des réponses se situent entre le Baccalauréat et le Master. La part déclarée des seuls titulaires du Bac (25,3%) laisse entrevoir qu'un bon nombre d'étudiants sont en première ou deuxième année d'études et n'ont encore validé aucun diplôme dans l'enseignement supérieur (voir tableau n°8).

Les spectateurs du Flow se présentent d'abord comme un public amateur de rap (voir tableau n°9). 62,2% de l'échantillon déclare en premier choix préférer le rap à travers quatre occurrences. (rap français, rap us, rap et hiphop). S'en suit le reggae (4,78%), la Soul, le RnB et le Rock (3,35%), la musique électro (2,87%) et la musique classique (2,39%). Les 17,71% restants sont partagés en 25 items oscillant entre 0.48 % (une seule occurrence) et 0.96 % (deux occurrences). Néanmoins, chez ceux qui déclarent préférer autre chose que du « rap/hiphop » (n=79), ces occurrences apparaissent à presque 50% en deuxième choix (voir tableau n°10). Le rap prédomine donc dans les goûts des enquêté.e.s. 80.86% de l'échantillon déclarent préférer les musiques du rap en premier ou deuxième choix. Outre la musique classique, aucun genre musical à forte légitimité n'apparait significativement comme préférence première. Outre la musique classique encore, seuls des genres musicaux électro-amplifiés sont mentionnés au moins trois fois en premier choix par les enquêtés. L'enquête montre également que la préférence pour le rap se retrouve dans toutes les catégories mais qu'elle est moins prégnante dans les milieux les plus aisés, c'est-à-dire chez les artisans et assimilés (50%) et chez les cadres et assimilés (29,4%). Elle atteint presque 70% pour les professions intermédiaires et les sans-emplois et se situe entre 58.3% et 64,3% pour les ouvriers, les employés et les étudiants (voir tableau n°11). Ce qui peut être interprété comme « une moindre

[2453] Le taux de non-réponses étant élevé (30,85%), on ne peut tirer aucune conclusion.

progression dans les milieux les plus aisés »[2454] du taux de pénétration de l'écoute du rap[2455] que l'enquête sur les Pratiques Culturelles des Français de 2008 révélait.

Enfin, si on s'intéresse à la culture générale du rap des enquêtés, les résultats diffèrent selon deux variables dominantes (voir tableau n°12) : le degré de notoriété des artistes et l'ancienneté des carrières. Ainsi, les rappeurs contemporains à forte notoriété sont largement connus du public du Flow. C'est au minimum 85% de l'échantillon qui déclarent connaitre Gradur, Black M, PNL et Jul. Le degré de connaissance des artistes de notoriété moyenne (Virus, Earl Sweatshirt, Lucio Bukowski, Demi-Portion, Davodka, Gavlyn) oscille entre 16% et 32,4%, exception faite de Demi-Portion (56,9%). Ce dernier résultat pouvant s'expliquer par la venue régulière de l'artiste dans les salles de concert de la Ville[2456].

Pour ce qui concerne les artistes ayant entamé leur carrière dans les années 1990 (Mos Def, Rocé, Troisième Œil, Lino), les résultats oscillent entre 36% et 54.7%. Il faut probablement y voir un double effet d'âge des enquêtés et de production d'albums des artistes. Age des enquêtés d'abord. On sait que l'écoute de musique à l'adolescence est surtout affaire de contemporanéité. Or, l'année de naissance moyenne des enquêtés est 1991. Il est donc probable que les artistes de la décennie 1990 ne soient que peu écoutés. Ce que confirme par ailleurs le taux de connaissance des artistes contemporains à forte notoriété. Production d'album ensuite. Pour Mos Def, Rocé et Troisième Œil, les derniers albums produits avant la troisième saison du Flow ne sont pas récents[2457]. Au contraire, Lino (pour qui le degré de connaissance atteint 54,7%) signe l'album « Requiem » en janvier 2015, soit moins de deux ans avant l'enquête, ce qui pourrait expliquer qu'il soit plus identifié que les autres musiciens de sa catégorie.

Enfin, l'enquête indique que le public du Flow n'est que peu coutumier des artistes contemporains locaux. Les rappeurs Lax, Ywill, ou Feniix Crew, tous usagers réguliers de l'équipement, n'en sont pas pour autant identifiés par les enquêtés. Ce sont respectivement 16%, 31,1% et 32% qui déclarent les connaitre. Précisons que ces derniers n'ont jamais joué sur la grande scène de l'équipement. La *Release Party* d'Ywill a été organisée à la Maison Folies de Wazemmes, Lax y a certes joué mais en première partie du rappeur parisien « Hugo TSR », Alvin Cagé du Feniix crew est associé à l'organisation du Buzz Booster mais n'y performe pas avec son groupe. De tels

---

[2454] Hammou K., Molinero, S., 2018, « Plus Populaire que jamais ? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) », *Op. Cit.*

[2455] On considère ici que si le rap constitue le style de musique préféré d'un individu, ce dernier l'écoute plus que d'autres genres.

[2456] On note un concert au Grand Sud et un concert au Flow pour la seule année 2015.

[2457] 2002 pour Troisième Œil, 2008 pour Mos Def, 2013 pour Rocé. Source https://www.discogs.com/fr/ consulté le 04/01/2022.

résultats ne permettent pas d'affirmer que les spectateurs du Flow ont une connaissance du rap exhaustive, historique et actuelle.

Pour cette troisième saison d'activité, la part de ceux qui s'y rendent pour la première fois est très légèrement inférieure à celle des enquêtés qui en ont un usage antérieur. L'équipement fait encore l'objet d'une découverte pour 49,1% des enquêtés (voir tableau n°13).
En isolant celles et ceux qui s'y rendent pour la première fois le soir du concert (voir tableaux n°14, 15 et 16), trois remarques. D'abord et sans surprise, plus on s'éloigne de l'équipement, moins les enquêtés s'y sont déjà rendus. Si 35, 1 % des Lillois s'y rendent pour la première fois le soir du concert, la part augmente proportionnellement avec la distance géographique. Ainsi, 54,7% des métropolitains, 62,8% des régionaux et 88,9% des résidents hors-région découvrent l'équipement le soir dudit concert.
On remarque ensuite que la distance géographique influe sur la capacité des enquêtés à venir une première fois au Flow sans connaitre préalablement le travail de l'artiste en représentation. Plus on s'éloigne de l'équipement, moins les enquêtés s'y rendent à l'aveugle. Les Lillois sont 52,6% à jouer le jeu de la découverte. Au contraire, seuls 40,6% des métropolitains et 14% des régionaux font le déplacement sans connaitre l'artiste programmé[2458].
Enfin, la structure sociale de ceux qui découvrent l'équipement le soir du concert laisse apparaitre que les « étudiants » et les « sans profession » en constituent la plus grande proportion (respectivement 60% et 66,7%). A l'inverse, seuls 29.4% des cadres et assimilés et 33,3% des professions intermédiaires en constituent la plus petite portion. Les artisans, les ouvriers et les employés sont distribués à part égale (50% s'y rendent pour la première fois, 50% y sont déjà venus).
Notons également que quel que soit le lieu de résidence déclaré, cette première venue au Flow est d'abord motivée par l'écoute de l'artiste en représentation (60% des réponses). La découverte spécifique du lieu ne constitue que 8,2% de l'échantillon. Des raisons de leur présence au Flow, les enquêtés annoncent à presque 20% s'y rendre pour rejoindre des connaissances, ce qui renforce l'idée que la découverte de l'artiste prime sur celle de l'équipement qui l'accueille. Les 10% de l'échantillon avançant une autre raison donne lieu à des raisons variées précisées en clair dans le questionnaire[2459] (voir tableau n°17).

[2458] Pour les « hors-région », ils sont 66,7% à ne pas connaitre l'artiste avant le soir du concert.
[2459] « Soutenir l'ami », « dans le cadre d'un documentaire en cours de réalisation », « pour la conférence pré-concert », « faire la fête », « s'amuser » etc.

Pour ceux qui s'y sont déjà rendus (50,5% de l'échantillon total), la distance géographique détermine pour partie les fréquences de venue des enquêtés sur les douze derniers mois (voir tableau n°18). Là-encore, on remarque que plus on s'éloigne de l'équipement, moins les enquêtés ont un usage régulier du Flow. En effectif, les Lillois sont systématiquement les plus nombreux. Ce qui semble logique au regard de leur surreprésentation dans l'échantillon. Proportionnellement en revanche, les résultats ne sont pas aussi saillants. La part des métropolitains et des régionaux à s'y être rendus « 1 à 5 fois » et « 6 à 10 fois » est légèrement supérieure à celle des Lillois. En revanche et à l'exception d'un seul métropolitain, seuls quelques Lillois déclarent s'y être rendus « 11 à 15 fois » et « plus de 15 fois ».

Dans la majorité des cas, c'est d'abord pour des concerts antérieurs que les enquêtés déclarent s'y être rendus. A la question « Pouvez-vous indiquer, les raisons qui vous ont amené [au Flow] par le passé ? », 81,4% de l'échantillon indique un concert antérieur en premier choix. Ce qui peut s'expliquer par la régularité et le volume de ce type d'évènement par rapport à d'autres (conférences, expositions, *block parties* etc.). Le constat d'un équipement d'abord identifié pour sa salle de spectacle s'en trouve renforcé. Si les résidences artistiques n'apparaissent pas dans le tableau, elles sont présentes en deuxième et troisième raisons avancées (respectivement huit fois et sept fois). C'est alors 14,71 % des enquêtés déclarant s'y être déjà rendus dans ce cadre.

On note également qu'environ trois quarts des professions intermédiaires, des employés et des étudiants sont déjà venus entre « 1 et 5 fois » et que les « cadres et assimilés » sont ceux qui en ont l'usage le plus soutenu. Ils sont 8.3% à déclarer s'y être rendus « 15 fois et plus » lors des douze derniers mois[2460].

Pour ce qui concerne l'investissement culturel des enquêtés, un peu plus de la moitié de l'échantillon déclare un engagement amateur dans des pratiques artistiques et/ou culturelles variées[2461] (52, 7%, voir tableau n°21). Rapporté au PCS, les « cadres et assimilés » sont engagés à hauteur de 70,6% dans une discipline artistique. S'en suivent les professions intermédiaires (55,6%), les étudiants (50,7%) et les artisans (50%). Les employés (35,7%), les ouvriers (33,3%) et les sans profession (13,3%) apparaissent minoritaires dans l'échantillon (voir tableau n°22). En revanche, pour ce qui concerne la seule pratique musicale, seul un tiers de l'échantillon (34,8%) déclare jouer d'un instrument, quel qu'il soit (voir tableau n°23).

[2460] En effectif, il n'y a qu'un seul « Cadre et assimilé ».

[2461] Pratiques de musique, de peinture et de danse, de théâtre, de cirque. Mais également animateurs radios, bénévoles dans l'organisation de festival, dans des associations artistiques, vidéastes, photographes, etc.

S'agissant de la réception aux offres culturelles d'équipement (cinéma, théâtre, concert hors Flow, exposition), les spectateurs du Flow se présentent comme d'avides consommateurs (tableau n°24). Sur les douze derniers mois avant le soir du concert, ils déclarent à 92,8% s'être rendus au cinéma, à 70,1% s'être déplacés dans un musée et à 81,9% avoir assisté à un concert (Hors Flow). Seule exception au tableau, le théâtre représente moins de la moitié de l'échantillon (48,4%).

Là encore, pour chacun des quatre types de consommation, il est possible d'affiner la lecture en croisant les fréquences de consommation au PCS des enquêtés. On note alors que pour les manifestations à forte légitimité (musée et théâtre) ainsi que pour les concerts, la part des « cadres et assimilés » déclarant y avoir assisté « dix fois et plus » pendant les douze derniers mois est la plus forte (voir tableaux n°25 à 28).

Les spectateurs du Flow ont massivement une pratique régulière des concerts. Pour chaque PCS, ils sont au minimum 75% (les ouvriers) à s'être rendus dans une salle de la métropole et au-delà des seules musiques du rap. Même chose pour le cinéma. C'est à minima 85,7 % (les employés) des enquêtés qui ont assisté à minima à une séance lors des douze derniers mois. On remarque également que les étudiants – la part majoritaire des enquêtés – sont toujours plus de la moitié à avoir assisté au moins à un concert, une séance de cinéma, une pièce de théâtre ou s'être rendus dans un musée. Ils n'en ont pas pour autant un usage régulier. Pour chaque pratique, ils s'y sont principalement rendus entre « 1 et 5 fois ». Même constat pour les ouvriers. Pour chacune des quatre pratiques, ils déclarent majoritairement assister moins de 5 fois aux différentes manifestations culturelles[2462]. Ils sont également ceux qui déclarent le plus ne pas avoir assisté à des concerts ou des visites de musée.

De quelques fractures significatives du label « rap ».

Karim Hammou et Stéphanie Molinero s'intéressent à l'usage des occurrences de celles et ceux qui déclarent préférer d'abord le rap. Les quatre occurrences (rap, rap français, rap us, hiphop) peuvent alors être interprétées comme des fractures significatives du « label » rap lui-même[2463]. S'appuyant sur les données de l'enquête PCF de 2008, Karim Hammou et Stéphanie Molinero questionnent le choix des items (rap, hiphop, rap français, rap US, etc.). De leur analyse, il ressort que par rapport à ceux qui déclarent écouter du rap, « les individus qui déclarent écouter du hiphop sont plus souvent des femmes, des membres des professions intermédiaires », qu'ils « se déclarent aussi plus souvent auditeurs réguliers de genres légitimes (jazz, classique, musiques du monde et

[2462] Pour ce qui concerne les seuls concerts hors Flow, ils sont à part égale, soit 25% à ne pas y avoir assisté, 25% à y avoir assisté entre « 1 et 5 fois » et 25% à y avoir assisté entre « 6 et 10 fois ».
[2463] Hammou, K., Molinero, S., 2018, « Plus Populaire que jamais ? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) », *Op. Cit.*

traditionnelles ; et dans une moindre mesure pop/rock) » et qu'ils « savent plus souvent jouer d'un instrument de musique »[2464]. Toutes proportions gardées, on peut tester l'hypothèse que « l'étiquette "hiphop" pourrait être une façon de mettre à distance le label ''rap'' »[2465] et se demander dans quelles mesures ces « fractures significatives »[2466] se retrouvent dans l'écoute du rap au Flow (voir tableaux n°29 à 35).

Dans notre enquête, la part de spectateurs mobilisant l'occurrence « rap »[2467] est deux fois supérieure à celle de ceux déclarant préférer le « hiphop », ce qui correspond à peu près aux résultats de l'enquête de 2008[2468]. Dans les deux cas, les hommes sont plus nombreux que les femmes. En matière de goût, le constat est flagrant. Chez ceux qui mobilisent l'occurrence hiphop, s'ils affirment à plus de 90% connaitre les artistes contemporains à forte notoriété, peu d'entre eux déclarent les apprécier. 10% pour Gradur, 13% pour Black M et 0% pour PNL ou Jul.

On ne retrouve pas cette proportion chez ceux qui mobilisent l'occurrence « rap ». S'ils connaissent ces artistes dans des proportions équivalentes (voir un peu plus), ils sont plus nombreux à les apprécier. 16,3% pour Gradur, 17,6 pour Black M, 8,7% pour PNL et 14% pour Jul. Globalement donc, les enquêtés déclarant préférer le « rap/hiphop » ne se positionnent pas sur les raps francophones de forte notoriété – les raps les plus populaires – mais le dégoût relatif est plus prononcé pour ceux qui mobilisent l'occurrence « hiphop ».

On note également un éclectisme des goûts musicaux plus important pour les seconds. Ils ne sont que 6.7% à ne pas renseigner d'autres préférences musicales. Le nombre est 2,5 fois supérieur pour ce qui concerne l'étiquette « rap » (16.3 %).

Pour ce qui concerne la structure sociale des deux échantillons en revanche, on note peu de différences notables. Dans les deux cas, les cadres et assimilés représentent une portion minoritaire de l'échantillon, les professions intermédiaires et les étudiants, quoique dans des proportions inversées[2469], représentent la majorité des deux échantillons. C'est finalement chez les employés qu'une différence se manifeste. Ils représentent respectivement 18.6% de l'échantillon « hiphop » contre seulement 2,9% de l'échantillon « rap ». On ne peut donc pas conclure ici à une corrélation significative entre la PCS indiquée et le choix de l'occurrence. Notons cependant que les étudiants

---

[2464] *Ibid.*
[2465] *Ibid.*
[2466] *Ibid.*
[2467] Ici, nous ne prenons pas en compte les occurrences « rap français » et « rap us » qui ne concernent que 14 des 224 entretiens réalisés..
[2468] Hammou, K., Molinero, S., 2018, « Plus Populaire que jamais ? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) », *Op. Cit.* 27% pour le hiphop, 73% pour le rap.
[2469] Pour l'étiquette « hiphop », on compte 37% de PI et 25.9% d'étudiants. Pour l'étiquette rap, on compte 27.5% de PI et 46.4% d'étudiants.

représentent presque 50% de ceux qui mobilisent l'étiquette rap alors que la proportion tombe à environ un quart pour l'étiquette « hiphop », ce qui laisse à penser que la variable âge n'est pas sans influence et que l'emploi du second terme est plutôt mobilisé par des individus dont le parcours scolaire est derrière eux.

Nous n'en avons pas les moyens ici, mais il serait intéressant de mettre en perspective ces quelques résultats avec l'usage de ces deux labels sur le terrain de programmateurs de concerts pour lesquels Myrtille Picaud a démontré qu'en « matière de spectacle vivant, on peut noter que le rapport entre les fréquences de mobilisation des labels « hip-hop » et « rap » s'inverse : si le rapport est de un pour trois en matière de goûts déclarés, l'offre de spectacle vivant mobilise trois fois plus souvent le vocable « hip-hop » que celui « rap », confirmant l'existence de pratiques et de registres symboliques contrastés »[2470].

Entre logique d'équipement et esthétique promue

Ces quelques résultats présentés, quelles interprétations permettent-ils ? Premièrement, l'hétérogénéité sociale du public du rap se trouve confirmée. A l'exception des agriculteurs et des retraités, toutes les catégories socioprofessionnelles sont représentées dans l'échantillon. Leur inégale répartition nous apprend qu'étudiants et professions intermédiaires composent l'essentiel du public, suivis de loin par les cadres et assimilés. Les milieux les moins aisés sont sous-représentés.

Deuxièmement, le public de Flow est, sur le plan du genre, relativement mixte. On note un nombre quasiment égal d'hommes et de femmes, ce qui tend à confirmer la progression de l'écoute du rap auprès du public féminin mise en avant par Karim Hammou et Stéphanie Molinero[2471]. Ces deux premiers résultats sont un indice fort de l'hégémonie croissante de l'écoute du rap dans la société française.

Troisièmement, on note des différences sensibles selon la PCS des enquêtés. L'enquête indique que les cadres et assimilés constituent un peu moins de 10 % de l'échantillon total derrière les étudiants (41,2%) et les professions intermédiaires (24,7%). Bien que peu nombreux (17 sur 182), ils n'en composent pas moins le troisième plus gros contingent de l'échantillon. Il est alors notable qu'ils soient ceux qui découvrent le moins l'équipement le soir du concert, ceux qui en ont l'usage le plus soutenu, ceux qui sont les plus engagés dans une pratique artistique en amateur, ceux qui assistent

[2470] Picaud, M., 2015, « Les salles de musique à Paris : hiérarchies de légitimité et manière d'entendre les genres musicaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°206-207, p. 77.

[2471] Ils font remarquer qu'entre 1997 et 2008, « la part […] des femmes à presque triplé ». Hammou, K., Molinero, S., 2018, « Plus Populaire que jamais ? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) », *Op. Cit.*

le plus à des pièces de théâtre et ceux qui se rendent le plus dans les musées. Paradoxalement, ils sont ceux qui préfèrent le moins les musiques du rap pour leur préférer la folk, le RnB, le reggae, la musique classique, la soul, le métal, le rock indé, l'électro ou la *pop music*. En d'autres termes, pour cette catégorie, la faible appétence pour l'esthétique musicale mise en avant par l'équipement n'est pas un frein à sa fréquentation.

Difficile ici de ne pas convoquer la figure de l'omnivore inclusif. Élaboré par Richard Peterson pour dépasser les résultats de Pierre Bourdieu sur la mise en relation des activités culturelles et du statut social afin de mettre à jour des modes plus contemporains de distinction et établir les nouvelles frontières du bon et du mauvais goût, l'omnivorité renvoie au passage « du snobisme intellectuel [qui] repose sur la glorification des arts et le dédain des divertissements populaires, [à un] capital culturel qui apparait de plus en plus comme une aptitude à apprécier l'esthétisme différent d'une vaste gamme de formes culturelles variées qui englobent non seulement les arts, mais aussi tout un éventail d'expressions populaires et folkloriques »[2472]. Pour faire simple, afficher un éclectisme de goûts deviendrait le nouveau marqueur de la distinction jadis incarnée par la figure du puriste ascétique.

Peut-on pour autant en faire des individus polymorphes enclins à la pluralité dispositionnelle ? Rien n'est moins sûr. Il aurait fallu pour cela investiguer en profondeur et articuler l'enquête statistique avec des données plus qualitatives. C'est toute la pertinence du travail de Stéphanie Molinero d'avoir jumelé sa propre enquête statistique à des entretiens individualisés pour préciser et situer socialement les goûts et dégoûts des auditeurs et auditrices de rap[2473].

Même constat pour le concept lahirien de « dissonance » élaboré « en référence aux incohérences, sous l'angle de la théorie de légitimité, des comportements culturels »[2474]. La seule analyse statistique ne permet pas de l'éprouver. Il est désormais acquis que « les clivages entre "genres" opèrent non seulement entre individus, mais jouent aussi au sein d'un même individu, lequel concilie plus ou moins intentionnellement des genres conventionnellement opposés pour leur attribuer des usages différents »[2475]. Préciser les profils engage un niveau de recherches qui fait ici défaut et en l'état, notre propre enquête n'offre que des indices sur les habitudes culturelles des spectateurs du Flow. A l'inverse des résultats produits pour ces catégories supérieures et à quelques exceptions près, les ouvriers, les employés et les sans profession sont ceux qui s'investissent le moins dans une pratique

[2472] Peterson, R. A., 2004, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et Sociétés*, Vol. 36, n°1, pp. 145-164.
[2473] Molinero, S., 2009, *Les publics du rap. Enquête sociologique*, *Op. Cit.*
[2474] Bellavance, G., Valex, M., De Verdalle, L., 2006, « Distinction, omnivorisme et dissonance : la sociologie du goût entre démarches quantitative et qualitative », *Sociologie de l'art*, n°2-3 (OPuS 9 & 10), pp. 125-143.
[2475] *Ibid.*

artistique, ceux qui n'ont pas un usage soutenu de l'équipement et ceux qui répondent le moins régulièrement aux offres culturelles d'équipements (cinéma, musée, concert, théâtre). Enfin, il faut noter que les spectateurs du Flow, quelque soit la PCS déclarée, se rendent sensiblement plus que la moyenne nationale dans d'autres lieux de culture (voir tableau n°29).

Malgré tout, ces résultats nous informent un peu sur les profils et comportements culturels des publics du Flow et offrent des éléments pour tester notre hypothèse de départ. On souhaitait explorer l'influence éventuelle d'une esthétique musicale – ici, le rap – sur la composition d'un public d'équipement dont les enquêtes PCF démontrent la remarquable stabilité des profils quant à leur fréquentation. Plus précisément, on se demandait si le caractère populaire d'un genre musical, qu'il soit réel ou fantasmé, était à même de modifier la structure sociale d'un public dans le cadre spécifique des concerts et de drainer dans son sillon des profils de spectateurs habituellement peu nombreux. Autrement dit, est-ce que la livraison d'équipement à destination des pratiques populaires, considérée ici comme expérience d'application du principe de démocratie culturelle, bouscule les comportements et la relation aux équipements des résidents locaux ? L'enquête par questionnaire réalisée tend à démontrer que non. Le public des concerts de rap au Flow est d'abord composé de gens diplômés, majoritairement investis dans des pratiques culturelles et/ou artistiques et qu'ils sont de friands consommateurs des offres culturelles, soit autant d'attributs caractéristiques des publics réguliers d'équipements. Pour le dire plus simplement, les catégories populaires sont sous-représentées dans le public du Flow alors même qu'ils constituent la part la plus importante de son écoute dans la société française. Ainsi, si « la progression de l'écoute du rap dans les milieux populaires est plus forte que celle qu'on observe dans les milieux plus aisés, même si l'écoute du rap a également progressé dans ces derniers entre 1997 et 2008 », cette évolution ne se traduit pas significativement au sein de l'équipement. Ce qui renforce un peu plus l'idée d'une asymétrie entre les publics du rap dans la société française et son écoute au sein de la maison lilloise du hiphop. Autrement dit, l'équipement n'atteint pas sa cible et la démocratie culturelle démocratise peu les publics.

Notons plusieurs biais à notre enquête. Tout d'abord, elle s'est opérée en vase-clos. Il aurait été pertinent, à l'échelle de la ville au moins, de mener l'enquête sur les consommateurs de rap qui ne se rendent pas au Flow. Plus précisément, on aurait pu s'intéresser aux jeunes amateurs de rap

rencontrés à de nombreuses reprises aux abords de l'équipement et que l'on ne croise pourtant pas à l'intérieur[2476].

Il faut ensuite rappeler que la programmation de concerts de rap au Flow est dépendante d'au moins trois variables. La jauge de la salle, le budget dédié à l'achat de spectacles et l'aval de l'autorité locale en fixent les bornes et excluent *de facto* certains artistes de la programmation. Or, ce n'est qu'une piste de plus qui mériterait enquête, il semblerait que les raps les plus populaires soient ceux-là mêmes que l'équipement n'est pas en mesure de programmer[2477]. Ou, pour reprendre les termes de Thomas Hélie et Florent Champy qu'au Flow, « le rôle joué par les contraintes économiques, les contraintes liées à la communication et à la légitimation publique de l'opération, ou encore l'effet de gel institué dans les équipements existants »[2478] pèsent sur la composition des publics.

Troisièmement, l'enquête n'a pas couvert l'ensemble des concerts pour la troisième saison et on ne peut affirmer que les résultats auraient été similaires si nous avions passé le questionnaire sur d'autres dates. On rappelle que l'hétérogénéité du rap est plus large que jamais et que le succès du taux de pénétration de son écoute dans l'ensemble de la société française est significatif de la pluralité des offres esthétiques au sein même du genre.

Quatrièmement, l'enquête de 2008 sur laquelle nous nous appuyons ne peut rendre compte des évolutions du rap, de son écoute, de sa distribution dans les années 2010. Or, au regard du poids croissant que le genre prend dans la décennie, il y a fort à parier que sa pénétration dans la société française (selon l'âge, le niveau de diplôme, la PCS) soit différente par rapport aux années 2000. Il faudra attendre celle de 2022 pour actualiser les évolutions du taux de pénétration de l'écoute du rap.

Enfin, comme dit en introduction, l'enquête pêche, fautes d'informations existantes, par absence de comparaison. Il aurait été intéressant de s'intéresser à la composition des publics des autres salles métropolitaines qui programment du rap. Mais là encore, de telles données sont inexistantes sur la période couverte. Il aurait alors fallu produire nos propres résultats. Ce que nous n'avons pu faire faute de moyens.

[2476] Extrait de carnet de terrain : On rappelle que le Flow est implanté dans le quartier populaire de Moulins et que l'occupation des espaces publics y est prononcée. Ainsi, tout au long de l'année, des groupes de jeunes hommes passent du temps aux abords de l'épicerie, du Lavomatic ou d'un petit restaurant, tous situés à quelques dizaines de mètres de l'équipement. Munis d'enceintes portatives, ils écoutent massivement des rappeurs contemporains à forte notoriété engagés dans les sous-genres Trap ou Zumba.

[2477] Là-encore, seule une enquête fouillée permettrait de l'attester. On pense notamment à la Trap, à l'Afro-Trap, la zumba.

[2478] Hélie, T., Champy, F., 2003, « Les enjeux de la définition du publics dans la production des équipements culturels ». In : Donnat, O., et *al.*, *Le(s) public(s) de la culture*, *Op. Cit.,* p. 239.

Les données produites ici restent insuffisantes, mais n'en renseignent pas moins sur un point essentiel : la structure sociale des spectateurs du Flow ne correspond pas à la structure sociale des amateurs de rap dans la société française. Les étudiants, les professions intermédiaires et les cadres et assimilés constituent pas moins de trois quarts du public du Flow (valeurs manquantes non comprises). L'enquête de 2008 laisse entrevoir qu'ils ne sont que 29,2% à en écouter régulièrement. A l'inverse, les ouvriers, les employés et inactifs représentent presque deux tiers (65,3%) des individus déclarant écouter du rap en 2008. Au Flow ces trois catégories ne pèsent qu'à hauteur de 22,5%. Karim Hammou et Stéphanie Molinero affirmaient, titre éponyme de leur article, que le rap est, dans les années 2010, plus populaire que jamais en démontrant le recul de ce taux de pénétration dans les milieux aisés. L'enquête sur les spectateurs du Flow, là encore tend à démontrer le contraire.

Autrement dit, la surreprésentation des milieux aisés dans le public du Flow (par rapport aux taux de pénétration de l'écoute du rap dans la société française) est un indice saillant d'une différence tangible entre l'écoute du rap dans des sphères intimes et son écoute publique dans le cadre de spectacles vivants. Ce qui interroge à nouveaux frais les coûts et les conditions d'entrée dans les équipements culturels, laisse à penser que l'esthétique promue n'est pas une variable signifiante quant à la composition d'un public d'équipement et interroge une nouvelle fois la capacité des équipements publics à objectiver une mixité sociale réelle. On peut alors questionner ce que la formule équipement fait au rap et à ses publics, ou plus précisément se demander si la reconnaissance de certains raps ne se réalise pas au détriment d'autres formes du genre.

Instance de légitimation d'une esthétique paradoxalement illégitime dans les années 2000, le Flow n'apparait pas comme un lieu de promotion de tous les types de raps. Ce qui confirme le sentiment du rappeur Ismaël Métis que *« la gentrification du rap, elle se fait aujourd'hui par les publics »*[2479].

On pourrait alors se demander dans quelle mesure, les formes musicales accueillies au Flow ne participent-elles pas d'un double mouvement de légitimation de certains raps aux dépens d'autres, en ce sens que la légitimation d'un genre musical, quel qu'il soit, « procède de plusieurs processus interdépendants qui sont aussi les principaux indicateurs de [leur] consécration sociale : l'esthétisation et la classification croissante du répertoire, sa reconnaissance institutionnelle et le double mouvement de vieillissement et d'élitisation de son public »[2480]. Des processus dont sont exclues certaines des formes les plus populaires du rap et les plus éloignées des canons discriminants des prescripteurs de goût (agents administratifs, personnels d'équipements, élus politiques etc.). Là-encore, difficile de ne pas convoquer le concept d'omnivorité considéré cette

[2479] Entretien avec le rappeur Ismaël Métis réalisé le 15/06/2021.
[2480] Wenceslas L., 2016, « La légitimité du jazz et des musiques savantes », *RESET* [En ligne], n°5.

fois comme « le résultat de l'esthétisation d'éléments de la culture populaire »[2481] et de réaffirmer que « les groupes sociaux dominants ont toujours donné à la culture populaire une définition qui convenait à leurs propre intérêts, et [qu'ils] ont cherché à rendre inoffensives les cultures des groupes subordonnés »[2482].

Les propos d'Olivier Sergent trouvent alors une résonnance particulière à l'enquête menée. A plusieurs reprises, il nous interrogeait sur la défection constatée des adolescents des quartiers populaires qui composaient une part significative des concerts de raps jusque dans les années 2000 : *« A chaque fois on pétochait avant les concerts. Et maintenant c'est de la crème, c'est public, voilà. Sauf la Trap. Et c'est vrai que moi, ça m'inquiète énormément, justement, approche un peu sociologique, je me dis : "Mais ils sont passés où tous ces gamins qu'on touchait à l'époque ? Ils viennent plus". Maintenant t'as plein de filles, c'est mixte, étudiant, c'est agréable les soirées. Depuis qu'on est ici, on n'a jamais eu de réels problèmes. Alors qu'avant c'était sans cesse »*[2483].

Conclusion

A travers ce dernier chapitre, on souhaitait explorer les effets d'équipement sur l'action publique lilloise des hiphops et sur ses destinataires afin de préciser l'épaisseur du changement ou, au contraire, le poids de l'inertie dans la restructuration du secteur. Autant produit d'un héritage politique qu'innovation dans son champ d'application, la progressive banalisation de la solution « équipement » présente des effets contrastés.

En premier lieu sur l'action publique locale. Avec le Flow, c'est d'abord la mise en scène visible d'une participation mayorale aux affaires locales des hiphops qui se matérialise. A la différence de feu le service municipal des cultures urbaines, le bâtiment ancre physiquement sur le territoire la présence et le rôle de l'acteur mairie.

C'est ensuite la force d'imposition d'un choix d'action publique qui a été discutée. Plus précisément, on s'est intéressé aux différents mécanismes qui favorisent la viabilisation de la structure. Cinq années après sa livraison, le désordre caractéristique de son lancement a perdu en intensité. L'éparpillement disciplinaire, la sous-fréquentation et la faiblesse budgétaire entrainent, certes, une revisite des missions d'équipement mais n'ont pas entamé son inscription durable. Au contraire, l'incitation au partenariat, l'affaiblissement du tissu associatif, le contrôle des initiatives

[2481] Shrum, W. Jr., 1996, *Fringe and Fortune : the Role of Critics in High and Popular Culture*, Princeton, Princeton University Press.

[2482] Peterson, R-A., 2004, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Op. Cit.*

[2483] Entretien avec Olivier Sergent réalisé le 06/07/2016.

concurrentes et la mise en place d'une forme de guichet unique sont autant d'outils mobilisés pour assurer sa viabilisation et rendre compte d'activités en son sein. La mairie de Lille a démontré sa capacité à viabiliser un équipement initialement peu désiré.

Ces différents éléments renseignent alors sur le style de gouvernement qu'emprunte l'action publique locale des hiphops à travers l'équipementation des pratiques. La conduite de l'équipement laisse entrevoir une accentuation du contrôle et un usage vertical du pouvoir.

Le changement observé doit alors se lire en contre-point des écrits sur la gouvernance en ce sens que le Flow n'acte pas une inclination au partage du pouvoir ou d'une inclusion d'acteurs issus de la société civile dans les prises de décisions mais bien de l'affirmation de l'indispensable participation de la mairie dans la gestion des affaires culturelles de la Ville. L'équipement n'est ici pas synonyme d'un changement dans la conduite des affaires locales des hiphops mais d'un prolongement. La dépendance des acteurs associatifs aux services municipaux, véritable fil rouge d'une relation initiée au début des années 2000, ne perd pas en intensité mais se perpétue.

Concernant les pratiques, on a montré que l'équipement poursuit en l'actualisant un phénomène qui lui précède : l'altération des propositions artistiques comme condition de leur reconnaissance. Ce processus d'esthétisation se décline selon des modalités propres à chaque discipline mais n'en conduit pas moins à un point de convergence : l'ensemble des spectres musical ou graphique n'est pas représenté au Flow. Soit une autre manière d'affirmer qu'à travers l'équipement, la mairie, comme l'ensemble des acteurs engagés dans le champ, bataille pour l'imposition d'une définition légitime de ce que sont, doivent ou devraient être les pratiques des hiphops et les profils de leurs représentants. L'équipementation des pratiques comme gage d'une reconnaissance culturelle de leurs contenus ne s'en affranchit pas. Au contraire, les opérations de tri et de sélection des acteurs soutenus et des contenus représentés modèlent les œuvres au double sens du terme. D'un côté, le moule de la reconnaissance publique exclut les créations dont la moralité surplombante excède le cadre de la bienséance citoyenne (tags et graffitis sauvages, propos injurieux ou vulgaires de certains raps). De l'autre, l'équipement présente des formes particulières de musique et de peinture qui sont loin d'embrasser l'ensemble des déclinaisons sonores ou graphiques à l'œuvre dans les musiques du rap ou dans la culture graffiti.

Le Flow devient alors la vitrine d'un hiphop tel qu'accepté par la municipalité. L'esthétisation des pratiques ne renvoie pas uniquement à un effet d'équipement mais plus généralement à un effet d'une relation de pouvoir asymétrique que Michel Foucault résume ainsi : « Une chose qui existe et qui a pris forme d'une manière ou d'une autre est toujours interprétée d'une façon nouvelle par une puissance supérieure qui s'en empare, la réélabore et la transforme en l'adaptant à un nouvel usage. […] Tout but, toute utilité ne sont cependant que des *symptômes* indiquant qu'une volonté de

puissance s'est emparée de quelque chose de moins puissant qu'elle et lui a de son propre chef imprimé le sens d'une fonction »[2484].

En ce sens, la première maison publique du hiphop en France apparait comme un instrument d'action publique œuvrant à la présentation de formes cristallisées de musique et de peinture. Autrement dit, la reconnaissance d'un contenu culturel et artistique des pratiques par la fourniture d'un équipement propre ne modifie pas foncièrement le paradigme de leur prise en charge publique. A travers l'expérience du Flow, la légitimation en cours des pratiques des hiphops reste arrimée à une perception plus étroite par rapport à ce qu'elles sont dans la société civile.

L'appropriation de l'équipement par les artistes locaux des hiphops reste le parent pauvre de l'analyse et ce, pour deux raisons liées l'une à l'autre. Premièrement, la progressive stabilisation du Flow rend difficile l'objectivation d'un effet d'équipement sur les carrières des prétendants aux métiers artistiques. Du temps de la recherche, la mise en réseau et la professionnalisation des acteurs n'a trouvé que peu, voire pas d'issues positives. Deuxièmement, il y a un biais méthodologique que l'on ne peut passer sous silence. L'ensemble des entretiens a été réalisé dans le temps d'invention de l'équipement et n'ont *de facto* pas pu porter sur la plus-value de la structure. Même chose pour les effets d'équipement sur la reconnaissance des disciplines des hiphops. La décennie 2010 est le théâtre d'un intérêt sans précédent et tous azimuts pour les pratiques. Le rap est devenu hégémonique en France. Le graffiti, dilué dans un engouement mondial pour le *street art*, l'est tout autant. Il apparait alors délicat d'imputer au seul équipement des effets propres dans un contexte de changement de perception et de pénétration des pratiques dans la société française. Comme l'explique Ismaël Métis à propos des musiques du rap, *« c'est difficile de dire ce qu'y a changé depuis le Flow ou ce qu'y a changé tout court. Parce qu'aujourd'hui y a quinze ou vingt concerts de rap par an à l'Aéronef. Y a cinq ans y en avait deux. Du coup t'as quinze possibilités de faire des premières parties. […]. Donc tu vois y a plein d'éléments extérieurs qui entrent en jeu. Donc c'est difficile de dire : "le Flow a changé ça… ou pas" »*[2485].

On s'est enfin intéressé à un public particulier : les spectateurs de concerts de rap au Flow. Les résultats de l'enquête ont permis de renforcer un constat bien connu des travaux sur les publics des équipements culturels : leur fréquentation est affaire d'un public privilégié et les dispositifs d'ouverture aux publics relèvent de l'échec. Dans notre enquête, les ouvriers, les employés et les personnes sans profession sont sous-représentés en absolu, mais également au regard des enquêtes statistiques sur le taux de pénétration du rap dans la société française. Autrement dit, l'écoute du

[2484] Fourquet F., Murard, L., 1973, *Les équipements du pouvoir. Villes, territoires et équipements collectifs*, *Op. Cit.*, p. 124.

[2485] Entretien avec le rappeur Ismaël Métis réalisé le 15/06/2021.

rap au Flow n'est pas représentative de son écoute hors-équipement en France. Ce résultat amène une réflexion sur la capacité d'une esthétique musicale considérée comme populaire – il faudrait à ce niveau questionner l'usage contemporain de la notion de culture populaire[2486] – à faciliter la présence des catégories dominées dans les équipements du pouvoir. Ou, en déplaçant le point de vue, interroger la capacité d'une esthétique populaire à peser dans l'entreprise de réconciliation entre un dispositif d'action publique – l'équipement – et un public historiquement absent de ce même dispositif (les absents, les non-fréquentants, le non-public etc.). A partir de l'expérience du Flow, un constat fait jour. La mise en équipement d'esthétiques populaires engage leur dépopularisation en ce sens que les coûts d'entrée ou d'accompagnement public restent affaire de dispositions inégalement réparties.

[2486] Passeron, JC., Roman, J., 2002, « Quel regard sur le populaire ? (Entretien) », *Revue Esprit*, n°283, p. 145-161.

Conclusion de la troisième partie

L'hypothèse d'un construit institutionnel a été observé pour rendre compte du Flow comme lieu nouveau de l'action publique locale des hiphops. Au fil des ans, les rôles des travailleurs, le champ(s) des possibles, les ressources, les profils d'usagers et l'occupation des espaces se précisent. L'étude des principes stabilisants de l'équipement dévoile alors un différentiel d'investissement qui apparait comme le prolongement d'un différentiel d'institutionnalisation des pratiques depuis leur prise en charge publique. S'il y a plus de danse que de rap et plus de rap que de graffiti au Flow, c'est aussi parce les différentes scènes n'entretiennent pas les mêmes rapports à la chose publique.

Au-delà, nos recherches nous amènent à préciser ce que peut l'équipement pour ses destinataires présumés. L'accompagnement des carrières artistiques trouvent dans ce qu'on a appelé l'employabilité périphérique des artistes une alternative qui peut difficilement être perçue comme autre chose qu'un prolongement d'une assignation historique au travail socioculturel des peintres, des danseurs et des musiciens du rap. On a également montré que le bon fonctionnement du Flow n'est rendu possible qu'à travers la délégation au tissu associatif local de nombreuses tâches et missions qu'il ne pourrait assumer seul. C'est aussi l'ouverture discrète des espaces, sous-occupés par ses destinataires présumés, à un panel varié d'esthétiques au-delà des seules pratiques des hiphops pour objectiver une fréquentation qui a été dévoilée.

Enfin, cette dernière partie avait pour ambition d'analyser les effets dans et par l'équipement. Sur l'action publique d'abord, le Flow est plus synonyme d'un gouvernement vertical des administrés qu'une invitation à sa co-construction. Sur les artistes et les esthétiques ensuite, la prise en charge et l'accompagnement engagent des opérations de tri des profils et des projets artistiques. Sur les publics enfin, on a montré que la formule « équipement », quand bien même elle promeut des pratiques considérées comme populaires, favorise des profils d'usagers habitués à ce type d'offre culturelle et n'en charrie pas les grands absents : les classes les moins aisées.

Conclusion générale

Ce récit se termine ici au moment où le Flow connaît sa première issue positive en matière d'accompagnement professionnel. La rappeuse roubaisienne Eesah Yasuke, gagnante régionale du *Buzz Booster* en 2021, est aujourd'hui signée par le label bordelais « banzaïlab ». Elle doit en partie son succès aux formations, temps de résidence et concerts que lui propose régulièrement l'équipement depuis 2020. Accompagnée de Dj Asphalte, elle s'est engagée à l'été 2022 dans une tournée nationale. Il aura fallu attendre huit années pour que le Flow infléchisse significativement la carrière d'une musicienne du rap. Est-ce à dire qu'Eesah Yasuke ferait exception dans l'aventure équipementière ? On ne s'inventera pas ici des talents divinatoires. Seul l'avenir peut s'y prêter.

Cette thèse a pris pour objet la première maison publique française des pratiques des hiphops considérée comme dispositif d'action publique novateur pour la prise en charge de leurs équivalents institutionnels : les cultures urbaines. Il s'agissait de comprendre comment la mairie d'une grande ville de France s'est dirigée vers l'option équipement dans un secteur d'intervention publique qui ne l'avait jamais éprouvé. Monographique, ce travail s'est attaché à remonter le fil du temps depuis le stade prénatal de l'équipement – les balbutiements d'un intérêt public local pour les pratiques – jusqu'à ses première années de fonctionnement : son âge adulte.
Première expérience du genre en France, cette entreprise s'est avérée riche d'enseignements pour questionner l'institutionnalisation de l'intervention culturelle de pratiques artistiques en plein essor. Imaginée à l'aune d'une définition située de la « culture hiphop » et sous-tendue par l'équation « hiphops = jeunes des quartiers populaires », l'action publique des hiphops telle qu'elle se cristallise au Flow constitue un bel objet d'analyse.

On s'est d'abord attaché à résoudre l'énigme qu'a constituée la solution « équipement » appliquée à un secteur d'intervention nouveau : les pratiques des hiphops. L'exploration de la genèse et du développement des pratiques de danses, de musiques et de peintures constituait un indispensable préambule à l'enquête. D'une culture commune, les pratiquants se sont progressivement constitués en trois scènes distinctes et partiellement autonomes, soit un processus de diffraction que l'action publique lilloise en la matière n'a pas prise en compte. Graffeurs, danseurs et musiciens du rap font, et ce jusqu'à l'expérience équipementière, l'objet d'un traitement uniformisé sous le vocable mou des cultures urbaines.
Parallèlement, on s'est intéressé au poids grandissant de la Culture dans l'entreprise de reconversion de l'image de la Ville et plus précisément à la place qu'occupent les équipements culturels. Fruit

d'un allant de soi institutionnel depuis le milieu des années 1970, la Ville montre un goût prononcé pour ce type d'action et le déplace progressivement des esthétiques nobles du centre-ville aux pratiques culturelles des quartiers périphériques, animée par un projet politique : la conquête culturelle des quartiers populaires dont le Flow apparait comme le dernier totem.
On s'est également intéressé à déconstruire la légende décisionnelle autour de laquelle s'articule le projet Flow et à comprendre le temps long du montage de projet au sortir duquel rien n'était anticipé quant au fonctionnement effectif de l'équipement. Cette étape nous a permis d'étayer l'hypothèse qu'à Lille, la mairie se pose en grand ordonnateur des affaires culturelles et que le processus de culturalisation des hiphops engageait un monopole décisionnaire et une place grandissante du pouvoir local dans la structuration du secteur. Peu, voir pas désirée par les acteurs, c'est bien l'option équipement qui s'est imposée pour normaliser l'action publique des hiphops lillois.

On s'est ensuite penché sur ce qu'on a appelé l'invention de l'équipement. Instable dans son organisation, incertain quant à ses possibilités et illégitime du point de vue des artistes locaux, les travailleurs du Flow n'ont eu d'autre choix que de fabriquer sur le tas l'identité de l'équipement. Pris dans des logiques organisationnelles contradictoires entre un univers professionnel – l'administration publique locale – et un monde artistique avec ses logiques propres – les pratiques des hiphops – ils ont dû éprouver dans le présent de son fonctionnement différents modèles organisationnels pour engager la viabilisation de l'équipement d'abord, coller au plus près des missions qui leur ont été assignées ensuite.

Enfin, on a poursuivi la thèse d'un construit institutionnel de l'équipement. Son installation pérenne dans le champ des hiphops locaux a entrainé sa progressive acceptation par ses détracteurs initiaux et plus généralement par l'ensemble des artistes locaux. La stabilisation de son fonctionnement a également permis à l'ensemble des acteurs engagés dans l'aventure équipementière d'en préciser le champ des possibles et les usages : plus un lieu festif et de découverte pédagogique des pratiques qu'un véritable tremplin pour les acteurs désireux d'épouser des carrières artistiques.
À travers l'étude des effets d'équipement sur l'action publique, les artistes et les publics, on s'est essayé à préciser le nouveau mode de gouvernement des énergies créatives des hiphops. On a montré que la formule permettait d'ancrer physiquement sur le territoire la présence incontournable de l'acteur « mairie » dans les affaires locales des hiphops en se substituant partiellement au tissu associatif existant. Autrement dit, si gouvernance il y a en matière de gestion des affaires culturelles, elle ne s'observe pas pour ce qui concerne l'encadrement des acteurs des

hiphops qui restent assignés à des postures de public à prendre en charge et ne participent qu'en qualité d'usagers d'équipement à animer l'action publique dont ils restent une cible.

C'est aussi le processus d'esthétisation des pratiques qui se perpétue à travers l'équipement. Organe municipal périphérisé, le Flow est alors instrument d'action publique engagé dans une bataille pour l'imposition d'une définition de ce que sont, doivent ou devraient être les pratiques de danse, de musique et de peinture telles que se les représentent les édiles locaux et leurs alliés dans le champ. Toutes les formes artistiques n'y sont pas les bienvenues et le spectre des énergies créatives s'en trouve sensiblement réduit.

C'est enfin une réflexion plus large sur la formule « équipement » elle-même qui a été engagée. A travers l'analyse des profils d'artistes soutenus et une étude statistique sur les spectateurs de concerts de rap au Flow, on a montré que l'usage de l'équipement reste, qu'elles qu'en soient les esthétiques promues, le privilège de certains acteurs aux dépens d'autres. La mise en équipement de pratiques considérées comme populaires n'entraine pas la recomposition de ses publics dont les classes les moins aisées restent les grandes absentes. Interrogé sur ce point dans une interview donnée sur radio campus Lille le 3 février 2022, le chargé de projet se confiait sur ces effets de structures : *« C'est un débat, on l'a toujours, on nous le reproche [de ne pas mettre en avant les raps les plus populaires], on le sait nous- mêmes. De fait, y a un défaut, il faut se l'avouer. On est mairie de Lille, déjà, en face… faut arriver avec nous… faut avoir envie de bosser avec la mairie de Lille. Donc déjà on a perdu. Il faut avoir un minimum de structuration parce qu'on demande [aux acteurs d'être] organisés. Et on peut perdre des gens déjà à ce niveau-là. Des gens ne vont jamais rentrer dans le Flow parce que c'est le Flow. C'est pas nous qui faisons le choix de sélectionner tel ou tel projet… C'est pas : "On veut pas aider tel ou tel type de rap". Dès l'origine du projet du Flow, parce qu'on est une structure, on perd des gens. Maintenant on veut faire cet effort… on rappelle les gens tout le temps. Notre travail c'est de dire : "Venez, on est là pour aider toutes les formes de rap, y a aucun souci" »*[2487].

Autrement dit, la démocratie culturelle que représente le Flow n'entraine pas la démocratisation de ses publics et sa fréquentation reste affaire d'un public privilégié, habitué de l'offre équipementière, quel qu'en soient les contenus mis en avant. De là à penser que l'imposition généralisée de la formule « équipement » témoigne d'une incapacité politique à penser le populaire en-dehors d'un domino-centrisme légitimiste, il n'y a qu'un pas.

Au-delà de ces résultats circonstanciés, ce travail a permis d'engager différentes réflexions qui traversent l'ensemble du présent travail. Tout d'abord, il s'agissait de rappeler, quels que soient les dispositifs éprouvés, que l'action publique est toujours tributaire de rapports de forces passés. Pour ce qui nous concerne, rien d'étonnant à ce que l'équipement s'investisse plus dans la danse que dans

[2487] Source : https://www.youtube.com/watch?v=LfmxTE90e3M consulté le 25/09/2022.

les musiques du rap et plus dans les musiques du rap que dans le graffiti. Héritier d'histoires plurielles dans lesquelles artistes des hiphops et personnels administratifs et politiques participent ensemble à l'institutionnalisation des pratiques, l'équipement – ce qu'il peut ou non pour les artistes – apparait comme le reflet fidèle des intérêts et investissements passés pour chacune des trois pratiques et n'en n'infléchit pas significativement la courbe.

Bien que peu étayée, c'est aussi la piste d'une assignation des artistes des hiphops au travail socioculturel qui a été poursuivie. Pensé dans une logique de reconnaissance symbolique du contenu culturel des pratiques des hiphops, l'équipement est peu pourvoyeur d'emplois proprement artistiques. L'employabilité périphérique au travail créateur à travers l'animation d'ateliers en tout genre y reste dominante.

Enfin, la légitimation en cours des pratiques des hiphops à travers l'équipement est un fait indéniable, il est bon de rappeler avec Paul Veyne que « l'histoire est pleine de possibilités avortées, d'événements qui n'ont pas eu lieu ; nul ne sera historien s'il ne sent pas, autour de l'histoire qui s'est réellement produite, une multitude indéfinie d'histoires compossibles, de "choses qui pouvaient être autrement" »[2488].

Dans la même interview Malik Moujouil offrait alors un témoignage post-enquête qui illustre, limpide, de quoi l'équipement retourne et dans quelle histoire il s'insère : *« Aujourd'hui… dans quel conservatoire aujourd'hui tu peux faire du rap, du djaying, du beatboxing ? Y en a pas. […] et normalement… je vais plus loin dans la réflexion. Un lieu comme le Flow ne devrait même pas exister. Il devrait pas exister parce que si on avait reconnu le mouvement hiphop comme un mouvement artistique, ils serait dans tous les conservatoires et dans toutes les écoles de musique et dans toutes les écoles des Beaux-Arts, tu vois ce que je veux dire ? »*[2489].

Cet extrait permet de clore l'exercice par un rappel, si tant est qu'il soit nécessaire. A Lille comme ailleurs, les énergies créatives des hiphops se déploient en-deçà, au-delà et tout autour de leur prise en charge institutionnelle. Sous les radars de l'action publique ou sous les projecteurs des industries culturelles, inlassablement, les danseurs dansent, les rappeurs rappent et les tagueurs taguent.

[2488] Veyne, P., 1978, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, p. 79.
[2489] Source : https://www.youtube.com/watch?v=LfmxTE90e3M consulté le 25/09/2022.

BIBLIOGRAPHIE

Abbott, A., 2001, *Time matters. On theory and method*, Chicago, The University of Chicago Press, 328 p.

Albaret, M., Gamberini MC., Hall, S., 1997, « Codage/Décodage », *Sociologie de la communication*, Vol. 1, pp. 59-71.

Aldrin, P., 2003, « Penser les rumeurs : Une question discutée des sciences sociales », *Genèses*, Sciences sociales et histoire, n°50, pp.126-141.

Aldrin, P., 2010, « L'impensé social des rumeurs politiques : sur l'approche dominocentrique du phénomène et son dépassement », *Mots*, *les langages du politique*, pp. 23-40.

Aguilera, T., 2012, « Gouverner les illégalismes. Les politiques urbaines face aux squats à Paris », *Gouvernement et action publique*, n°3, pp. 101-124.

Andres, L., 2010, « Reconquête culturo-économique des territoires délaissés : de l'importance du temps de veille et de ses acteurs transitoires », *Revue géographique des pays méditerranéens*, n°114, p. 7.

Anquetin, V., Freyermuth, A., (Dir.), 2008, *La figure de l' « habitant » : sociologie politique de la « demande sociale »*, Presses universitaires de Rennes, Coll. « Res Publica », pp. 51-62.

Ansel, D., 2005, « Incertitude et escalade d'engagement. Quand coopérer devient risqué », *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, n°65, pp. 3-12.

Appel, V., Bando, C., Boulanger, H., Crenn, G., Croissant, V., Toullec, B., 2008, *La mise en culture des territoires, Nouvelles formes de culture évènementielle et initiatives des collectivités locales*, Presses universitaires de Nancy, 276 p..

Arab, N., 2019, « Les chemins incertains de la gouvernance métropolitaine : les leçons d'une coordination multiniveau dans l'agglomération lilloise (France) », *Culture and Local Governance*, Vol. 6., pp. 64-75.

Arnaud, AJ., Simoulin, V., 2011, « Gouvernance territoriale ». In : Pasquier, R., et *al., Dictionnaire des politiques territoriales*, Presses de Science Po.

Arnaud, L., Le Bart, C., Pasquier, R., (dir.), 2007, *Idéologies et Action publique territoriale. La politique change-t-elle encore les politiques ?*, Presses Universitaires de Rennes, 256 p.

Arnstein, S.R., 1969, « A ladder of citizen participation », *Journal of the American institute of Planners*, Vol. 35, n°4, pp. 216-224.

Artières, P., 2013, *La police de l'écriture. L'invention de la délinquance graphique. 1852-1945*, Paris, La Découverte, coll. « Science Humaines », 184 p.

Auclair, E., 2006, « Comment les arts et la culture peuvent-ils participer à la lutte contre les phénomènes de ségrégation dans les quartiers en crise ? », *Hérodote*, n° 122, pp. 212-220.

Austin, J. L., 1991, *Quand dire*, *c'est faire*, trad. fr. 1970, Ed. Seuil, coll. « Points essais », 208 p.

Bachelard, G., 1961, *La poétique de l'espace,* Paris, Les Presses universitaires de France, 215 p.

Bachelet, F., Menerault, P., Paris, D., (dir.) *Action publique et projet métropolitain*, Paris, L'Harmattan, 380 p.

Bacqué, MH., Mechmache, M., 2013, *Pour une réforme radicale de la politique de la ville,* rapport au ministre délégué chargé de la ville, Ed. Pouvoir d'Agir, 97 p.

Balme R., Brouard, S., 2005, « Les conséquences des choix politiques : choix rationnel et action publique », *Revue française de science politique*, Vol. 55, pp. 33-50.

Barrère, A., Tardif, M., Lessard. C., 2000, « Le travail enseignant au quotidien. Expérience, interactions humaines et dilemmes professionnels », *Recherche & Formation*, n°34, Innovation et réseaux sociaux, pp. 148-150.

Bazin, H., 1995, *La culture hiphop*, Paris, Desclée de Brouwer, 306 p.

Becker, H.S., 1985, *Outsiders*, Métailié, 250 p.

Becker, H.S., 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 382 p.

Becquart-Leclercq, J., 1977, « Légitimité et pouvoir local », *Revue française de science politique*, Vol. 27, pp. 228-258.

Belin, E., 1999, « De la bienveillance dispositive (extrait de thèse de sociologie présentée choisi et présenté par Philipe Charlier et Hugues Peeters) », *Revue Hermès,* n°25, pp. 243-259.

Bellavance, G., Valex, M., De Verdalle, L., 2006, « Distinction, omnivorisme et dissonance : la sociologie du goût entre démarches quantitative et qualitative », *Sociologie de l'art*, n°2-3 (OPuS 9 & 10), pp. 125-143.

Bellavance, G., Guibert, G., 2014, « Présentation », *Cahiers de recherche sociologique*, n°57, La notion de « scène » entre sociologie de la culture et sociologie urbaine. Genèse actualité et perspectives, pp. 5-15.

Benessavy, A., et *al.*, 2010, « Le graffiti, un outil au service de la ville éducatrice », *Spécificités*, n°3, pp. 213-228.

Bennett, A., Richard, A., Peterson, R., (dir.), 2004, *Music Scenes : Local, Translocal, and Virtual,* Nashville, Vanderbilt University Press, 272 p.

Bense Ferreira Alves, C., Poulard, F., 2007, « Le travail dans les institutions culturelles », *Sociétés contemporaines*, n°66, pp. 5-16.

Bense Ferreira Alves, C., Hammou, K., 2014, « Les mondes de l'art au-delà des artistes ». In : Jeanpierre, L., Roueff, O., *La culture et ses intermédiaires : dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Éditions des Archives Contemporaines, pp. 3-13.

Bense Ferreira Alves, C., Pourlard, F., 2015, « Editorial », *Sociologie de l'Art*, OPuS 23 & 24, pp. 11-32.

Bensignor, F., 1994, « Cafés-musiques, le délicat mariage du culturel et du social », *Hommes et Migrations*, n°1181, Sarcelles, Vivre ensemble dans les grands ensembles, pp. 48-53.

Berger, P., Luckman, T., 2018, *La construction sociale de la réalité*, Armand Colin, 342 p.

Berten, A., 2006, « Légitimité, Légitimation, normativité », *Recherche en communication*, Vol. 25, pp. 77-90.

Bleitrach, D., Lojkine, J., Oary, E., Delacroix, R., Mahieu, C., 1984, *« Classe ouvrière et social-démocratie : Lille et Marseille », Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 39e année, n°4, pp. 724-725.

Bongrand, P., Laborier, P., 2005, « L'entretien dans l'analyse des politiques publiques : un impensé méthodologique ? », *Revue française de science politique*, Vol. 55, pp. 73-111.

Bolka-Tabary, L., 2007, « La circulation des contenus télévisuels au cœur des pratiques médiatiques. Perspective sémio-pragmatique et héritage culturaliste », *MEI. Media et information*, Ed. L'Harmattan, pp. 213-220.

Bordeaux, MC., Liot, F., 2012, « Introduction au dossier », *L'Observatoire des politiques culturelles*, n°40, La participation des habitants à la vie artistique et culturelle, pp. 7-12.

Borraz, O., 2000, « Le gouvernement municipal en France. Un modèle d'intégration en recomposition », *Pôle Sud*, n°13, pp. 11-26.

Borraz, O., Guiraudon, V., (éd.), 2010, *Politiques publiques 2. Changer la société.* Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Académique », 316 p.

Bourdieu, P., 1980, « Le mort saisi le vif », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 32-33, Paternalisme et maternage. pp. 3-14.

Bourdieu, P., 1991, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, Le champ littéraire. pp. 3-46.

Bourdieu, P., 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure d'un champ littéraire,* Seuil, 492 p.

Bourdoncle R., 2000, « Autour des mots : professionnalisation, formes et dispositifs », *Recherche et formation*, n° 35, pp. 117-132.

Borraz, O., Le Galès, P., 2011, « Gouvernement et gouvernance des villes ». In : Leresche, JP., (dir.), *Gouvernance locale, coopération et légitimité. Le cas suisse dans une perspective comparée*, Paris, Pedone, pp. 57-95.

Boudon, R., Bourricaud, J., 1981, *Dictionnaire critique de la sociologie*, Paris, PUF, coll. « Dictionnaires Quadrige », 768 p.

Bué, N., Desage F., Matejko, L., 2004, « La "métropole" n'est-elle qu'un mot ? ». In : Dolez B., Paris D., (dir.), *Métropoles en construction. Territoires, politique et processus*, L'Harmattan, pp. 71-93.

Busquets, S., Fellonneau, ML., 2001, *Tags et grafs, les jeunes à la conquête de la ville,* Paris, L'Harmattan, 206 p.

Callon, M., 1986, « Éléments pour une sociologie de la traduction », *L'année sociologique*, Vol. 36, pp. 169-208.

Calogirou, C., 2005, « Réflexions autour des Cultures urbaines », Journal des anthropologues, n°102-103, pp. 263-282.

Calvez, M., 2001, « A propos des croyances communes », *Mouvements*, n°13, pp. 140-143.

Chang, J., 2008, *Can't Stop, Won't Stop. Une histoire de la génération hiphop*, Paris, Allia, 670 p.

Charmes, E,. 2007, « Les périurbains sont-ils anti-urbains ? Les effets de la fragmentation communale », *Les Annales de la recherche urbaine*, n°102, Individualisme et production de l'urbain, pp. 7-17.

Cheval, F., 2013, « L'artiste en résidence », *L'Art même*, n°59, pp. 22-23.

Chevallier, J., 2003, « La gouvernance, un nouveau paradigme étatique ? », *Revue française d'administration publique*, n°105-106, pp. 203-217.

Chevallier, T., 2020, *Résister à la politique. Participation associative et rapport au politique dans les quartiers populaires en France et en Allemagne,* Thèse de doctorat en science politique, Université de Lille, 850 p.

Clech, P., « L'autochtonie, condition d'une ouverture à l'altérité sociale ? Ethnographie des formes actuelles de l'autochtonie en banlieue rouge », cArgo, *Revue internationale d'anthropologie culturelle & sociale,* n°9, pp. 106-129.

Cobb RW., Elder CD., 1971, « The Politics of Agenda-Building : An Alternative Perspective for Modern Democratic Theory », *The Journal of Politics*, Vol. 33, n°4, pp. 892-915.

Cobb RW., Elder CD., 1983, *Participation in American Politics. The Dynamics of Agenda-Building*, Baltimore-Londres, John Hopkins University Press, 196 p.

Cohen, S., 1999, « Scenes ». In : Horner, B., Swiss, T., (eds), *Key terms in Popular Music and Culture*, Malden, Blackwell, pp. 239-247.

Combessie, JC., 2007, « Sondages, échantillons ». In : Combessie, JC., (éd.), *La méthode en sociologie*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », pp. 45-54.

Crozier, M., Friedberg, E., 1981, *L'acteur et le système*, Seuil, Coll. « Points Politique », 510 p.

Costantini, S., 2015, « De la scène musicale aux réseaux musicalisés. Les inscriptions territoriales et socio-économiques de l'activité artistique », *Réseaux*, n°192, pp. 143-167.

Cullen, C., Saez, JP., 2008, « Lille : comment préparer l'après-capitale-culturelle ? » *L'Observatoire des politiques culturelles*, n° 34, pp. 36-39.

Da Lage, E., « Les ambassadeurs de « Lille 2004, capitale européenne de la culture », un dispositif politique normatif ? ». In : Appel, V., Bando, C., Boulanger, H., Crenn, G., Croissant, V., Toullec, B., 2008, *La mise en culture des territoires, Nouvelles formes de culture évènementielle et initiatives des collectivités locales*, Presses universitaires de Nancy, pp. 161-174.

Dassetto, F., Rémy, J., 2017, « La question de l'espace en sociologie », *Recherches sociologiques et anthropologiques,* n°48, pp. 145-155.

Dauvin, P., 1990, « Le bulletin municipal de Rennes : souci du lecteur ou de l'électeur ? », *Mots. Les langages du politiques,* n° 25, pp. 65-80.

Davis, KC. 1969, *Discretionary justice: A preliminary inquiry*, Baton Rouge, Ed. Louisiana State University Press, 233 p.

Davies, PL., Le Gales P., Rose, R., 1997, « Inheritance in Public Policy. Change Without Choice in Britain », *Revue française de science politique*, 47e année, n°6, pp. 835-838.

De Certeau, M., 1990, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, 347 p.

De Maillard, J., 2002, « Les associations dans l'action publique locale : participation fonctionnalisée ou ouverture démocratique ? », *Lien social et Politiques*, n°48, pp. 53-65.

Debersaques, S., 2016, « Équipement culturel et développement local *», Métro Lab. Brussel*, recherche n°6, Rapport Scientifique, 15 p.

Delavaud, L., 2007, « Espace politique/ Espace culturel. Les intérêts d'une alliance. L'art contemporain à Nantes (enquête)», *Terrains et Travaux*, n°13, pp. 136-148.

Demailly, L., Giuliani, F., Maroy, C., 2019, « Le changement institutionnel : processus et acteurs », *SociologieS* [en ligne], Dossiers : Le changement institutionnel.

Demaret, J., 2014, *Le processus de construction de légitimité des contrôleurs de gestion*, thèse de doctorat en sciences de gestion, Université François Rabelais, Tours, 555 p.

Demoustier, D., 2005, « Les associations et leurs partenaires publics. Anciens enjeux, nouvelles attentes », *Informations sociales*, n°121, pp. 120-131.

Derosier, B., 2018, « Conférence introductive », *Revue du Nord. Histoire & Archéologie*, Université de Lille, La Revue du Nord HS 36, pp 4-14.

Desage F., Godard J., 2005, « Désenchantement idéologique et réenchantement mythique des politiques locales », *Revue française de science politique*, Vol. 55, pp. 633-661.

Desplanques, S., 2009/2010, *Occuper l'espace. Enquête sur les relations entre des « militants hiphop » et le service cultures urbaines de Lille,* Mémoire de recherche en Science Politique, Université de Lille 2, 127 p.

Diamantaki, G., 2010, *Les festivals : moteurs de la valorisation du patrimoine et de l'attractivité touristique d'un territoire : le festival de la Photographie « les rencontres d'Arles et la ville d'Arles »,* Mémoire professionnel, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 120 p.

Dilly, J., 1955, « Structure de l'agglomération lilloise », *Revue du Nord*, tome 37, n°147, Livraison géographique, pp. 27-56.

Donnat, O., 1998, *Les Pratiques culturelles des Français, Enquête 1997*, Paris, *La Documentation française,* 359 p.

Donnat, O., 2009, « Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Éléments de synthèse 1997-2008 », Culture Études, n°5, pp. 1-12.

Douillet, AC., Faure, A., Halpern, C., Leresche, JP., (dir.), 2012, *L'action publique dans tous ses états. Différenciation et standardisation.* Paris, L'Harmattan, 357 p.

Douillet, AC., Lefebvre, R., 2017, *Sociologie du pouvoir local*, Armand Colin, 272 p.

Dubar C., 1991, *La socialisation, construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin, 256 p.

Dubois, V., 1993, « Tags, musées et légitimation culturelle », *Raison Présente*, n°107, « Y a-t-il un art contemporain ? », pp. 135-144.

Dubois, V., 1994, « Action culturelle/action sociale : les limites d'une frontière », *Revue française des affaires sociales*, La Documentation française, n°2, pp. 27-42.

Dubois, V., 2001, « La vision économique de la culture », *Bulletin des Bibliothèques de France (BBF),* tome 46, n° 2, pp. 31-34.

Dubois, V., 2001, « Hip-Hop », *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse, pp. 314-316.

Dubois, V., 2001, *Action publique et processus d'institutionnalisation. Sociologie des politiques culturelles et linguistique et du traitement bureaucratique de la misère*, Mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches, Université Paris 1, Panthéon Sorbonne, 266 p.

Dubois, V., 2001, « Légitimation », *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, CNRS, Ed. Larousse, pp. 366-368.

Dubois, V., 2003, « Pouvoirs publics et politique culturelle. Une politique pour quelle(s) culture(s) ? », *Cahiers Français*, n°312, Culture, État et marché, 9 p.

Dubois, V., 2003, « Sociologie de l'action publique. De la socio-histoire à la sociologie des pratiques », *Historicité de l'action publique*, PUF, pp. 347-364.

Dubois, V., 2010, *Les champs de l'action publique*, <halshs-00498020>, 28 p.

Dubois, V., 2010, « Politique au guichet, politiques du guichet ». In : Borraz, O., (éd.), *Politiques publiques 2. Changer la société.* Paris, Presses de Sciences Po, « Académique », pp. 265-286.

Dubois, V., (dir.), 2012, *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture.* Ed. du Croquant, 274 p.

Dubois, V., 2012, « Le rôle des street-level bureaucrats dans la conduite de l'action publique en France », halshs-00660673, 10 p.

Dubois, V., 2012, « Formes et fondements sociaux de la compétence administrative », *Sociologies pratiques*, n°24, pp. 19-24.

Dubois, V., 2012, « Ethnographier l'action publique. Les transformations de l'État social au prisme de l'enquête de terrain », *Gouvernement et Action publique*, Vol. 1, pp. 83-101.

Dumez, H., 2011, « Qu'est-ce qu'un concept ? », *Le Libellio d'AEGIS*, Libellio d'AEGIS, n°7, pp. 67-79.

Dupuy, C., Ledoux, C., Pollard, J., 2007, « L'analyse cognitive et normative des politiques publiques », *Idées*, n°47.

Duran, P., 2014, « Penser la légitimité avec Max Weber, la portée d'un classique », *Lendemains,* Wozu noch Weber ?, n°156, pp. 12-38.

Dusseaux, D., 2014/2015, *De « Lille 2004 » à « Lille 3000 ». Tournant métropolitain et recomposition des politiques culturelles locales,* Master 2 de Sociologie-ethnologie, Université de Lille 1, 198 p.

Epstein, R., 2006, « Gouverner à distance : Quand l'État se retire des territoires », *Revue Esprit*, n°11, pp. 96-111.

Epstein, R., Kirszbaum, T., 2006, « Après les émeutes, comment débattre de la politique de la ville *? », Regards sur l'actualité : mensuel de la vie publique en France*, La Documentation française, n°319, pp. 39-50.

Epstein, R., 2015, « La gouvernance territoriale : une affaire d'État. La dimension verticale de la construction de l'action collective dans les territoires »*, L'année sociologique*, Vol. 65, pp. 457-482.

Epstein, R., 2015, « La gouvernance territoriale : une affaire d'État. La dimension verticale de la construction de l'action collective dans les territoires », *L'année sociologique*, n°65, pp 457-482.

Estienne, I., Grégoris, MT., « Dynamiques culturelles, métropolisation et renouvellement urbain ». In : Paris, D., Mons, D., 2009, *Lille métropole, laboratoire du renouveau urbain*, Marseille, Éditions Parenthèses / GIP EPAU, pp. 74-99.

Evans, T., 2016, *Professional discretion in welfare services: Beyond street-level bureaucracy*, Ed. Routledge, 200 p.

Faure, A., Pollet, G., Warin, P. (dir.), 1995, *La construction du sens dans les politiques publiques. Débats autour de la notion de référentiel.* Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », 191 p.

Faure, A., Mazet P., Pollet, G., Warin, P., (dir.), 1997, « La construction du sens dans les politiques publiques. Débats autour de la notion de référentiel », *Politix*, Vol. 10, n°37, Télévision et politique, sous la direction de Dominique Cardon et Jean-Baptiste Legavre, pp. 167-170.

Faure, S., 2004, « Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes », *Genèses*, n°55, pp. 84-106.

Faure, S., Garcia, MC., 2005, *Culture hiphop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute, 186 p.

Faure S., Garcia MC., 2008, « Hip-Hop et politique de la ville », *Agora débats/jeunesses*, n° 49, pp. 78-89.

Fiole, B., 2002, « Les équipements publics et la ville : problématique du dialogue entre le projet de l'équipement et le projet urbain », [Rapport de recherche] Centre d'études sur les réseaux, les transports, l'urbanisme et les constructions publiques (CERTU), 135 p.

Fleury, L., 2014, « Décisions politiques, charisme d'institution et scènes artistiques : quelles actions réciproques ? », *Cahiers de recherche sociologique*, n°57, La notion de « scène » entre sociologie de la culture et sociologie urbaine. Genèse actualité et perspectives, pp. 159-180.

Fontaine, J., Hassenteufel, P., 2002, « Quelle sociologie du changement dans l'action publique ? Retour au terrain et « refroidissement théorique ». In : Fontaine, J., Hassenteufel, P., (dir.), 2002, *To change or not to change ? Les changements de l'action publique à l'épreuve du terrain*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Res Publica », 306 p.

Freund, J., 2004, *L'essence du politique*, Paris, Éditions Dalloz, 870 p.

Friedberg, E., et Urfalino, P., 1984, *Le jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, Paris, édité par le Centre de sociologie des organisations, La Documentation française, 153 p.

Friedberg, E, Urfalino, P., 1984, « La gestion des politiques culturelles municipales : de l'inflation culturelle à l'évaluation politique », *Politiques et management public*, Vol. 2 n°1, pp. 3-26.

Fourquet, F., Murard, L., (dir.), 1976, *Les équipements du pouvoir. Villes, territoires et équipements collectifs,* Recherches n°13, Ed. 10/18, 262 p.

Gally, N., 2018, « Entre *executive shift* et gouvernement à distance. La genèse des politiques "pour l'excellence" dans le secteur de l'enseignement supérieur et de la recherche (2009 – 2013) », *Revue française de science politique*, Vol. 68, pp. 691-715.

Gand, S., Periac, E., Sardas, JC., 2014, « Le rôle des agents publics dans la mise en œuvre d'une politique publique d'intégration environnementale dans les territoires », Communication présentée dans le cadre du colloque TEPP (Territoires, Espaces, Politiques Publiques), Nantes.

Garraud, P., 2000, *Le chômage et l'action publique : le « bricolage institutionnalisé ».* Paris, Éditions l'Harmattan, coll. « Logiques politiques », 242 p.

Genin, C., 2013, *Le street art au tournant. Reconnaissance d'un genre,* Ed. Les impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, 272 p.

Giron-Panel, C., Serre, S., Yon, JC., *Les scènes musicales et leurs publics en France (XVIIIe-XXIe siècles)*, Ed. Classiques Garnier, Coll. « Musicologie », n°12, 408 p.

Gobin, C., 2007, « Gouvernance », *Quaderni*, n°63, Nouveaux mots du pouvoir : fragments d'un abécédaire, pp. 54-57.

Gourgues, G., Mazeau, A., (dir.), 2018, *L'action publique saisie par ses « publics » : Gouvernement et (dés)ordre politique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 214 p.

Grégoris, MT., Lusso, B., 2014, « Pérenniser l'événementiel culturel dans la métropole lilloise après la Capitale européenne de la culture », *Rives méditerranéennes*, n°47, pp. 59-76.

Guégen, H., 2004, « Reconnaissance et légitimité. Analyse du sentiment de légitimité professionnelle à l'aune de la théorie de la reconnaissance », ERES, *Vie sociale*, n°8, pp. 67-82.

Guerra, P., Moreira, T., (dir.), *Keep It Simple, Make It Fast : An Approach to Underground Music Scenes*, Vol. 1, Porto, Portugal, Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 408 p.

Guibert, G., Hein, F., 2006, « Introduction. Les Scènes métal », *Volume !, Vol. 5, n°2*, Les scènes métal. Sciences sociales et pratiques culturelles radicales, pp. 5-18.

Guibert, G., 2006, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France,* Irma éditions/ Mélanie Séteun, 558 p.

Guibert, G., 2007, « Les musiques amplifies en France. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Réseaux,* n°141-142, pp. 297-324.

Guibert, G., 2012, « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux ». In : Dorin, S., *Sound Factory. Musique et logiques de l'industrialisation*, Paris, Mélanie Séteun, 168 p.

Guibert, G., 2016, « La scène comme outil d'analyse en sociologie de la culture », *L'Observatoire,* n°47, pp. 17-20.

Guillard, S., 2016, *Musiques, villes et scènes : localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux États-Unis,* thèse de doctorat en géographie, Université Paris-Est, 558 p.

Guillon, V., 2011, *Mondes de coopération et gouvernance culturelle dans les villes. Une comparaison des recompositions de l'action publique culturelle à Lille, Lyon, St-Etienne et Montréal*, Thèse de doctorat en Science Politique, École doctorale Sciences de l'homme, du politique et du territoire, Université de Grenoble, 626 p.

Guislin, JM., 2018, « La politique de Pierre Mauroy, maire de Lille et président de la LMCU/CUDL », *Revue du Nord. Histoire & Archéologie*, Université de Lille, La Revue du Nord HS 36, pp 130-167.

Halpern, C., Le Galès, P., 2011, « Pas d'action publique sans instrument propre. Analyse comparée et longitudinale des politiques environnementales et urbaines de l'Union Européenne *», Revue française de science politique*, n°51, pp. 51-78.

Haumont, B., Morel, A. (dir.), 2005, *La société des voisins,* Paris, Ed. Maison des Sciences de l'Homme, 334 p.

Hammou, K., 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français.* Thèse de doctorat en sociologie, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Formation doctorale Sciences Sociales, Marseille, 648 p.

Hammou, K., Molinero, S., 2018, « Plus populaire que jamais ? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) ». In : Giron-Panel, C., Serre, S., Yon, JC., *Les scènes musicales et leurs publics en France (XVIIIe-XXIe siècles)*, Classiques Garnier, coll. « Musicologie », n°12, pp. 124-144.

Hammou, K., Sonnette, M., 2020, « Mesurer les processus d'(il)légitmation des musiques hip-hop en France. Méthodologie et premiers résultats d'une recherche en cours sur la période 1990 – 2019 », *Volume !* n°17, Le monde ou rien ?, pp. 99-127.

Hassenteufel, P., 2008, *Sociologie politique : l'action publique,* Ed. Armand Colin, coll. « U », 320 p.

Hayat, S., Kaciaf, N., Passard, C., (dir.), *Le porte-parole. Fondements et métamorphoses d'un rôle politique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 380 p.

Hélie, T., Champy, F., 2003, « Les jeux avec la définition du public dans la production des équipements culturels ». In : Donnat O., (ed.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, « Académique », pp. 227-240.

Hjern, B., Poter., D., 1981, « Implementation Structures : A new unit of Administrative Analysis ». In : Holzner, B., Knorr, K.D., Strasser, H., (eds), *Realizing Social Science Knowledge*, Institute for Advanced Studies HIS-Studies, Physica, Heidelberg, pp. 265-278.

Hoeffler, C., Ledoux, C., Prat, P., 2014, « Changement ». In : Boussaguet, L., (éd.), *Dictionnaire des politiques publiques. 4e édition précédée d'un nouvel avant-propos*, Paris, Presses de Sciences Po, « Références », pp. 134-135.

Holzner, B., Knorr, K.D., Strasser, H., (eds), *Realizing Social Science Knowledge*, Institute for Advanced Studies HIS-Studies, Heidelberg, Ed. Physica, 336 p.

Horner, B., Swiss, T., (eds), *Key terms in Popular Music and Culture*, Malden, Ed. Blackwell, pp. 239-247.

Houssiau, C., 2016, « La résidence d'artiste ». Source : https://smartbe.be/fr/comprendre/publications/education-permanente/la-residence-dartiste/ consulté le 17/03/2020.

Hugues, E. C., 1996, *Le regard sociologique*, Paris, Éditions de l'école des Hautes Études en Sciences Sociales, 490 p.

Hugues, E., 1996, « Le drame social du travail », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 115, Les nouvelles formes de domination dans le travail, pp. 94-99.

Jacquot, S., 2014, « Approche séquentielle (stages approach) ». In : Boussaguet, L., *Dictionnaire des politiques publiques. 4e édition précédée d'un nouvel avant-propos*, Paris, Presses de Sciences Po, « Références », pp. 82-90.

Jamin, J., Séité, Y., 2006, « Anthropologie d'un tube des Années folles », *Gradhiva,* Vol. 4, pp. 5-33.

Jeannot, G., 2001, « L'impossible fin de la solution "équipement" », *Annales des ponts et chaussées*, n°99, pp. 4-14.

Jeannot, G., 2005, « Les métiers flous du développement rural », *Sociologie du Travail*, Vol. 47, n°1, pp. 17-35.

Jeanson, F., 1973, *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil, 256 p.

Jesu, L., 2016, *L'élite artistique des cités : métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015)*, thèse de sociologie, Université de Lorraine. Français, 506 p.

Jeudy, HP., 1999, *les usages sociaux de l'art*, Paris, Circé, 192 p.

Jobert, B., Leca, J., 1980, « Le dépérissement de l'État. À propos de "L'acteur et le système" de Michel Crozier et Erhard Friedberg », *Revue française de science politique*, 30e année, n°6, pp. 1125-1170.

Juan, S., 2006, « Le combat de l'Organisation et de l'Institution », *SociologieS*, n°1, Théories et recherches, revue en ligne.

Kaiser, M., 2014, « Pratiques culturelles et politiques publiques : l'approche par le concept de "scène" », *Cahiers de recherche sociologique*, n°57, La notion de « scène » entre sociologie de la culture et sociologie urbaine. Genèse actualité et perspectives, pp. 133-157.

Kaufmann, I., McCarren, F., Shapiro, R., 2002, *La danse hiphop : apprentissage, transmission, socialisation,* Rapport pour la mission du patrimoine ethnologique. Ministère de la culture et de la communication. Laboratoire, architecture, usage, altérité (Laua), 206 p.

Kaufmann, I., Lafargue de Grangeneuve, L., Shapiro, R., 2008, *Cultures Urbaines, territoire et action publique*, Rapport final pour le ministère de la Culture et de la Communication, 168 p.

Kingdon, J., 1984, *Agendas, alternatives and publics policies*, Boston, Little Brown & Co, 240 p.

Kokoreff, M., 1990, *Le lisse et l'incisif : les tags dans le métro*, Éditions de l'IRIS.

Kokoreff, M., 1991, « Tags et Zoulous : Une nouvelle violence urbaine », *Revue Esprit*, n°169, pp. 23-36.

Kübler, D., Maillard, J., (dir.), *Analyser les politiques publiques,* Presses universitaires de Grenoble, coll. « Politique en + », 260 p.

Lachmann, R., 2003, « Le Graffiti comme carrière et comme idéologie », traduction de J-S Beuscart, L. Lafargue de Grangeneuve, C. Lemasne, F. Vagneron, *Terrains et Travaux*, n°5, pp. 55-86.

Lahire, B., 2006, *La culture des individus. Dissonances et culturelles et distinction de soi,* Paris, La Découverte, 777 p.

Lahire, B., 2006, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Ed. Hachettes Littérature, coll. « Pluriel », 270 p.

Lafargue de Grangeneuve L., 2003, « L'opéra de Bordeaux, la danse hip-hop et ses publics ». In : Donnat, O., (éd.), *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Presses de Sciences Po, « Académique », pp. 343-357.

Lafargue De Grangeneuve, L., 2008, *Politique du hiphop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 237 p.

Lagroye, J., 1997, « On ne subit pas son rôle. Entretien avec Jacques Lagroye », *Politix*, Vol. 10,

n°38, L'institution des rôles politiques, sous la direction de Brigitte Gaïti et Frédéric Sawicki, pp. 7-17.

Lagroye, J., (dir.), 2006, *Sociologie Politique, 5ème édition revue et mise à jour*, Paris, Edition Dalloz, Presse de Sciences Po, 607 p.

Lagroye, J., Offerlé, M., (dir.), 2011, *Sociologie de l'institution*, Éditions Belin, Coll. « Sociologiquement », 400 p.

Lagroye, J., François, B., Sawicki, F., 2012, *Sociologie politique. 6ème édition revue et augmentée*, Paris, Edition Dalloz, Presse de Sciences Po, 620 p.

Lahire, B., 2020, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré.* Paris, La Découverte Poche, 597 p.

Lascoumes, P., 1990, « Normes juridiques et mise en œuvre des politiques publiques », *L'année sociologique*, Vol. 40, pp. 43-71.

Lascoumes, P., 2004, « La Gouvernementalité : de la critique de l'État aux technologies du pouvoir », Le Portique [en ligne], n°13-14.

Lascoumes, P., 2007, « Les instruments, traceurs de changement. L'exemple des transformations de la politique française de lutte contre la pollution atmosphérique (1961-2006) », *Politique et Sociétés*, Vol. 26, n°2-3, pp. 73-89.

Lascoumes, P., Le Galès, P., (dir.) 2004, *Gouverner par les instruments.* Paris, Presse de Science Po, 370 p.

Lascoumes, P., Simard, L., 2011, « L'action publique au prisme de ses instruments. Introduction », *Revue française de science politique*, Vol. 61, pp. 5-22.

Le Bart, C., 1989, « L'imputation : un outil pour l'analyse des mentalités révolutionnaires », *Revue historique*, n° 572, PUF, pp. 351-365.

Le Bart, C., 1992, *La rhétorique du maire entrepreneur. Critique de la communication municipale*, Paris, Pédone, 192 p.

Le Bart, C., 1999, « Les politiques d'image. Entre marketing territorial et identité locale ». In : Balme, R., Faure, A., Mabileau, A., (dir.), *Les nouvelles politiques locales. Dynamiques de l'action publique*, Presses de Sciences Po, 448 p.

Le Bart, C., 2000, « Le bulletin municipal : totems et tabous », *Revue Hermès*, n°26-27, pp. 105-114.

Le Bart, C., 2003, « Le leadership territorial au-delà du pouvoir décisionnel ». In : Smith, A., Sorbets C., (dir.), *Le leadership politique et le territoire : Les cadres d'analyse en débat*, Nouvelle Édition, Presses universitaires de Rennes, pp. 146-161.

Le Bart, C., Lefebvre, R., (dir.), 2005, *La proximité en politique*, PUR, 305 p.

Le Galès, P., 1995, « Du gouvernement des villes à la gouvernance urbaine », *Revue française de science politique*, 45e année, n°1, pp. 57-95.

Le Galès., P., Vion, A., 1998, « Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes », *Politiques et management public*, Vol. 16, n°1, La gouvernance urbaine, pp. 1-33.

Le Gand. P., 2012, « Crise financière et ressources des collectivités territoriales », *Revue française d'administration publique*, n°144, pp. 943-951.

Lefebvre, H., 2000, *La Production de l'espace, avant-propos de Rémy Hess*, Paris, Ed. Anthropos, 487 p.

Lefebvre, R., 2004, « La difficile notabilisation de Martine Aubry à Lille. Entre prescriptions de rôles et contraintes d'identité », *Politix*, Vol. 17, n°65, Trajectoires de la notabilité. I. Pratiques et stratégies, pp. 119-146.

Lefebvre, R, 2004, « Le socialisme français soluble dans l'institution municipale ? Forme partisane et emprise institutionnelle : Roubaix (1892 – 1983) », *Revue française de science politique*, Vol. 54, pp. 237-260.

Lefebvre, R., 2004, « Rôles, identité et habitus dans l'action publique. Martine Aubry et Lille 2004, capitale européenne de la culture », Journées d'études, Quelle sociologie pour ''sociologie de l'action publique ? », École nationale des Ponts et Chaussé, Lyon, 13 et 14 mai.

Lefebvre, R., 2006, « Lille 2004 : une capitale européenne de la culture. Des usages politiques et territoriaux de la culture ». In : Bachelet, F., Menerault, P., Paris, D., (dir.) *Action publique et projet métropolitain*, Paris, L'Harmattan, pp. 269-289.

Lefebvre, R., Sawicki, F., 2007, « Pourquoi le PS ne parle-t-il plus aux catégories populaires ? », *Mouvements*, n°50, pp 24-32.

Lefebvre, R., 2013, « Le militantisme socialiste n'est plus ce qu'il n'a jamais été. Modèle de "l'engagement distancié" et transformations du militantisme au Parti socialiste », *Politix,* n° 102, pp. 7-33.

Lefebvre, R., 2018, « Pierre Mauroy et la culture : entre politique de rayonnement et fabrication d'un nouvel électorat local », *Revue du Nord. Histoire & Archéologie*, Université de Lille, Revue du Nord HS 36, pp. 55-74.

Lefebvre, W., Lecocq, O., 2000/2001, *La campagne de Martine Aubry lors des élections municipales de Lille en 2001,* Mémoire de DEA de sciences politiques, Institut d'études politiques de Lille, 131 p.

Lephay-Merlin, C., 1991, *Les dépenses culturelles des communes. Analyse et évolution (1978-1987).* Paris, La Documentation française. 255 p.

Leresche, JP., (dir.), *Gouvernance locale, coopération et légitimité. Le cas suisse dans une perspective comparée*, Paris, Pedone, 389 p.

Leroy, M., 2012/2013, *CECUFD, L'équation insoluble ?*, mémoire de science politique, Université de Lille, 85 p.

Liefooghe, C., 2010, « Lille 2004, capitale européenne de la culture ou la quête d'un nouveau modèle de développement », *Méditerranée*, n°114, pp. 35-45.

Lindblom, C., 1959, « The Science of Muddling Through », *Public Administration Review*, Vol. 19, n°2, pp 79-88.

Lipsky, M., 1980, *Street-level bureaucracy : dilemmas of the individual in public services*, New York, Russel Sage Fundation, 272 p.

Loncle, P., Rouyer, A., 2004, « La participation des usagers : un enjeu d'action publique locale, *Revue française de sociologie*, n°4, pp. 133-154.

Lussier, M., 2008, « La scène punk montréalaise. Processus de différenciation et métissage en concert », *Volume !*, Vol 6 , n°1-2, pp. 221-236.

Magnani, G.C., 2005, « From close up and within : notes for an urban ethnography », *Revista brasileira de Ciências Sociais*, Vol.1, no.se, São Paulo.

Mauroy, P., 2003, *Mémoires : Vous mettrez du bleu au ciel,* Paris, Plon, 506 p.

Maynard-Moody, S., Musheno, M., 2000, « State agent or citizen agent : two narratives of Discretion », *Journal of Public Administration Research and Theory*, Vol. 10, Issue 2, pp. 329–358.

Maynard-Moody, S., Portillo, S., 2010, « Street-Level Bureaucracy Theory ». In : Durant, RF. (éd.), *Oxford Handbook of American Bureaucracy*, Oxford, Oxford University Press, pp. 255-277.

Maytnz, R., 1993, « Governing Failures and the Problem of Governability ». In : Kooiman J. (ed.), *Modern Governance*, *New governance-society interactions,* London, Sage, 294 p.

Mégie, A., 2010, « Mise en œuvre ». In : Boussaguet L., (éd.), *Dictionnaire des politiques publiques. 3e édition actualisée et augmentée.* Paris, Presses de Sciences Po, « Références » pp. 343-350.

Mégie, A., 2014, « Mise en œuvre ». In : Boussaguet, L., (éd.), *Dictionnaire des politiques publiques. 4e édition précédée d'un nouvel avant-propos*, Paris, Presses de Sciences Po, « Références », pp. 343-350.

Menger, PM., 1987, « L'État-providence et la culture. Socialisation de la création, prosélytisme et relativisme dans la politique culturelle publique ». In : Chazel, F., (dir.), *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Ed. Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, pp. 29-52.

Menger, PM., 2001, « Art, politisation et action publique », *Sociétés & Représentations*, n° 11, pp. 167-204.

Menger, PM., 2013, « La dramaturgie sociale du travail. Une conception interactionniste de la stratification ». In : Perrenoud, M., *Les mondes pluriels de Howard S. Becker,* Ed. La Découverte, coll. « Recherche », 224 p.

Mensch, N., 2013, *L'art transgressif du graffiti : pratiques et contrôle social,* thèse de doctorat en sociologie, Université de Franche-Comté, 374 p.

Meyer-Bisch, P., 2002, « La notion de gouvernance culturelle », Document de travail de l'IIEDH, Conseil de l'Europe, Strasbourg.

Michelot, F., 2005, *Le bilan de Lille 2004. Techniques et enjeux d'une évaluation de politique publique culturelle*, mémoire de Master 1 en Science Politique, université de Lille.

Miglioretti, P., 2015, *Des villes en projet : les politiques culturelles au cœur du développement métropolitain : une étude comparée du tournant métropolitain de la culture à Barcelone, Bordeaux, Strasbourg et Stuttgart*. Thèse de doctorat en Science Politique, Université de Grenoble Alpes. Français, p. 25.

Mikostic, Top Gun, La Yeah Produzione, 2006, *Cap nord, le graffiti dans la région Nord,* éditions alternatives, 208 p.

Milliot, V., 1997, *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art,* thèse de doctorat, nouveau régime de Sociologie et Sciences Humaines, Université Lyon 2, 574 p.

Moliner, P., (éd.), *La dynamique des représentations sociales,* Grenoble, Presse Universitaire de Grenoble, 304 p.

Molinero, S., 2009, *Les publics du rap. Enquête sociologique.* Paris, L'Harmattan, coll. « Musique et champ social », 356 p.

Moulin R., 1983, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, 25e année, n°4, Les professions artistiques, pp. 388-403.

Muller, P., 2000, « L'analyse cognitives des politiques publiques : vers une sociologie politique de l'action publique », *Revue française de science politique*, 50e année, n°2, pp. 189-208.

Muller, P., 2004, *Les Politiques publiques*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 128 p.

Muller P., 2005, « Esquisse d'une théorie du changement dans l'action publique. Structures, acteurs et cadres cognitifs », *Revue française de science politique*, Vol. 55, pp. 155-187.

Muller, P., 2019, « Référentiel ». In Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet P., 2019, *Dictionnaire des politiques publiques. 5e édition entièrement revue et corrigée*, Presses de Sciences Po, « Références », pp. 533-540.

Nay, O., (dir.), 2011, *Lexique de Science Politique, 2ème édition : Vie et Institutions politiques,* Dalloz, 608 p.

Ndjock, FN., 2017, « Diversité de sources d'information et processus décisionnel en période de crise », *Communication, technologies et développement, [en ligne].*

Négrier, E., Teillet, P., 2013, « La réforme de l'État culturel local. Reconcentration instrumentale ou "contrôle orienté" ? », *Sciences de la société*, n°90, pp. 76-91.

Négrier, E., Teillet, P., 2014, « Le tournant instrumentales des politiques culturelles », *Pôle Sud*, n°41, pp. 83-100.

Neveu, E., 2015, *Sociologie politique des problèmes publics*, Armand Colin, Collection « U », 288 p.

Padioleau, JG., 1982, *L'État au concret,* Paris, Ed. PUF, 222 p.

Palier, B., Surel, Y., 2010, *Quand les politiques changent : temporalités et niveaux de l'action publique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », 420 p.

Palier, B., 2019, « Path Dependence ». In : Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet, P., *Dictionnaire des politiques publiques. 5e édition entièrement revue et corrigée*, Presses de Sciences Po, « Références », pp 446-453.

Papadopoulos, Y., 2003, « Gouvernance et transformations de l'action publique. Quelques notes sur l'apport d'une perspective de sociologie historique », *Historicités de l'action publique*, PUF, pp. 119-135.

Paris, D., Mons, D., 2009, *Lille métropole, laboratoire du renouveau urbain*, Marseille, Éditions Parenthèses / GIP EPAU, 269 p.

Paris, H., 2005, « L'inconnu familier, les interactions dans les parties commune d'un immeuble lyonnais », In : Haumont, B., Morel, A. (dir.), *La société des voisins : Partager un habitat collectif,* Paris, Maison des sciences de l'homme, pp. 209-230.

Passeron, JC., Roman, J., 2002, « Quel regard sur le populaire ? (Entretien) », *Revue Esprit*, n°283, p. 145-161.

Pattaroni, L., 2016, « La trame sociologique de l'espace. Éléments pour une pragmatique de l'espace et du commun », *SociologieS* [En ligne], Dossiers « Penser l'espace en sociologie ».

Pesqueux, Y., 2010, « Institution, organisation », [en ligne], Hal-00510877.

Peterson, R. A., 2004, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et Sociétés*, Vol. 36, n°1, pp. 145-164.

Philippe, S., 2004, « La mise en œuvre de l'action publique : un moment problématique. L'exemple de la politique de santé mentale », *Revue française de science politique*, Vol. 54, pp. 315-334.

Picaud, M., 2015, « Les salles de musique à Paris : hiérarchies de légitimité et manière d'entendre les genres musicaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°206-207, pp. 68-69.

Pierson, P., 1993, « When effects become cause. Policy feedback and Political change », *World Politics*, Vol. 45, n°4, pp. 595-628.

Pierson, P., 2000, « Increasing returns, Path dependence, and the study of politics », *The American Political Science Review*, Vol. 94, n°2, pp. 251-267.

Pinson G., Sala Pala V., 2007, « Peut-on vraiment se passer de l'entretien en sociologie de l'action publique ? », *Revue française de science politique*, Vol. 57, pp. 555-597.

Pinson, G., 2006, « Projets de Ville et Gouvernance urbaine. Pluralisation des espaces politiques et recomposition d'une capacité d'action collective dans les villes européennes », *Revue française de science politique*, n°56, pp. 619-651.

Pinçon-Charlot, M., Rendu, P., 1982, « Distance spatiale, distance sociale aux équipements collectifs en Ile-de-France : des conditions de la pratique aux pratiques », *Revue française de sociologie*, n° 23, pp. 667-696.

Pitseys, J., 2010, « Le concept de gouvernance », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, n°65, pp. 207-228.

Poirrier, P., 1994, « Les politiques culturelles municipales des années 1960 à nos jours : essai de périodisation », *Bulletin des Bibliothèques de France (BBF)*, Tome 39, n°5, pp. 8-15.

Poirrier, P., (dir.), 1995, *Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales*, Paris, La Documentation française/Comité d'histoire du ministère de la culture, 238 p.

Poirrier, P., 1996, « Changements de paradigmes dans les politiques culturelles des villes », *Revue Hermès*, n°20, pp. 85-91.

Poirrier, P., 1997, « L'histoire politique culturelle des villes », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, n°53, pp. 129-146.

Poirrier, P., 2008, « Culture populaire et politique culturelle en France : un rendez-vous manqué ? Retour vers le présent. La culture populaire en Suisse », *Verlag für Kultur und Geschichte*, pp.176-183.

Poizat, JC., 2007, « Entretien avec Etienne Tassin », Le philosophoire, pp. 11-40.

Poulard, F., 2007, « Diriger les musées et administrer la culture », *Sociétés contemporaines*, n°66, pp. 61-78.

Prévot, M., 2011, « Pierre Mauroy, maire bâtisseur : "l'héritier de l'avenir" », *Revue du Nord*, n°389, pp. 181-192.

Pryen, S., Rodriguez, J., 2002, *Quand la culture se mêle du social : de la politique culturelle roubaisienne aux actions culturelles à visée sociale*, Programme interministériel de recherches « Cultures villes et dynamiques sociales. Apprentissage, transmission et créativité de la ville dans la ville », Ifresi, Clersé, 253 p.

Puaud, D., 2016, « Le spectre du radical islamiste », *Journal des anthropologues*, n° 146-147, pp. 243-261.

Quemin, A., Hughes, E., 1997, « Le regard sociologique. Essais choisis. Textes rassemblés et présentés par Jean-Michel Chapoulie », *Revue française de sociologie*, Vol. 38, n°4, Le suicide : un siècle après Durkheim, pp. 823-825.

Quéré. L., 1982, *Des miroirs équivoques : aux origines de la communication moderne,* Paris, Ed. Aubier Montaigne, 218 p.

Raibaud, Y., 2005, « Des lieux construits par le genre, les équipements des musiques amplifiées », *Géographie et cultures*, L'Harmattan, n°spé. Le Genre, constructions spatiales et culturelles, pp. 53-70.

Raibaud, Y., 2008, « Cultures urbaines : des lieux qui fabriquent l'identité masculine », *Colloque ADES : Les périphéries urbaines entre normes et innovations. Les villes du sud de l'Europe. Bordeaux, du 11-13 juin 2008*, Bordeaux, France.

Rancière, J., 2000, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 74 p.

Raymond, H., 2017, *Architectures, Les aventures spatiales de la raison,* Paris, Parenthèses, Coll. « Eupalinos », 256 p.

Renahy, N., 2010, « Classes populaires et capital d'autochtonie. Genèse et usage d'une notion », *Regards Sociologiques*, n°40, pp. 9-26.

Renard, JB., 2011, « De l'intérêt des anecdotes », *Revue Sociétés*, n°114, pp. 33-40.

Rencontre des cultures urbaines 1999. La Villette, Paris, du 27 oct. au 14 nov. In : *Agora débats/jeunesses,* n°18, Du corps à l'identité sexuée, p. 156.

Reverdy, T., 2013, *Sociologie des organisations. Master. Cours de sociologie des organisations*, Grenoble-INP.

Rey, H., 2004, *La gauche et les classes populaires,* Paris, La Découverte, 216 p.

Riffaud, T., Recours, R., 2016, « Le *street art* comme micro-politique de l'espace public : entre "artivisme" et coopératisme », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n°30.

Ripoll, F., Veschambre, V., 2005, « Introduction », *Norois*, n°195, L'appropriation de l'espace. Sur la dimension spatiale des inégalités sociales et des rapports de pouvoir, pp. 7-15.

Roueff, O., 2006, « L'invention d'une « scène » musicale, ou le travail du réseau. La programmation d'un club de musiques improvisées entre radicalisation et consécration (1991-2001*)* », *Sociologie de l'Art*, (OPuS 8), pp. 43-76.

Sabatier PA., Schlager E., 2000, « Les approches cognitives des politiques publiques : perspectives américaines », *Revue française de science politique*, 50e année, n°2, pp. 209-234.

Saez, G., 2008, « Politiques culturelles et éducation populaire. Interaction constante, constant malentendu », *L'Observatoire*, n° 33, pp. 22-28.

Saez. G., 2021, *La gouvernance culturelle des villes : de la décentralisation à la métropolisation*, Paris, La Documentation française, p. 496.

Saïd, E. W., 1980, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident,* Paris, Seuil, 398 p.

Sala Pala, V., 2006, « Novembre 2005 : sous les émeutes urbaines, la politique », *French Politics, Culture & Society*, Vol. 24, n°3, pp. 111-129.

Sberna, B., 2002, *Sociologie du rap à Marseille*, Paris, L'Harmattan, 248 p.

Segaud, M., Brun, J., Driant, JC., (dir.), *Dictionnaire critique du logement et de l'habitat, sous le regard des sciences sociales*, Paris, Armand Colin, 451 p.

Serfaty-Garzon, P., 2002, « *L'appropriation de l'espace* ». In : Segaud, M., Brun, J., Driant, JC., (dir.), *Dictionnaire critique du logement et de l'habitat, sous le regard des sciences sociales*, Paris, Ed. Armand Colin, pp. 27-30.

Shapiro, R., 2004, « La danse à l'envers ». In : Nahoum--Grappe, V., Vincent, O., (dir.), *Le goût des belles choses. Ethnologie de la relation esthétique*, Paris, Maison des sciences de l'homme, coll. « Cahiers Ethnologie de la France », n°19, 195-215.

Shapiro, R., 2004, « L'émergence d'une critique artistique : la danse hiphop », *Sociologie de l'Art*, OPuS, n°3, pp. 15-48.

Shrum, W. Jr., 1996, *Fringe and Fortune : the Role of Critics in High and Popular Culture*, Princeton, Princeton University Press, 315 p.

Sibertin-Blanc, M., 2009, « Cultures et projet(s) de territoire : une approche géographique des enjeux d'aménagement du territoire. Sud-Ouest Européen », *Culture et projets de territoire*, Presses Universitaires du Mirail – CNRS, p.122.

Spire, A., 2008, *Accueillir ou reconduire : enquête sur les guichets de l'immigration,* Paris, Raisons d'agir, 128 p.

Straw, W., 2014, « Scènes : ouvertes et restreintes », *Cahiers de recherche sociologique*, n°57, La notion de « scène » entre sociologie de la culture et sociologie urbaine. Genèse, actualité et perspectives, pp. 17-32.

Straw, W., 2015, « Above and below ground », In : Guerra, P., Moreira, T., (dir.), *Keep It Simple, Make It Fast : An Approach to Underground Music Scenes*, Vol. 1, Porto, Portugal, Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 408 p.

Surel, Y., 1998, « Idées, intérêts, institutions dans l'analyse des politiques publiques », *Revue Pouvoirs*, n°187, L'extrême droite en Europe, pp. 161-178.

Szlamowicz J., 2005, « Rebonds : Le mythe des musiciens de jazz américains à Paris dans les années 1960 : une révision de l'histoire contemporaine », *Revue française d'études américaines*, n°104, pp. 80-99.

Tafani, E., Bellon, S., 2001, « Principe d'homologie structurale et dynamique représentationnelle ». In : Moliner, P., (Éd.), *La dynamique des représentations sociales,* Grenoble, Presse Universitaire de Grenoble, 304 p.

Tapie, G., 2014, *Sociologie de l'habitat contemporain. Vivre l'architecture,* Marseille, Parenthèses Éditions, 240 p.

Teillet, P., 2003/2004, « La politique des politiques culturelles », *L'Observatoire des Politiques Culturelles*, n°25, pp 4-10.

Tellier, T., 2018, « Pierre Mauroy et la culture : entre politique de rayonnement et fabrication d'un nouvelle électorat local ». In : *Revue du Nord. Histoire & Archéologie*, Université de Lille, Revue du Nord HS 36, pp. 53-54.

Thoenig, JC., 2014, « Politique Publique », In : Boussaguet, 2014, *Dictionnaire des politiques publiques. 4e édition précédée d'un nouvel avant-propos*, Paris, Presses de Sciences Po, « Références », pp. 420-427.

Tissot, S., 2007, *L'État et les quartiers. Genèse d'une catégorie d'action publique*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 300 p.

Tissot, S., 2010, « De l'usage de la notion de capital d'autochtonie dans l'études des catégories supérieures », *Regards Sociologiques*, n°40, pp. 99-109.

Touzard, H., 2006, « Consultation, concertation, négociation. Une courte note théorique », *Négociations*, nº 5, pp. 67-74.

Tummers, LG., Bekkers, VJ., 2014, « Policy implementation, street-level bureaucracy and the importance of discretion », *Public Management Review,* Vol. 16, n°4, pp. 527-547.

Turbé, S., 2014, « Observer les déplacements dans la construction des scènes locales : le cas de la musique *metal* en France », *Cahiers de recherche sociologique*, n°57, pp. 97-113.

Urfalino, P., 2004, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littératures, 431 p.

Vagneron, F., 2003, « Le tag : un art dans la ville (observation) », *Terrains & Travaux*, n°5, pp. 87-111.

Valnet, J., 2013, *M.A.R.S. Histoires et légendes du hip-hop marseillais*, Wildproject, 224 p.

Vaslin, J., 2017, *Esthétique Propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017*. Thèse de doctorat en science politique, Université Lyon 2, 661 p.

Veschambre, V., 2004, « Appropriation et marquage symbolique de l'espace : quelques éléments de réflexion », *Revue ESO*, n°21, pp. 73-77.

Veschambre, V., 2005, « La notion d'appropriation », *Norois*, n°195, L'appropriation de l'espace. Sur la dimension spatiale des inégalités sociales et des rapports de pouvoir, pp. 115-116.

Vieille Marchiset, G., 2010, « Des marges urbaines à l'institutionnalisation : les pratiques sportives autoorganisées dans la ville de Besançon *», éthnographiques.org*, n°20, Aux frontières du sport. Revue en ligne.

Vigneau, FE., 2015, « Les équipements sportifs : enjeux et impensés d'une politique publique », *Informations sociales*, n° 187, pp. 38-45.

Vulbeau, A., 1992, *Du tag au tag,* Desclée de Brouwer, 110 p.

Weber, R., 2014, « Quelle gouvernance pour la culture et le secteur culturel ? », document de travail pour le campus euro-américain de Las Palmas de Gran Canaria, Unesco, Conseil de l'Europe, Collège d'Europe à Bruges.

Wenceslas L., 2016, « La légitimité du jazz et des musiques savantes », *RESET* [En ligne], n°5.

Wittorski, R., 2008, « La professionnalisation », *Savoirs*, n° 17, pp. 9-36.

Yana, P., 2018, « Table ronde 1. Pierre Mauroy et la culture populaire. Témoignages », *Revue du Nord. Histoire & Archéologie*, Université de Lille, La Revue du Nord HS 36.

« AU RYTHME DU FLOW »

La fabrique locale de l'action publique des hiphops saisie par l'équipement.

ANNEXES

Annexe n°1 : Tract distribué le jour d'inauguration du Flow

Le Hip Hop n'a pas de maison

Le CECU centre euro régional des cultures urbaines s'est construit sur les ruines d'un lieu occupé « le chti'darras » où l'on pratiquait le hiphop de manière indépendante, sans droit ni titre. Ce squatt d'activité (une compile, « cent pour cent darras », enregistré dans le lieux est téléchargeable sur basseintensité.internetdown.org) a été expulsé par ceux qui inaugurent aujourd'hui. Martine Aubry veut que l'on « s'approprie » son nouveau jouet, mais aurait on besoin de se l'approprier si on ne nous en avait pas d'abord dépossédé par la force ?

L'histoire du hip hop est l'histoire d'une lutte d'appropriation de la ville. Elle est donc aussi celle des procès, des censures, des amendes et des emprisonnements. Les graffeurs font de la taule pour leur art, les danseurs sont dégagés des espace publiques, les plaintes pour nuisances sonores freinent les djs et les rappeurs.

En plus de planifier nos lieux d'habitation, de vie quotidienne, et de contrôler nos allées et venues la « communauté urbaine » veut en plus décider de nos fêtes et canaliser nos gestes. La ville nous parle, elle est notre terrain de jeu. Et nous n'avons pas besoin de parade municipale pour nous orienter ni d'institution pour nous animer. Aujourd'hui la répression prend des allures « culturelles » et esthétiques. On pourrait s'y méprendre facilement. Mais l'inauguration d'un lieux dédié au hip hop par un préfet de police doit quand même nous mettre la puce à l'oreille. Ils n'agissent plus seulement en nous mettant en taule, mais en créant des semblants de révolte, des rôles de bon sauvage. Ils choisissent leur racaille, celle qui rentre dans les clous. Leur farce est de nous faire faire les beaux : nous voulons bien être des singes si les porcs se reconnaissent.

Les moyens tant matériels que symboliques ont été mis pour nous acheter. On pourra donc écouter des textes et des sons qui nous tiennent à coeur dans cette maison du hip hop. Une musique qui à l'origine est une marque de solidarité et d'ingouvernabilité. Certains d'entre nous pourront être tenté de se joindre à la mascarade. Preuve que le contenu peut être détaché de la pratique et que toute subversion, si l'on y prend garde, peut être intégré. On peut simplement se dire qu'« en matière de hard core » on a vu mieux.

La communauté urbaine veut que nous honorions ses constructions, son organisation de la métropole, que nous vivions son rêve morbide. Nous ne produirons pas cette cité faite pour l'argent. La maison du hip hop n'est qu'un supplément d'âme à une machine morte. Et si il y a encore âmes qui vivent dans la nécropole nous en sommes.

Annexe n°2 : Discographie des raps dans le nord[2490]

	Date de sortie	Ville d'origine	Artistes	Album	Label/ Boîte de production	Format
1	1994	Maubeuge	A Free K	Sans préservatif faut surtout paniquer	Three little boys/Polygram	CD 2 titres
2	1995	Villeneuve d'Ascq	Dynamic TRC	Chronique Funeste	n.d	Vinyle
3	1995	Maubeuge	A Free K	Le tempo	Three little boys	Cd 2 titres et vinyle
4	1996	Hellemmes	DJ Pavaul	La saga continue n°8/ L'unité undaground tome 2	Napalm Produktion	Cassette
5	1996	Lille	Atila	Pour une guerilla urbaine	La Plèbe production	Vinyle
6	1997	Roubaix	DCJ	Délibérément contre la justice	Ultra son	CD
7	1997	Hellemmes	Dj Pavaul	Da terrorist mixtape (rap américain)	n.d	Cassette
8	1998	Maubeuge	Ultime D-fens	Arrêt sur image	n.d	CD
9	1998	Lille	La Fronde	L'âme de fond	La plèbe production	Vinyle EP
10	1998	Dunkerque	Lesly Ja	Trahir ses principes	LME production	CD
11	1998	Hellemmes	DJ Pavaul	Lille, Bobigny, Sarcelles n°10 L'unité undaground tome 3	n.d	Cassette
12	1998	Lille	Coup de Pression	Coup de pression	Red Truck Production	CD
13	1998	Hellemmes	Dj Pavaul	La Flamme du mal n°11 L'unité undaground tome 4	n.d	Cassette
14	1998		Ragga Black Posse	En mission	Pas de tir	CD
15	1999	Hellemmes	DJ Pavaul	Track le Wack n°12 L'unité undaground tome 5	n.d	Cassette
16	1999	Dunkerque	Lesly Ja et Produxion incorruptible	Peur sur la ville	LME record	CD
17	1999	Valenciennes	Point Critik	La réussite/ Relève la tête	n.d	Vinyle
18	1999		Dj Asphalte et DJ Serom	Un bon son brut (compilation)	n.d	Cassette
19	1999	Lille	Mental Kombat	L'arrêt public	Kafard Production	CD

[2490] Ce recensement s'appuie sur celui de Severin Guillard effectué dans le cadre de sa thèse. Voir : Guillard, S., 2016, *Musiques, villes et scènes : localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux États-Unis,* thèse de doctorat en géographie, Université Paris-Est.

20	2000	Lille	Mental Kombat	Rap Superstar	Kafard Production	CD
21	2000	Lille	La Fronde	Les clés du chaos	LA plèbe production	Vinyle
22	2000	Lille	Sniper Klan	Super tape à l'arrash Vol. 2	n.d	CD gravé
23	2001	Lille	Juste cause	La dette de l'occident	n.d	Vinyle et CD
24	2001			Only Bizness Vol. 1	Call 911 records	?
25	2001	Lille	Coup de pression	On rêve tous/ Alanik	n.d	Vinyle EP
26	2002		Damas	Tiens mon style	n.d	CD
27	2002	Lille	Dj Amor / Dj Datcom	Only bizness Vol. 2	Call 911 records	Cassette
28	2002	Maubeuge	Ultime D-Fens	L'orage dans la tête, la rage dans les textes	Production Voi'rouge	CD
29	2002		DJ Asphalte et DJ Serom	Spe6men (compilation)	n.d	Cassette
30	2002	Lille	Sniper Klan	Rien ne nous arrête	n.d	CD
31	2002	Dunkerque	Lesly Ja et produxion incorruptible	Aux larges des raisons	LME record	CD
32	2002	Lille	Juste Cause	Président	n.d	CD
33	2002	Valenciennes	Point Critik	Le serment du jeu hiphop	n.d	CD
34	2002	Lille	Radikal Kroonerz	Radikal Kroonerz Vol. 1	n.d	CD
35	2003	Lille	Coup 2 Pression	Force et honneur	Street Soul/ Kafard Production/ A l'arrash production	CD
36	2003	Lille	Dj Amor / Dj Datcom	Only Bizness Vol. 3	Call 911 records	CD
37	2003	Dunkerque	Lesly Ja	Des grands riens, des petits tout	Production incorruptible	CD
38	2003	Mons-en-Baroeul	Les amateurs	Hamdou Debout	Woold Mons record	CD
39	2003	Lille	Mental Kombat	La légende	Kafard Production	CD
40	2003	Armentières	DJ Nocif et DJ Serom	T-roro mixtape (compilation)	n.d	Cassette
41	2003		Manitú	Luminescence	n.d	CD
42	2004	Valenciennes	Nature morte	Comme au premier jour	Illusion	CD
43	2004	Lille	LPI	Le pouvoir des innocents	n.d	CD gravé
44	2004	Lille	Da Hyptotik	Maintenant ou jamais	Wagram	CD

45	2004	Lille	Teddy K et Anouar	Street tape Vol. 1 Explishit lyrics	Call 911 records	CD
46	2004	Roubaix	Paranoyan	Le sens de la vie c'est pas tout droit	n.d	CD
47	2004	Lille	Kemiargola	Le rictus de l'échec programmé	n.d	CD
48	2005	Lille	Ali et Belka	Stratège m'a tué	A l'arash production	CD
49	2005	Armentières	T-roro	Contre courant	La plèbe production	CD
50	2005	Lille	LPI	Réalité-Fiction	n.d	CD gravé
51	2005	Mons-en-Baroeul	Les amateurs	Enquête préliminaire Vol. 1	Call 911	CD
52	2006	Lille	MAP	Debout là d'dans	Booster/ Pias	CD
53	2006	Lille	Axiom	Axiom	Kafard Production	CD
54	2006	Valenciennes	DJ Veekask	Des hauts et des bas	Willex Record/ Call 911 records	CD
55	2007	Lille	LPI	Nik ton maire	n.d	CD gravé
56	2007	Lille	Radikal Kroonerz	Radikal Kroonerz Vol. 3	n.d	CD
57	2008	Lille	LPI	Les enfants sauvages	n.d	CD gravé
58	2008		Délit de fuite	Dérapage	LSD Production	CD
59	2008	Lille	Pépite		n.d	CD
60	2008	Lille	La Jonction	Street radio	Fond de poche	CD
61	2008-2009	Lille	Kemiargola	3228 révolution d'amour	n.d	CD
62	2009	Lille	Tacite	Vivre tue	La plèbe production	CD
63	2009	Tourcoing	Kaotik	Mixtape Vol. 1	n.d	CD
64	2009	Maubeuge	Feini-X Crew	Retour de Flamme	n.d	CD
65	2009	Roubaix	Foudealer	Avant gout	Freaks record	CD
66	2009	Roubaix/ Lille	Pression I. Légal	Cravate Colombienne	Pias	CD
67	2009	Lille	MAP	Les bronzés font du ch'ti	Pias	CD
68	2010		Poseï Manifest	Une chevauché fantastique	LME record	CD
69	2010	Roubaix	Section 59	Ça pue la rue Vol. 2	n.d	CD
70	2010	Maubeuge	Feini-X Crew	Feini-X files Vol. 1	Secteur 7	CD
71	2011	Lille	LCF	Les choses qui fachent	autoprod	CD
72	2011	Maubeuge	Talker	Persona non grata	n.d	CD
73	2011	Dunkerque	Lesly Ja et Djam.L	Tequila funèbre	LME record	CD
74	2011	Lille	LPI	Le poète est le roi des gueux	n.d	CD gravé
75	2011	Lille	Paranoyan	Mes racines sont au ciel	n.d	Clé USB

76	2011	Lille	Paranoyan	Textes, drogues et diverstissement	n.d	Clé USB
77	2011	Lille	Paranoyan	Un coussin péteur sur une chaine électriqueCD	n.d	Clé USB
78	2011	Dunkerque	Veerus	Nouvelle aube	Jayfly music	CD
79	2011	Lille	Axiom	Axiom aka Icham	Europacorp/ Kafard prod/ Sony Music	CD
80	2011	Lille	ZEP	Zone d'expression populaire	n.d	CD
81	2011	Lille	Sakness	Sur ma tête	n.d	CD
82	2011	Lille	Soulkast	Honoris Causa	n.d	CD
83	2012	Dunkerque	QWH	Jeu de mails	Jayfly music/ musicast	CD
84	2012	Dunkerque	Veerus	Apex	Jayfly music	CD
85	2012	Lille	ZEP	Le bal de la zone	PIAS France	CD
86	2012	Maubeuge	MC métis	Ma quête	Secteur 7	CD
87	2012	Maubeuge	Feini-X crew	Feini-X Files Vol. 2	Secteur 7	CD
88	2013	Lille	Paranoyan	L'école du micro sans argent	n.d	CD
89	2013	Lille	Pink Tee	C.O.O.L	n.d	?
90	2014	Lille	Néfaste MC	Le ghetto, la rage et du seum	n.d	CD
91	2014	Mons-en-Baroeul	Les amateurs	Mise à jour	Studio BDM	CD
92	2014	Maubeuge	Feini-X crew	Ovvni	Secteur 7/ musicast production	CD
93	2014	Maubeuge	Feini-X crew	Feini-x crew (trois titres sur cinq proviennent de l'album ovvni)	Secteur 7	CD
94	2015	Lille	Terroir tape 2	Terroir tape 2 (compilation)	n.d	CD
95	2015	Lille	Mom'opa	Entre mes lignes	Mouette production	CD
96	2015	Hem	Gradur	L'homme au bob	Millenium Barclay/ Universal	CD
97	2015	Hem	Gradur	Sheguey Vara 2	Millenium Barclay/ Universal	CD
98	2016	Lille	Mwano et Renoïzer	Entre sel et sucre	n.d	CD
99	2016	Lille	Ywill	Livre d'or	Hiphop Support	CD
100	2016	Lille	Dj Dirty Berlin	Dirty Sad tape	Mouette production	CD
101	2017	Maubeuge	Mc Métis	Permis de déconstruire	Secteur 7 ?	CD
102	2017	Lille	Vazote	Hors delai	Mouette production	CD
103	2018	Maubeuge	Mc Métis	Troisième tour	Secteur 7	Single

				Sans datation		
104		Mons-en-baroeul	Les amateurs	Loin du cliché/ la belle époque	n.d	Vinyle
105		Lille	Shiva, Senor Karo et DJ Amor	Shiva, Senor Karo et DJ Amor Compilation	n.d	2 CD
106		Lens/ Arras	Rafal Nordick	Live and Direct	n.d	CD gravé
107		Lille	Les malfaiteurs	Voix du sous)sol Vol. 2 (compilation)	n.d	CD
108			Mel-J	Dis leur	Fenek prod	CD
109			Mouche	Mouche	n.d	CD
110			Pole nord session	La face nord du hiphop (Compilation)	Secteur 7	CD
111			Dj Wars	Rafale Urbaine – Street compil (Compilation)	n.d	CD

Annexe n°3 : Dossier de presse de la ville de Lille. Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines

SOMMAIRE

LE CECU : POURQUOI ? POUR QUI ? COMMENT ?.....P4

Objectifs du projet.....p0
Activités et publics visés.....p0
Fonctionnement de l'équipement.....p5
L'extension de la maison Folie de Moulins.....p0
Localisation de l'équipement.....p0

CONSTRUCTION DE L'EQUIPEMENT...P0

Le projet architectural.....p0
Structure de l'équipement.....p0
Les travaux.....p0

UN PROJET MENE EN CONCERTATION P0

LES CULTURES URBAINES : UN AXE FORT DE LA POLITIQUE CULTURELLE LILLOIS P4

CONTACTS PRESSE

Marjolaine PIERRAT -FERAILLE
Service presse Ville de Lille

06.18.46.56.95
03.20.49.59.96
mpierratferaille@mairie-lille.fr

LE CECU: POURQUOI ? POUR QUI ? COMMENT ?

Depuis Lille 2004, Capitale Européenne de la Culture, la Ville de Lille poursuit une dynamique de pointe dans le développement d'équipements culturels de proximité et d'excellence. Le soutien aux cultures urbaines est une réalité au sein de la Ville depuis 2002. Consciente de l'enjeu national et local que représentent les cultures urbaines en matière de transversalité sociale et culturelle et artistique, la Ville a choisi de les inscrire à part entière dans sa politique culturelle.

Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines est l'un des dix engagements de la ville de Lille pour le mandat 2008-2014. La Ville de Lille renforce ainsi le soutien qu'elle offre aux cultures urbaines en concevant un équipement adapté aux pratiques de la musique, de la danse, du slam et de la création plastique.

OBJECTIFS DU PROJET

Par la construction du Centre Eurorégional des Cultures Urbaines, la Ville de Lille et ses partenaires visent à proposer un lieu d'excellence et d'accompagnement, gage d'une professionnalisation de pratiques encore trop marginalisées.

Lille et sa métropole sont aujourd'hui le creuset d'une création artistique en plein essor. Le terreau « cultures urbaines » est très diversifié et vivace. Le Centre ne doit donc ni se substituer aux acteurs présents ni dupliquer inutilement leur action. Son originalité consiste en la concentration des moyens d'accompagnement et d'émergence des pratiques dans le champ des cultures urbaines. Le Centre se positionnera comme une marque de fabrique qualitative, aspirant à devenir un label de qualité reconnu marquant positivement la pratique et la carrière des artistes qu'il soutiendra.

L'objectif du projet est également de « décloisonner » le secteur. Le Centre sera le vecteur d'une meilleure connaissance et diffusion de ces disciplines artistiques auprès du grand public, des habitants mais également des établissements culturels.

Ce projet est aussi composé de l'extension de la maison Folie de Moulins et de l'achèvement de sa réhabilitation en lieu culturel. Forts de leurs identités, ces équipements auront un espace de diffusion et de travail commun : une salle de diffusion reliant les deux structures. Reconnu comme projet d'excellence territoriale par l Europe (fonds FEDER) et d'intérêt communautaire, ce nouveau lieu culturel participera de manière dynamique au développement territorial de toute l'Eurorégion.

ACTIVITÉS ET PUBLICS VISÉS

Cette structure est dirigée prioritairement vers les artistes, et est dédiée à la professionnalisation et à la création. Il accueillera des séances de travail, de réflexion mais aussi des temps d'échange avec le public, notamment lors des restitutions de résidences, spectacles et concerts programmés dans la salle de diffusion. L'objectif est de permettre au grand public et aux habitants de se familiariser à ces cultures parfois peu connues, voire encore incomprises.

Le cahier des charges du Centre Eurorégional des Cultures Urbaines comprend les quatre axes d'activité suivants.

Orientation et accompagnement

→ **Aux amateurs**, le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines offrira une structure de documentation, de conseil et d'orientation. Cet axe sera développé en étroite collaboration avec les acteurs travaillant au niveau local et associatif.

→ **Aux professionnels,** le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines permettra de progresser dans un processus autonome de création et offrira :

- des outils de travail et de professionnalisation adaptés à leurs projets ainsi que des passerelles de coopération avec d'autres structures de travail et de diffusion régionales (scènes nationales, CCN, Aeronef, etc),

- des périodes de résidence et de création (studio et plateau, répétitions et enregistrements),

- Un accompagnement personnalisé selon les besoins des artistes, allant de la définition d'une fiche technique à l'aide à la diffusion, en passant par la gestion de projet.

Formation

L'axe formation s'inscrira dans chaque champ artistique concerné, et en complémentarité avec les offres existantes :

→ L'offre directe et l'hébergement de sessions de formation.

→ La coordination et la structuration de l'offre existante au niveau local, métropolitain et eurorégional afin de déterminer des filières et permettre la mutualisation des compétences disponibles. Ce travail sera mené en concertation et notamment en collaboration avec Domaine Musique et l'A.R.A.

Diffusion

Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines disposera d'une salle de diffusion dont l'utilisation et la gestion seront mutualisées avec la maison Folie de Moulins. Néanmoins cette salle sera d'abord et avant tout un lieu de travail dans le cadre de l'occupation qui en sera faite par le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines.

Mise en réseau et coordination

Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines a pour vocation d'être une structure « distributive » qui participe à la mise en réseau des structures culturelles partenaires du projet tant dans le domaine de la formation que de la production et de la diffusion. Le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines sera à la fois un lieu de convivialité, ouvert à ses usagers (bar, accès à de la documentation), un lieu de réunions, de débats ou de conférences, un centre d'information relative au paysage des cultures urbaines et un carrefour permettant de fédérer les différentes initiatives sur le plan local, métropolitain et eurorégional.

«Battle of the year» © Homardpayette

FONCTIONNEMENT DE L'ÉQUIPEMENT

Structure de gestion

La proximité immédiate de la maison Folie de Moulins (régie directe Ville de Lille), le partage concret d'une partie de l'équipement, ainsi que l'expérience du fonctionnement opérant dans d'autres structures orientent la gestion financière et administrative vers un fonctionnement dans un premier temps en régie directe (gestion en direct par la Ville de Lille).

Un « conseil d'orientation » composé d'acteurs du mouvement et de représentants des partenaires sera mis en place dès le recrutement du directeur du Centre Eurorégional des Cultures Urbaines, afin d'associer les différentes composantes du projet aux grandes orientations du programme d'activités. Ce conseil restera ensuite en place comme une instance d'avis et d'accompagnement, pourrait être co-présidé par une personnalité du secteur et par un représentant de la Ville.

A ce stade, rien n'exclut que le développement du projet et les résultats atteints par le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines à moyen terme ne permettent d'évoluer vers une structure associative ou vers une autre forme juridique appropriée qui disposerait alors de l'équipement par conventionnement

L'EXTENSION DE LA MAISON FOLIE DE MOULINS

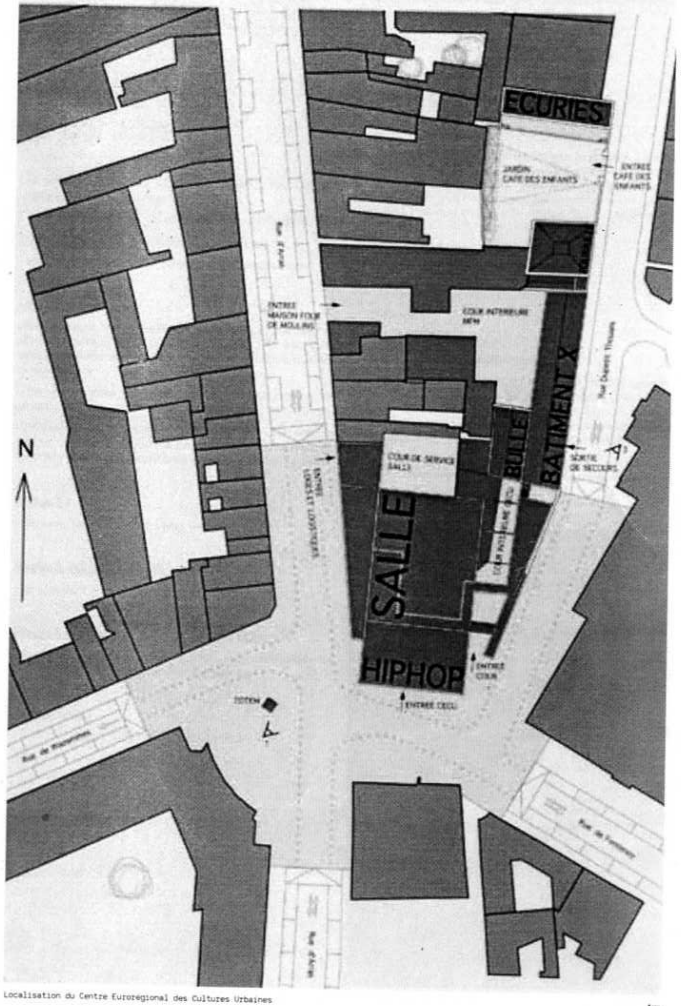
Le CECU sera attenant à la maison Folie de Moulins. L'implantation du Centre Eurorégional des Cultures Urbaines dans le quartier de Moulins est une véritable opportunité pour le développement de la maison Folie de Moulins, qui ne dispose pas de salle de diffusion. Forts de leurs identités, ces équipements auront un espace de diffusion et de travail commun : une salle de diffusion reliant les deux structures. Une salle d'exposition sera également construite pour la maison Folie de Moulins.

Pendant la période des travaux (à partir de septembre 2011), la maison Folie de Moulins poursuivra ses projets dans et hors les murs, en partenariat avec les structures culturelles du quartier et d'ailleurs... et investira des endroits parfois insolites !

LOCALISATION DE L'ÉQUIPEMENT

Participant à la dynamique de reconstruction de la ville, le Centre Eurorégional des Cultures Urbaines sera situé dans le quartier de Moulins à Lille, plus spécifiquement au cœur de l'îlot formé par les rues d'Arras, Dupetit Thouars, de Douai et de Fontenoy. La politique menée par la Ville vise à ce que tous les acteurs de la vie de Moulins s'approprient les actions mises en place pour améliorer les conditions de vie. Le projet du Centre Eurorégional des Cultures Urbaines valorise la culture portée par les habitants de la périphérie tout en proposant un rayonnement sur l'ensemble de la métropole et de la région.

maison Folie de Moulins



Localisation du Centre Eurorégional des Cultures Urbaines

CONSTRUCTION DE L'EQUIPEMENT

LE PROJET ARCHITECTURAL

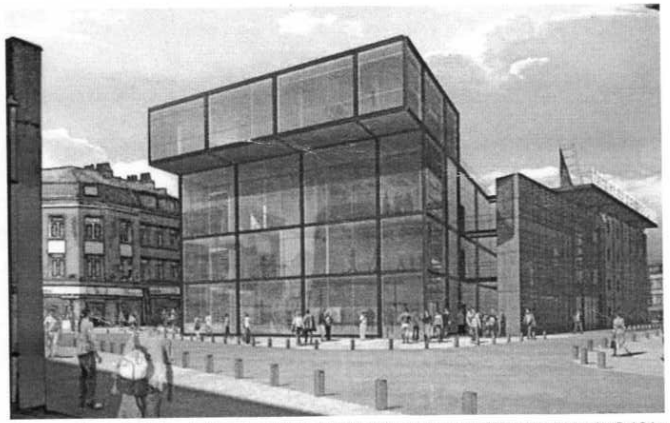
Le projet architectural retenu par la Ville, maître d'ouvrage, est celui du cabinet d'architectes Bordelais King-Kong.

Ce projet au volume simple et rationnel affichant clairement la vocation publique de l'équipement, est visuellement très ouvert sur la ville, ce qui était l'une des contraintes fortes du cahier de prescriptions architecturales.

Sur l'aspect fonctionnel, le projet présente une excellente réponse aux contraintes du programme : le lien avec la maison Folie de Moulins est naturel.

Enfin, tout a été pensé pour limiter les nuisances, afin d'entretenir de bons rapports avec les riverains. Pour réduire les nuisances sonores, la salle de diffusion est située en cœur d'îlot, les studios d'enregistrement seront installés au sous-sol et l'évacuation du public est prévue sur la rue du Petit Thouars, voie peu empruntée. Les LED insérées dans les parois en verre des façades, de faible intensité et consommant très peu d'énergie, valoriseront l'équipement sans générer de pollution lumineuse.

King Kong, cabinet bordelais, a réalisé de nombreux équipements culturels tels le Musée Bernard d'Agesci (Niort), l'Espace Culturel de Cerisay (Deux Sèvres), la Galerie des Beaux Arts de Bordeaux, la Salle pour les musiques actuelles (La Rochelle), le Théâtre de la Digue à Toulouse et l'Amphithéâtre d'O à Montpellier. Pour ce dernier, King Kong est sorti finaliste au prix de l'équerre d'argent. Le cabinet a reçu le prix grand public de l'architecture 2004 et figurait parmi les finalistes du prix européen de l'aménagement urbain en 2006 pour l'aménagement urbain de la Place Rey Berland à Bordeaux.



Architectes : Frédéric Neau, Paul Marion, Laurent Portejoie et Jean Christophe Masnada, architectes DPLG associés. Scénographie : Duck Scéno

STRUCTURE DE L'ÉQUIPEMENT

Les différents locaux du Centre Eurorégional des Cultures Urbaines seront disposés sur cinq niveaux :

Au sous-sol, des locaux dédiés à la musique :

- studios de répétition et d'enregistrement professionnel

Au rez-de-chaussée :

- hall d'accueil, accès aux étages supérieurs et une salle de diffusion partagée avec la maison Folie de Moulins. Cette salle polyvalente sera conçue pour accueillir différents types de spectacle :

- En configuration assise, la jauge de la salle atteint 200 places

- En configuration débout, une fois les gradins télescopiques retirés, la capacité de la salle peut atteindre 700 personnes. La scène pourra être positionnée en fond ou milieu de salle.

Niveau 1 :

- bureaux, loges et espaces pour les caterings.

Niveau 2, des locaux dédiés à la danse :

- un plateau d'environ 150 m2, studios de répétitions

Niveau 3, des locaux dédiés aux arts plastiques :

- des ateliers de peinture pour le graff, un centre multimédia pour l'approfondissement du travail graphique.

Surface Total :

- 2 780 m2 pour le CECU et 807 m2 pour la MFM

LES TRAVAUX

Le coût s'élève à 12 400 000 euros travaux et maîtrise d'œuvre hors foncier (foncier inclus : 13 643 000 d'euros euros)cofinancés par l'Europe (FEDER), l'Etat, et les collectivités territoriales. Le projet a été déclaré d'utilité publique. Les libérations foncières sont en cours de conclusion avec les derniers occupants.

Répartition du budget

- 5,95 M de la Ville de Lille

- 3,6 M du FEDER

- 1 M du CG59

- 950 000 de l'Etat

- 900 000 de la Région (à confirmer)

Les travaux de sécurisation du site et de réaménagement (démolitions) de l'îlot seront engagés à partir de juillet 2011. Pendant la période des travaux, la maison Folie de Moulins poursuivra ses projets dans et hors les murs, en partenariat avec les structures culturelles du quartier et d'ailleurs...

Le futur directeur / directrice de l'établissement sera recruté fin 2011. L'ouverture du site prévue pour le premier trimestre 2013.

Salle de spectacle - le CECU

UN PROJET MENE EN CONCERTATION

Afin de proposer un équipement adapté aux besoins exprimés et ressentis, les acteurs des cultures urbaines (une quarantaine d'associations et d'artistes), les habitants du quartier (via le comité de quartier Moulins) et les partenaires de la Métropole et de l'Eurorégion (Région Nord-Pas-de-Calais, Conseil général du Nord, Lille Métropole Communauté Urbaine ainsi que les villes de la métropole et de l'Eurorégion) sont associés à la réflexion

Une première réunion plénière réunissait en juin 2007 l'ensemble des acteurs identifiés. A la rentrée 2007, plusieurs groupes de travail ont été constitués sur divers thématiques telles le public, le fonctionnement ou l'ergonomie du Centre Eurorégional des Cultures Urbaines. Les résultats de ces groupes de travail furent restitués à l'ensemble des acteurs associés lors d'une seconde réunion plénière en janvier 2008. Depuis, une réunion plénière est organisée tous les six mois pour restituer à l'ensemble des acteurs les avancées du projet.

Ce travail de concertation avec les acteurs artistiques a permis de concevoir ce projet au plus prêt des besoins des artistes, sans pour autant retirer sa sève au réseau dense et dynamique d'acteurs œuvrant pour le développement de cette discipline dans toute l'Eurorégion (Les maisons Folie, Ara, domaines musique, L'Aeronef, le Grand Mix, le CCN, Call 911, Abaz d Atome, Secteur 7, le reseau des scènes Nationales, etc...).

Différents points d'étapes ont également été présentés aux conseillers de quartier de Moulins. Des réunions publiques seront organisées afin de mobiliser les habitants et de les concerter sur l'intégration de ce nouvel équipement dans la vie du quartier de Moulins.

Le nom de «Centre Eurorégional des Cultures Urbaines» étant provisoire, la Ville recherche un nouveau nom en concertation avec les partenaires du projet.

LES CULTURES URBAINES: UN AXE FORT DE LA POLITIQUE CULTURELLE DE LA VILLE DE LILLE

La réalisation du Centre Eurorégional des Cultures urbaines s'inscrit dans une politique globale de soutien aux cultures urbaines. Consciente de l'enjeu national et local que posent les cultures urbaines en matière de transversalité sociale, culturelle et artistique, la Ville a choisi l'axe fort de leur inscription à part entière dans sa politique culturelle et artistique.Le soutien aux cultures urbaines à Lille est une réalité au sein des services municipaux depuis 2002, faisant de la Ville de Lille un précurseur en la matière. Dès 2002, la Ville de Lille mettait vingt murs à disposition des graffeurs lillois.

Envisagées sous l'angle de la jeunesse jusque en 2007, elles furent alors inscrites au sein du Pôle Culture. En 2010, les cultures urbaines disposent d'une enveloppe budgétaire de 202 000 Đ. Hip-hop (danse, graff', rap...) mais aussi slam et sports urbains (Roller, Skate, BMX, Double dutch, Basket de rue, foot de rue...) sont valorisés par la Ville de Lille grâce au soutien qu'elle apporte aux artistes, associations, compagnies, événements (Battle of the Year, le Juste debout, Waz'm Street, Hip Hop Dayz, Tous au Sud...) et équipements dédiés tels le Chalet (studio d'enregistrement) et la Halle de Glisse (second skatepark couvert de France, situé dans le quartier de Lille Sud, fort de 3 000 m² indoor et 2 000 m² outdoor, devenu un spot de référence pour le skate, le roller et le BMX).

Au delà du soutien financier, la ville de Lille propose aux acteurs locaux un appui logistique ainsi qu'un accompagnement à la structuration des compagnies (conseils sur les démarches administratives, demandes de subventions, mise en réseau...).

Lille et sa métropole sont aujourd'hui le creuset d'une création artistique en plein essor. Plusieurs artistes du Nord-Pas-de-Calais ont acquis une véritable renommée nationale et internationale (Farid Berki, Axiom, MAP, Farid'O, Sixième Sens, Shaman, 1 2 3 Klan, la scène Slam...), faisant de Lille

l'un des principaux pôles français et européens du hip-hop. La construction d'un nouvel équipement dédié aux cultures urbaines viendra confirmer et renforcer l'excellence de la création artistique eurométropolitaine dans le champ des cultures urbaines.

«Only 4 ladies» 2010 - Uprock - © Homardpayette

Mairie de Lille
Place Augustin Laurent
BP 667
59033 Lille Cedex
Tél. 03 20 49 52 81
contact@mairie-lille.fr
www.mairie-lille.fr

Ville de Lille

Annexe n°4 : Tableaux statistiques relatifs à l'enquête sur les spectateurs du Flow

Tableau n°3 : Répartition de l'échantillon selon le sexe.

	N	%
Femmes	107	**47.77**
Hommes	115	**51.34**
NSPP	2	**0.89**
Total	224	**100**

Tableau n°4 : Répartition de l'échantillon selon l'âge.

	N	%	% sans NA
15 – 17 ans	12	**5.36**	**5,5**
18 – 24 ans	104	**46.44**	**47,9**
25 – 34 ans	81	**36.17**	**37,3**
35 – 49 ans	17	**5.56**	**7,9**
50 – 64 ans	3	**1.34**	**1,4**
NA	7	**3.13**	**---**
	224	**100 %**	**100%**

Tableau n° 5 : Ville de résidence déclarée au moment du concert (NA =11).

	N	%
Lille	94	**44.1**
Métropole	62	**29.2**
Région	48	**22.5**
Hors Région	9	**4.2**
Total	**213**	**100**

Tableau n°6 : Quartiers d'habitation déclaré des résidents lillois.

	N	%	% sans NA
Lille/quartier de Moulins	15	**15.96**	**23,08**
Lille/autres quartiers populaires	27	**28.72**	**41,54**
Lille/autres quartiers	23	**24.47**	**35,38**
NA	29	**30.85**	**----------**
Total	94	**100**	**100**

Tableau n°7 : Structure du public du rap selon la PCS déclarée.

	N	%	% sans NA
Agriculteur	0	**0**	**0**
Artisans et assimilés	4	**1.8**	**2.2**
Cadres et assimilés	17	**7.6**	**9.3**
Profession intermédiaire	45	**20**	**24.7**
Employés	14	**6.2**	**7.7**
Ouvrier s	12	**5.3**	**6.6**
Retraité	0	**0**	**0.0**
Étudiant	75	**33.3**	**41.2**
Sans profession	15	**6.7**	**8.2**
Ne se prononce pas	42	**19.1**	**------**
Total	224	**100**	**100**

Tableau n°8 : Structure du public du rap selon le niveau d'études.

	N	%	% sans NA
Brevet	13	**5.8**	**6.0**
Baccalauréat	57	**25.3**	**26.3**
Bac +2	47	**20.9**	**21.7**
Licence	46	**20.4**	**21.2**
Master	49	**21.8**	**22.6**
Doctorat	2	**0.9**	**0.9**
NSPP	3	**1.3**	**1.4**
NA	7	**3.6**	**-----**
Total	224	**100.0**	**100.0**

Tableau n°9 : Préférence musicale par genre musicaux déclarés (NA = 15).

	N	%
Rap	86	**41.2**
Hiphop	30	**14.4**
Rap US	8	**3.8**
Rap Français	6	**2.9**
Reggae	10	**4.8**
Soul	7	**3.3**
RnB	7	**3.3**
Rock	7	**3.3**
Électro	6	**2.9**
Musique Classique	5	**2.4**
Autres	37	**17.7**
Total	209	**100**

Tableau n°10 : Deuxième préférence musicale des enquêtés qui ne déclarent pas le « rap/hiphop » en premier choix.

	N	%
Rap	21	**26.58**
Hiphop	12	**15.19**
Rap US	5	**6.34**
Rap français	1	**1,26**
Autres	36	**45,56**
NA	4	**5,06**
Total	**79**	**100**

Tableau n° 11 : Gouts musicaux des enquêtés selon la PCS des enquêtés.

	Préfère le rap		**Préféré autre chose**		**% sans NA**	
	N	**%**	**N**	**%**		
Artisans et assimilés	2	**50**	2	**50**	0	**0**
Cadres et assimilés	5	**29.4**	12	**70.6**	0	**0**
Professions intermédiaires	31	**68.9**	12	**26.7**	2	**4.4**
Employés	9	**64.3**	5	**35.7**	0	**0**
Ouvriers	7	**58.3**	4	**33.3**	1	**8.4**
Étudiants	45	**60**	26	**34.6**	4	**5.4**
Sans emplois	10	**66.7**	4	**26.7**	1	**6.6**
NA	24	**57.1**	6	**14.3**	12	**28.6**
Total	133		71		20	

Tableau n°12 : Connaissance générale des musiciens du rap.

	Connait l'artiste/le groupe		Ne connait pas l'artiste/ le groupe		% sans NA	
	N	%	N	%	N	%
Artistes contemporains à forte notoriété :						
Gradur	192	**85.3**	25	**11.1**	**7**	**3.6**
Black M	205	**91.1**	13	**5.8**	**6**	**3.1**
PNL	195	**86.7**	22	**9.8**	**7**	**3.5**
Jul	197	**87.6**	19	**8.4**	**8**	**4**
Artistes contemporains à notoriété moyenne :						
Virus	56	**24.9**	159	**70.7**	**9**	**4.4**
Earl Sweatshirt	36	**16.0**	174	**77.3**	**14**	**6.7**
Lucio Bukowski	74	**32.9**	140	**62.2**	**10**	**4.9**
Demi-Portion	128	**56.9**	87	**38.7**	**9**	**4.4**
Davodka	77	**34.2**	136	**60.4**	**11**	**5.6**
Gavlyn	43	**19.1**	167	**74.2**	**14**	**6.7**
Artistes ayant entamé leur carrière dans les années 1990 :						
Mos Def	96	**42.7**	118	**52.4**	**10**	**4.9**
Rocé	69	**30.7**	146	**64.9**	**9**	**4.4**
Troisième Œil	81	**36.0**	134	**59.6**	**9**	**4.4**
Lino	123	**54.7**	93	**41.3**	**8**	**4**
Artistes contemporains locaux :						
Iwill	70	**31.1**	146	**64.9**	**8**	**4**
FeniiX-Crew	72	**32**	141	**62.7**	**11**	**5.6**
Lax	36	**16**	176	**78.2**	**12**	**5.8**

Tableau n°13 : Présence au Flow des enquêtés

	N	%
Première fois au Flow	110	**49,1**
Déjà venu au Flow	113	**50,5**
NA	1	**0,4**
Total	224	**100**

Tableau n°14 : Première présence au Flow selon le lieu de résidence.

	%
Lillois	**35.1**
Métropolitain	**54.7**
Régionaux	**62.8**
Hors- Région	**88.9**
NSPP	**50***

*16.7 % de ceux qui ne se prononce pas sur leur lieu de résidence ne répondent pas non plus à la question « Est-ce la première fois que vous venez au Flow ? ».

Tableau n°15 : Connaissance de l'artiste en représentation selon lieu de résidence déclaré (N=110, première fois au Flow)

	Connait l'artiste avant le concert	Ne connait pas l'artiste avant le concert	Total
	%	%	%
Lillois	**47.4**	**52.6**	**100**
Métropolitains	**59.4**	**40.6**	**100**
Régionaux	**86**	**14**	**100**
Extra-régionaux	**66.7**	**33.3**	**100**

Tableau n°16 : Découverte de l'équipement selon la PCS déclarée (N=110).

	Déjà venu au Flow		Première fois au Flow		Total
	N	%	N	%	
Artisans et assimilés	2	**50**	2	**50**	**100**
Cadres et assimilés	12	**70.6**	5	**29.4**	**100**
Profession intermédiaire	30	**66.7**	15	**33.3**	**100**
Employés	7	**50**	7	**50**	**100**
Ouvrier	5	**45.6**	6	**54.4**	**100**
Étudiant	30	**40**	45	**60**	**100**
Sans profession	5	**33.3**	10	**66.7**	**100**
Ne se prononce pas	22	**48.8**	20	**46.5**	**100**
Total	113	**50.1**	110	**48.9**	

Tableau n°17 : Motif de découverte de l'équipement (N=110) :

	N	%
Découvrir l'artiste	66	**60**
Découvrir le lieu	9	**8,2**
Rejoindre des connaissances	20	**18,2**
Autre	11	**10**
NA	4	**3,6**
Total	110	**100**

Tableau n°18 : Fréquences des venues au Flow sur les douze derniers mois :

	1 à 5 fois		6 à 10 fois		11 à 15 fois		15 fois et +		NSP	
Lillois	41	**67.2**	10	**16.4**	4	**6.6**	2	**3.3**	4	**6.5**
Métropolitains	21	**70**	6	**20**	0	**0.0**	1	**3.3**	2	**6.7**
Régionaux	13	**81.2**	2	**18.8**	0	**0.0**	0	**0.0**	0	**0.0**
Hors régions	1	**100**	0	**0.0**	0	**0.0**	0	**0.0**	0	**0.0**
NSPP										

Tableau n°19 : Raison avancé d'une présence antérieure au concert (N = 113).

	N	%	Sans NA %
Concert	83	**73,5**	**81.4**
Atelier	4	**3,5**	**3.9**
Résidence	0	**0**	**0**
Exposition	2	**1,8**	**2.0**
Autre	13	**11,5**	**12.7**
NA	11	**9,7**	____
Total	**113**	**100**	**100**

Tableau n°20 : Fréquence des venues pour des concerts sur les douze derniers mois selon la PCS.

	1 à 5 fois		6 à 10 fois		11 à 15 fois		15 fois et +		NSPP			
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
Artisans et assimilé	2	**100**	0	**0**	0	**0**	0	**0**	0	**0**	2	**100**
Cadres et assimilés	8	**66.7**	1	**8.3**	2	**16.7**	1	**8.3**	0	**0**	12	**100**
Profession intermédiaire	23	**76.7**	5	**16.7**	0	**0**	1	**3.3**	1	**3.3**	30	**100**
Employés	5	**71.4**	2	**28.6**	0	**0**	0	**0**	0	**0**	7	**100**
Ouvrier	2	**40**	2	**40**	1	**20**	0	**0**	0	**0**	5	**100**
Étudiant	23	**74.2**	5	**16.1**	0	**0**	1	**3.2**	2	**6.5**	30	**100**
Sans profession	3	**60**	2	**40**	0	**0**	0	**0**	0	**0**	5	**100**
Na	___	___	___	___	___	___	___	___	___	___	22	**100**
Total		**71.7**		**18.4**		**3.3**		**3.3**		**3.3**		**100**

Tableau n°21 : Investissement dans une pratique artistique en amateur :

	N	%	Sans NA en %
Oui	106	**47,3**	**52,7**
Non	95	**42,4**	**47,3**
NA	23	**10,3**	**------**
Total	224	**100**	**100**

Tableau n°22 : Investissement dans une pratique artistique en amateur selon la PCS déclarée.

	Non		Oui		NA		Total
Artisans et assimilés	2	**50**	2	**50**	0	**0**	**100**
Cadres et assimilés	4	**23.5**	12	**70.6**	1	**5.9**	**100**
Profession intermédiaire	13	**28.9**	25	**55.6**	7	**15.6**	**100**
Employés	7	**50**	5	**35.7**	2	**14.3**	**100**
Ouvrier	6	**50**	4	**33.3**	2	**16.7**	**100**
Etudiant	31	**41.3**	38	**50.7**	6	**8**	**100**
Sans profession	10	**66.7**	2	**13.3**	3	**20**	**100**
Ne se prononce pas	21	**48.8**	19	**44.2**	3	**7**	**100**
Total		**41.8**		**47.6**		**10.7**	**100**

Tableau n°23 : Investissement dans une pratique musicale.

	N	%	Sans NA en %
Oui	73	32,5	34.8
Non	137	61,2	65.2
NA	14	6,3	----
Total	224	100	100

Tableau n°24 : Consommation d'offres culturelles d'équipements

	Cinéma		Théâtre		Musée		Concert hors-Flow	
	N	%	N	%	N	%	N	%
Oui	205	**92,8**	107	**48,4**	155	**70,1**	181	**81,9**
Non	16	**7,2**	114	**51,6**	66	**29,9**	40	**18,1**
Total	224	**100**	221	**100**	221	**100**	221	**100**

Tableau n°25 : Fréquence de consommation du cinéma sur les douze derniers mois selon la PCS déclarée.

	0 Fois		1 à 5 fois		6 à 10 fois		10 fois et plus		NSPP	
Artisans et assimilés	0	**0.0**	4	**100**	0	**0.0**	0	**0.0**	0	**0.0**
Cadre et assimilé	1	**5.9**	9	**52.9**	2	**11.8**	5	**29.4**	0	**0.0**
Profession intermédiaire	3	**6.7**	31	**68.9**	6	**13.3**	4	**8.9**	1	**2.2**
Employé	2	**14.3**	5	**35.7**	2	**14.3**	5	**35.7**	0	**0.0**
Ouvrier	1	**8.3**	7	**58.5**	0	**0.0**	3	**25.0**	1	**8.3**
Étudiant	2	**2.7**	39	**52**	18	**24.2**	11	**14.7**	5	**6.7**
Sans profession	1	**6.7**	7	**46.7**	3	**20.0**	3	**20**	1	**6.7**
NA	4	**9.3**	22	**51.2**	8	**9.3**	4	**9.3**	5	**11.6**
Total		**6.2**		**55.1**		**15.6**		**15.6**		**5.8**

Tableau n°26 : Fréquence de consommation du théâtre sur les douze derniers mois selon la PCS déclarée.

	0 Fois		1 à 5 fois		6 à 10 fois		10 fois et plus		NSPP	
Artisan et assimilé	4	100	0	0.0	0	0.0	0	0.0	0	0.0
Cadre et assimilé	7	41.2	6	35.3	1	5.9	3	17.6	0	0.0
Profession intermédiaire	18	40	20	44.4	3	6.7	0	0.0	4	8.9
Employé	10	71.4	4	28.6	0	0.0	0	0.0	0	0.0
Ouvrier	7	58.3	4	33.3	0	0.0	0	0.0	1	8.3
Étudiant	30	40.0	35	46.7	4	5.3	2	2.7	4	5.3
Sans profession	8	60.0	4	26.7	0	0.0	0	0.0	2	13.3
NA	18	41.9	17	39.5	2	4.7	1	2.3	5	11.6
Total		45.8		40.0		4.4		2.7		7.1

Tableau n°27 : Fréquence de consommation de musée sur les douze derniers mois selon la PCS déclarée.

	0 Fois		1 à 5 fois		6 à 10 fois		10 fois et plus		NSPP	
Artisan et assimilé	3	75.0%	1	25	0	0.0	0	0.0	0	0.0
Cadre et assimilé	3	17.6%	11	64.7	1	5.9	2	11.8	0	0.0
Profession intermédiaire	11	24.4	25	55.6	6	13.3	1	2.2	2	4.4
Employé	5	35.7	6	42.9	2	14.3	1	7.1	0	0.0
Ouvrier	5	41.7	4	33.3	1	8.3	0	0.0	2	16.7
Étudiant	15	20.0	40	53.3	16	21.3	0	0.0	4	5.3
Sans profession	5	33.3	7	46.7	1	6.7	0	0.0	2	13.3
NA	12	27.9	23	53.3	3	7.0	0	0.0	5	11.6
Total		26.2		52.0		13.3		1.8		6.7

Tableau n°28 : Fréquence de consommation de concerts hors-Flow sur les douze derniers mois selon la PCS déclarée.

	0 Fois		1 à 5 fois		6 à 10 fois		10 fois et plus		NSPP	
	N	**%**	**N**	**%**	**N**	**%**	**N**	**%**	**N**	**%**
Artisan et assimilé	0	**0.0**	3	**75.0**	1	**25.0**	0	**0.0**	0	**0.0**
Cadre et assimilé	2	**11.8**	7	**41.2**	1	**5.9**	6	**35.3**	1	**5.9**
Profession intermédiaire	4	**8.9**	19	**42.2**	13	**28.9**	8	**17.8**	1	**2.2**
Employé	3	**21.4**	7	**50.0**	2	**14.3**	2	**14.3**	0	**0.0**
Ouvrier	3	**25**	3	**25.0**	3	**25.0**	1	**8.3**	2	**16.7**
Étudiant	13	**17.3**	38	**50.7**	6	**8.0**	15	**20.0**	3	**4.0**
Sans profession	2	**13.3**	9	**60.0**	3	**20.0**	0	**0.0**	1	**6.7**
NA	9	**20.9**	13	**30.2**	7	**16.3**	9	**20.9**	5	**11.6**
Total		**16.0**		**44.0**		**16.0**		**18.2**		**5.8**

Tableau n°29 : Préférence musicale des enquêtés selon les occurrences indiquées.

	N	**%**
Étiquette « Rap »	86	**66.1**
Étiquette « Hiphop »	30	**33.9**
Total	116	**100**

Tableau n°30 : Occurrences indiquées selon le sexe des enquêtés.

	Homme		Femme		NA	
	N	**%**	**N**	**%**	**N**	**%**
Étiquette « Rap »	**50**	**58.1**	**35**	**40.7**	**1**	**1.2**
Étiquette « Hiphop »	**21**	**70**	**9**	**30**	**0**	**0**

Tableau n°31 : Deuxième préférence musicale de ceux qui déclare préférer d'abord du rap.

	N	%
RnB	15	**17.4**
Aucune autre préférence	14	**16.3**
Reggae	8	**9.3**
Soul	8	**9.3**
Hiphop	6	**7**
Rock	6	**7**
Pop	5	**5.8**
Jazz	4	**4.7**
Funk	3	**3.5**
Variété française	2	**2.3**
Techno	2	**2.3**
Electro	2	**2.3**
Musique classique	2	**2.3**
Autres (une seule occurrence)	9*	**10.5**
Total	86	**100**

* Musique latine, rap us, afro, slam, Noise, Bass Music, Hardstyle, Punk et rap.

Tableau n°33 : Deuxième préférence musicale de ceux qui déclare préférer d'abord du « hiphop »

	N	**%**
Jazz	7	**23.3**
Reggae	4	**13.3**
Funk	3	**10**
Métal/ Métal Hardcore	2	**6.7**
House	2	**6.7**
Dub	2	**6.7**
RnB	2	**6.7**
Électro	2	**6.7**
Aucune autre préférence	2	**6.7**
Autres (une seule occurrence par genre)	3*	**10**
Total	**30**	**100**

* Ragga, Rock et rap.

Tableau n°34 : Répartition de l'occurrence « rap » selon la PCS indiquée

	N	**%**	**Sans NA en %**
Agriculteur	0	**0**	**0**
Artisans et assimilés	1	**1.2**	**1.4**
Cadres et assimilés	4	**4.7**	**5.8**
Profession intermédiaire	19	**22.1**	**27.5**
Employés	2	**2.3**	**2.9**
Ouvrier	4	**4.7**	**5.8**
Retraité	0	**0**	**0**
Étudiant	32	**37.2**	**46.4**
Sans profession	7	**8.1**	**10.2**
Ne se prononce pas	17	**19.7**	___
Total	86	**100**	**100**

Tableau n° 35 : Répartition de l'occurrence « hiphop » selon la PCS indiquée

	N	**En %**	**Sans NA**
Agriculteur	0	**0.0 %**	**0%**
Artisans et assimilés	0	**00 %**	**0%**
Cadres et assimilés	1	**3,3 %**	**3.7%**
Profession intermédiaire	10	**33,3 %**	**37%**
Employés	5	**16,7 %**	**18.6%**
Ouvrier	2	**6.7 %**	**7.4%**
Retraité	0	**0.0 %**	**0%**
Étudiant	7	**23.3 %**	**25.9%**
Sans profession	2	**6.7 %**	**7.4%**
Ne se prononce pas	3	**10 %**	___
Total	30	**100 %**	**100%**

Tableau n°36 : Comparaison des sorties culturelles entre la population française et les spectateurs du Flow[2491].

	2008	2018	Public du Flow
Théâtre	19	21	48.4
Concerts*	----	----	81.9
Cinéma	57	63	92.8
Musée	30	29	70.1
Pratiques en amateurs	50	39	52.7

* Pour les concerts, la nomenclature de l'Insee se décline en différentes items (concert classique, concert jazz, concert variétés), ce que nous n'avons pas proposé aux enquêtés. Il n'est donc pas possible de mettre perspective les résultats.

[2491] On reprend ici la synthèse réalisée par Philipe Lombardo et Lou Wolff. Lombardo P., Wolff L., 2020, « Cinquante ans de pratiques culturelles en France », *Culture études*, n° 2, pp. 1-92.

Annexe n°5 : Questionnaire relatif à à l'enquête sur les spectateurs du Flow

Le présent questionnaire est réalisé dans le cadre d'une enquête sociologique sur les pratiques hip-hop au sein de la métropole lilloise. L'objectif est de mieux connaître la diversité des publics et leurs attentes en matière de concerts. L'enquête est anonyme.

Partie 1 : Votre présence au Flow

1a) Comment avez-vous entendu parler du concert de ce soir ?

☐ **1 - Bouche à oreille**

☐ **2 - Plaquette de communication**

☐ **3 - Flyers**

☐ **4 - Site internet du Flow**

☐ **5 - Autre site internet ?**

☐ **6 – Réseau sociaux**

☐ **7 – Presse**

☐ **8 – Autre : ……**

1b) Si plusieurs réponses, pouvez-vous les hiérarchiser ? Utilisez les chiffres : …….

2) Connaissiez-vous l'artiste (Ismaël Métis) avant le concert de ce soir ?

☐ **Oui**

☐ **Non**

3) Si oui, comment l'avez-vous découvert ?

☐ **1 - Concert antérieur**

☐ **2 - Vous possédez au moins un album de cet artiste**

☐ **3 - Vous le connaissez personnellement**

☐ **4 - Quelqu'un vous en a parlé**

☐ **5 - A la radio**

☐ **6 - Découvert à travers une playlist (you tube, spotify, deezer ou autre)**

☐ **7 - Autre. Précisez : ……**

4) Connaissiez-vous les artistes de la première partie avant le concert de ce soir ?

Ryaam :	☐ **Oui**	☐ **Non**
Melan :	☐ **Oui**	☐ **Non**
Rocé :	☐ **Oui**	☐ **Non**
Scylla :	☐ **Oui**	☐ **Non**

5) Si oui, comment les avez-vous découvert (Vous pouvez reprendre la numérotation de la question n°3) ?

Ryaam :

Melan :

Rocé :

Scylla :

6) Quel moyen de transport avez-vous utilisé pour vous rendre au Flow ?

☐ **A pied**

☐ **En vélo**

☐ **En transport en commun**

☐ **En voiture**

☐ **Autre : ……**

7) Êtes-vous venu-e-s :

☐ **Seul**

☐ **En couple**

☐ **Avec un-e/des ami-e-s**

8) Si vous êtes venu-e- seul-e, avez-vous prévu de rejoindre des connaissances ?

☐ **Des amis**

☐ **De la famille**

☐ **Des collègues**

☐ **Autre. Précisez : ……**

9) Est-ce la première fois que vous venez au Flow ?

☐ **Oui**

☐ **Non**

9a) Si oui, précisez les raisons de votre venue par ordre croissant d'intérêt

1= première raison 2 = deuxième raison 3 = Troisième raison

☐ **Découvrir l'artiste**

☐ **Découvrir le lieu**

☐ **Rejoindre des connaissances**

☐ **Autre. Précisez : ……**

9b) Si non, précisez combien de fois êtes-vous venu-e assister à un concert au Flow lors des douze dernier mois.

☐ **1 à 5 fois**
☐ **6 à 10 fois**
☐ **11 à 15 fois**
☐ **Plus de 15 fois**
☐ **Ne sais pas.**

10) Si ce n'est pas la première fois que vous venez au Flow, pouvez-vous indiquer les raisons qui vous y ont amené par le passé.

☐ **Concert**
☐ **Atelier**
☐ **Résidence**
☐ **Exposition**
☐ **Autre, précisez (training, block party, répétition, rencontre, centre de ressource etc) : ……**

11) Qu'est-ce qui vous plait au Flow ? Si plusieurs réponses, numérotez-les par ordre d'importance (1 = le plus important/ 6 = le moins important)

☐ **La qualité de la programmation**
☐ **La taille de la salle**
☐ **L'acoustique**
☐ **Le prix des entrées**
☐ **L'accessibilité du lieu**
☐ **Autre. Précisez : ……**

12) Qu'est ce qui ne vous plait pas au Flow ? Si plusieurs réponses, numérotez-les par ordre d'importance (1 = le plus important/ 6 = le moins important)

☐ **La qualité de la programmation**

☐ **La taille de la salle**

☐ **L'acoustique**

☐ **Le prix des entrées**

☐ **L'accessibilité du lieu**

☐ **Autre. Précisez : ……**

13) Suivez-vous le Flow sur :

☐ **Face Book**

☐ **Twitter**

☐ **Instagram**

☐ **La Newsletter**

Partie 2 : Information sur vos pratiques culturelles

14) Dans la liste d'artistes ci-dessous, indiquez si vous les connaissez et si vous les appréciez. L'appréciation se fait sur une échelle de 1 (je n'aime pas du tout) à 5 (j'adore).

Artistes	Je connais	Je ne connais pas	Échelle d'appréciation
GRADUR			
VIRUS			
ROCE			
BLACK M			
PNL			
MOS DEF			
IWILL			
EARL SWEATSHRIT			
LUCIO BUKOWSKI			
DEMI PORTION			
FENI-X CREW			
DAVODKA			
TROISIEME OEIL			
JUL			
LINO			
POLAK			
GAVLYN			

15) Au cours des douze derniers mois, vous êtes-vous rendu-e-s :

☐ **Au cinéma**

☐ **Au théâtre**

☐ **Au musée/ exposition**

☐ **Dans des salles de concerts (Flow compris). Précisez lesquelles : ……**

16) Pouvez-vous indiquer la fréquence à laquelle vous vous êtes rendu dans ces lieux ?

	0 fois	1 à 5 fois	6 à 10 fois	Plus de 10 fois	Ne sais pas
Cinéma					
Théâtre					
Musée/ exposition					
Concerts					

17) Jouez-vous d'un instrument ? (Ici, nous considérons toute machine permettant de créer des sons comme un instrument).

☐ **Oui**

☐**Non**

☐ **Ne se prononce pas**

18) Si oui, lequel ? ……

19) Êtes-vous investi-e-s dans une ou plusieurs pratiques culturelles ?

☐ **Oui**

☐ **Non**

☐ **Ne se prononce pas**

20) Si oui, lesquelles ?

Réponse 1 : ……
Réponse 2 : ……
Réponse 3 : ……
Réponse 4 : ……
Réponse 5 : ……

21) En moyenne, combien dépensez-vous par mois pour les concerts ? ……

22) Pourriez-vous indiquer la somme maximale que vous êtes prêt-e-s à dépenser pour un concert ? ……

23) Combien de temps par jour consacrez-vous à l'écoute musicale ?

☐ **Moins d'une heure.**
☐ **Entre 1 et 2 heures.**
☐ **Entre 2 et 3 heures.**
☐ **Plus de 3 heures.**

24) Quel est votre style musical préféré ? Si plusieurs réponses, inscrivez-les par ordre croissant de préférence.

Réponse 1 : ……
Réponse 2 : ……
Réponse 3 : ……
Réponse 4 : ……
Réponse 5 : ……
Réponse 6 : ……

Partie 3 : Informations socio-professionnelles

25) Êtes-vous un homme ou une femme ?

☐ **Un homme**
☐ **Une femme**

26) Quelle est votre année de naissance : … … … …

27) Quel est votre niveau d'étude ?

☐ **Brevet des Collèges**
☐ **Baccalauréat**
☐ **Bac + 2**
☐ **Licence**
☐ **Master**
☐ **Doctorat**
☐ **Ne se prononce pas**

28) Si vous avez fait des études après le lycée, pouvez-vous précisez dans quel domaine ? ……

29) Quelle est votre profession ? (écrire étudiant-e si vous êtes étudiant-e et sans profession si vous êtes sans profession)……

30) Si vous êtes actuellement sans profession, pouvez-vous indiquer le dernier emploi que vous avez occupé ? ……

Si vous êtes concerné-e par cette question, passez immédiatement à la question n°33.

31) Êtes-vous ?

☐ **Salarié**
☐ **Indépendant**

32) Travailler vous ?

☐ **Dans le public**

☐ **Dans le privé**

33) Dans quelle ville avez-vous grandi ? ……

34) Où habitez-vous aujourd'hui ? ……

35) Si vous habitez dans une commune de la métropole lilloise, précisez dans quel quartier vous habitez : ……

36) Vous êtes :

☐ **Célibataire**

☐ **Concubinage**

☐ **Marié-e/ Pacsé-e ?**

37) Avez-vous des enfants ?

☐ **Oui**

☐ **Non**

38) Si oui, combien ? ……

39) Quel âge ont-ils ?

Enfant 1 : ……

Enfant 2 : ……

Enfant 3 : ……

Enfant 4 : ……

Enfant 5 : ……

Annexe n°6 : Liste des entretiens réalisés

ART TRACK, compagnie de danse, entretien collectif, le 26/10/2017.

BENZ, peintre, réalisé le 02/15/2015.

BRUNEAU, Stéphane, fondateur de l'association Traffic, le 01/02/2018.

BRIZOLIER, Romulad, danseur, le 27/10/2017.

CEUGNART, Thomas, directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, le 10/07/2017.

CEUGNART, Thomas, directeur des Arts du Spectacle et de la Musique, le 06/11/2017.

CHALAL, Sofiane, danseur, le 12/10/2017.

COULON, Martin, premier chargé de projet du Flow, le 20/10/2015.

CUNAT, Naïma, chargée de production de la maison folie de Moulins, le 19/01/2015.

CULLEN, Catherine, élue à la culture de 2001 à 2014, le 16/11/2016.

DE SOUSA, Steeve, danseur, le 23/11/2017.

DECAUCHY, Laurie, chargé de production du Flow, le 28/01/2018.

DEMOLDER, Simon, alias Mwano, rappeur, le 16/02/2015.

DESPLANQUES, Sylvain, deuxième chargé de projet du Flow, le 29/10/2016.

DESPLANQUES, Sylvain, deuxième chargé de projet du Flow, le 27/09/2017.

DJOHAR, Djidawi, danseur, le 26/10/2017.

ET CREW, groupe de rap, entretien collectif, le 03/15/2016.

EL YOUSOUFI, Aziz, danseur, le 12/10/2017.

FEDDAL, Karim, rappeur, le 03/11/2015.

FONGE, Ivy, pionnier des hiphops locaux, activiste hiphop et animateur radio, le 06/ 11/ 15.

GAUTIER, Marion, élue à la culture de 2014 à 2022, le 21/07/2016

GAUTIER, Marion, élue à la culture de 2014 à 2022, le 06/02/2018

HARMINGNIES, Aurélien, peintre, le 20/10/2015.

HARRAR, Rania, directrice de Call 911, le 04/02/2016.

KANE, Roger, fondateur de l'association Kose 2 jours, le 11/02/20202

LENGRAND, Claire, Présidente de l'ARA, le 19/10/2015.

LEROY, Mélissa, autrice d'un mémoire sur le projet Flow, le 05/07/2016.

LOUGUET, Philipe, architecte, le 01/09/2014.

MAUCOURT, Roger, chargé de mission jeunesses, le 10/10/2017.

MERTA, groupe de rap, entretien collectif, le 08/03/2016

MÉTIS, Ismaël, rappeur, le 02/11/2015.

MÉTIS, Ismaël, rappeur, le 15/06/2021.

MOUJOUIL, Malik, chargé du centre de ressource du Flow, le 09/11/2016.

MOUJOUIL, Malik, chargé du centre de ressource du Flow, le 15/02/2018.

NEAU, Frédéric, architecte du cabinet King-Kong, le

PERRET, Caroline, secrétaire générale du Flow, le 20/07/2016.

PI, Mirek, peintre, le 04/04/2018.

PIA, directrice intérimaire du pôle « développement culturel » des maisons folies et du Flow, le 06/10/2017.

POISSON, graffeur, le 20/10/2015.

PROUVEUR, Julien, fondateur de l'association Collectif Renart, le 27/11/2017

REKTA, rappeur, le 20/10/2015.

REVILLION, Alexandre, quatrième chargé d'accueil des publics au Flow, le 29/06/2016.

SAGY, danseur, le 03/11/2017.

SENEK, peintre, le 03/15/2017.

SERGENT, Olivier, directeur du Flow, le 06/07/2016.

SERGENT, Olivier, directeur du Flow, le 09/06/2017.

SHUG, pionniers des hiphops locaux, le 22/10/2015.

TABET, Arnaud, fondateur de l'association Epsilone, le 06/07/2016.

TAKERKAR, Lucas, fondateur de l'association Cultur'All, le 10/15/2017.

TILLY, Vincent, alias Tacite, rappeur, le 29/09/2014.

VÉCHART, Julien, premier chargé d'accueil des publics au Flow, le 01/12/2014.

VÉCHART, Julien, premier chargé d'accueil des publics au Flow, le 21/05/2015.

VIAL, Alexia, directrice de la mairie de quartier de Moulins, le 09/10/2016.

WANDEVALLE, Morgane, chargé de communication des maisons folies et du Flow, le 10/06/2017.

YWILL, rappeur, le 04/03/2015.