



HAL
open science

La résistance du défi

Virginie Milliot

► **To cite this version:**

Virginie Milliot. La résistance du défi. Gonseth Marc-Olivier, Yann Laville et Grégoire Mayor. La marque jeune, Musée d'ethnographie Neuchâtel, pp.166-173, 2008. hal-00420847

HAL Id: hal-00420847

<https://hal.science/hal-00420847>

Submitted on 29 Sep 2009

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

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

EDITÉ PAR
MARC-OLIVIER
GONSETH,
YANN LAVILLE
ET
GRÉGOIRE MAYOR

LA MARQUE UTE

MUSÉE
D'ETHNO
GRAPHIE



MEN, CH

MEN

La marque jeune

sous la direction de
Marc-Olivier Gonseth, Yann Laville et Grégoire Mayor



Exposition 28.06.2008 - 01.03.2009

Les publications accompagnant l'exposition *La marque jeune* ont été réalisées avec le soutien de La Loterie Romande et de la Société des amis du Musée d'ethnographie (SAMEN).

L'exposition *La marque jeune* a bénéficié du soutien de: Ville de Neuchâtel, Télévision Suisse Romande, Radio Suisse Romande, Fondation Paul Schiller, Fondation Roche et Forum suisse des migrations.

Edition : GoLM
Concept graphique : Nicolas Sjöstedt et Jérôme Brandt
Mise en pages : Atelier PréTexte Neuchâtel
Photographies : Alain Germond, © MEN, sauf mention contraire
Couverture : Gian Gisiger, Ecole d'arts visuels, Bienne
Collaboration : Roland Kaehr, Olimpia Caligiuri, Bernard Knodel, Marie-Christine Hauser
Impression : Imprimerie Juillerat & Chervet SA, St-Imier

Tous droits réservés

© 2008 by Musée d'ethnographie
4, rue Saint-Nicolas
CH-2000 Neuchâtel / Switzerland

Tél: +41 (0)32 718 1960
Fax: +41 (0)32 718 1969
secretariat.men@ne.ch
www.men.ch

ISBN 978-2-88078-032-6

SOMMAIRE

INTRODUCTION	8
Sur les traces de la marque jeune Marc-Olivier GONSETH, Yann LAVILLE et Grégoire MAYOR	10
L'ÂGE D'OR	16
Compagnons du Prophète: jeunesse, salafisme et rhétorique du renouveau au Caire Aymon KREIL	30
PÉRIL EN LA DEMEURE	38
La perception de la délinquance des jeunes au travers du traitement médiatique des faits divers et des réalités statistiques Olivier GUÉNIAT	46
COMME UN DISQUE RAYÉ	56
La jeunesse et les maux: le <i>Centre for contemporary cultural studies</i> au temps des sous-cultures Joël VACHERON	80
De l'esprit hippie à la culture punk Denis JEFFREY	90
1968, c'est passé ! Gianni D'AMATO et Katri BURRI	98
LE SALAIRE DE LA PEUR	110
Rites de contrebande d'une jeunesse contemporaine David LE BRETON	146
Tu ne danseras point ? David ROSSÉ	152
<i>Graffiti-writing</i>: à propos d'un fragment de ville-musée amnésique Marc TADORIAN	160

Résistance du défi	166
Virginie MILLIOT	
Tolstoï, la Bible et André the Giant: les ressources que la jeunesse se donne	174
Tania ZITTOUN	
RÉVOLTE PURIFIÉE	182
Du concept de sous-culture au référent sous-culturel: biographie d'un acteur sous-estimé	210
Alain MÜLLER	
La jeunesse et ses doubles: commentaires sur une prolifération idéologique datée et liens avec les musiques actuelles	216
Jean-Marie SECA	
L'art du DJ: du bricolage aux techniques professionnelles, la construction d'un métier	224
Claire CALOIROU	
Rave d'insertion	234
Ismaël GHODBANE	
LA JEUNESSE N'EST QU'UN MOT	240
La jeunesse – mythe moderne	248
Franz SCHULTHEIS	
Twenty three thoughts about youth	258
Howard S. BECKER	
Vingt-trois pensées sur la jeunesse	262
Howard S. BECKER	

RÉSISTANCE DU DÉFI

Virginie MILLIOT

Chapitre 4

Dans l'imaginaire collectif français, le hip hop représente le mouvement des jeunes des banlieues, cette «classe dangereuse» qui effraie. Il est lié à une catégorie de jeunesse majoritairement perçue au travers du prisme déformant de l'identité et de la violence. Ainsi l'appellation «jeune des banlieues» ne renvoie pas dans le discours commun à un substrat populaire mais à une appartenance ethnique, à laquelle sont associés des comportements d'incivilité, des problèmes d'inculture, etc. La forme stylistique comme le contenu sémantique des différentes branches artistiques du hip hop sont systématiquement référés depuis les années 1980 au monde des «cités», association ayant récemment pu se transformer en un raccourci imputatif¹.

Vingt ans après son arrivée sur le sol français, le hip hop s'est pourtant diffusé dans divers milieux sociaux, s'est connecté à d'autres courants artistiques, a intégré les hauts lieux de la culture légitime, généré une certaine forme d'académisme, nourri de nouvelles esthétiques, etc. Tant et si bien qu'il est difficile de retrouver, au-delà des stéréotypes, une cohérence dans la pluralité de ses manifestations actuelles. L'histoire du hip hop français nous semble illustrer parfaitement la dynamique des sous-cultures telle qu'Ulf Hannerz (1992) la définit. Si l'on dépasse son acception commune – en tant que sous-produit culturel – pour le saisir dans son sens académique – en tant que segment d'une culture plus large –, le terme de sous-culture devient en effet un outil théorique particulièrement pertinent pour penser les logiques d'émergence et de diffusion culturelles. Ce concept invite à appréhender les mouvements de jeunesse dans ce qu'ils ont de plus spécifique, à les concevoir non pas comme des isolats culturels, dans leur cohérence interne, mais dans la dynamique des rapports qu'ils entretiennent avec différents mondes et réseaux. Il incite à porter l'attention sur les interstices d'une culture plus large et à problématiser la question de l'enchevêtrement culturel. Dans cette optique, les sous-cultures doivent être analysées dans les articulations qu'elles réalisent entre les contextes sociaux où elles émergent – en tant qu'activités situées – et les différents milieux auxquels elles se confrontent dans leur diffusion, leurs rapports d'opposition et de négociation avec les cultures dominantes (Middleton 1990). Nous nous proposons de montrer que le défi, en tant que structure relationnelle spécifique, a été un des points d'ancrage essentiel

¹ Les commentaires médiatiques et politiques qui ont accompagné les journées de novembre 2005 – pendant 22 jours, des jeunes gens d'une moyenne d'âge de 16 ans, ont brûlé 10'000 voitures, des écoles, du mobilier urbain, dans des quartiers d'habitat social de 300 villes françaises – ont par exemple régulièrement pointé la responsabilité des groupes de rap dans ces émeutes que l'on se refusait à penser en termes politiques.

de ce mouvement dans les banlieues populaires françaises et qu'il est aujourd'hui un point d'articulation et de friction majeur entre différents segments de cette sous-culture.

Quand on ne peut agir ni se définir en dehors d'un espace imposé

Le mouvement hip hop apparaît dans l'espace public français au début des années 1980. Les premières images de graff, sons de rap et mouvements de *break dance* sont distillés par les médias (cinéma, radio, télévision). Cette forme symbolique bien que réappropriée dans des milieux sociaux divers a d'emblée été construite comme un «phénomène culturel propre aux grands ensembles» (Bachmann et Basier 1985). Si la greffe a davantage pris dans ces quartiers, c'est d'abord parce qu'un espace de reconnaissance lui a immédiatement été aménagé par la politique de la ville. Nous avons montré ailleurs (Milliot 2007) comment ce mouvement s'est progressivement cristallisé dans une ronde performative entre différents acteurs. Il a été simultanément construit par les jeunes qui l'ont référé à leur propre univers de sens et d'expériences, par les acteurs de la politique d'action sociale et culturelle qui s'en sont emparés comme d'un outil d'éducation populaire et de reconnaissance, et aussi par les journalistes et les spécialistes des sciences humaines qui, cherchant à saisir au travers de ce mouvement la dynamique non reproductive et bouillonnante de la jeunesse des banlieues, ont contribué à en fixer les contours interprétatifs. Le mouvement hip hop a, dès le départ, été construit par un jeu d'interactions complexes. Les attentes et projections des différents mondes avec lesquels ses amateurs étaient amenés à interagir délimitaient un espace de contraintes fortes en dehors duquel ils ne pouvaient ni agir ni se définir. C'est pourquoi il nous semblerait absurde de l'appréhender comme un mouvement autonome ou de l'envisager dès le départ comme une forme de résistance à une hégémonie culturelle (Hall 1976). Les amateurs de hip hop ont su développer des «tactiques de subversion de dedans», de détournement sémantique pour s'aménager des «niches» de sens au cœur de ces espaces autres et les utiliser selon leur propre logique; ils ont su s'accommoder d'espaces intermédiaires entre différents mondes urbains et se créer des interstices (radios, soirées dans des bars et boîtes de nuit, etc.) où ils pouvaient tester et consolider leurs propres conceptions du hip hop. Mais l'ensemble de ces tactiques est incompréhensible si l'on ne tient pas compte du poids des contraintes et des projections extérieures. Ainsi, au début des années 1990 dans les banlieues lyonnaises, les jeunes amateurs de ce mouvement découvraient les films culte *Flashdance* ou *Beat Street* dans les Maisons des jeunes et de la culture où ils servaient de support à un discours éducatif sur la force de la volonté, les possibilités de s'en sortir, le sens de l'effort, l'ouverture à l'autre, etc. Il m'est arrivé dans ces mêmes années de rencontrer plus d'apprentis sociologues et journalistes que de breakers dans les salles qui leur étaient octroyées par les services d'animation. Et ces «effets de laboratoires» persistent aujourd'hui. Au fil de leur carrière, les amateurs de rap, de graff ou de break dance ont tous à apprendre à façonner un récit d'eux-mêmes face à des gens qui les construisent comme des figures exemplaires de la jeunesse des banlieues. Les activités de résistance de certains acteurs de ce mouvement sont incompréhensibles si l'on ne tient pas compte de cette forte hétéronomie.

Logiques de branchement

Si le mouvement hip hop a davantage pris dans les banlieues populaires, c'est aussi parce que l'imaginaire du ghetto noir américain faisait écho aux expériences de relégation et de discrimination des «enfants illégitimes» des banlieues populaires françaises. Ils se sont reconnus dans ce nouveau personnage qu'ils se sont réapproprié comme un autre possible

d'eux-mêmes. «C'est comme si tu te voyais», disaient-ils alors. Ils ont trouvé dans les signes du hip-hop un moyen de déjouer les catégories qui leur étaient assignées dans l'espace public français. Dans un premier temps, ils se sont efforcés de transformer par son entremise le stigmate en distinction (Milliot 1997).

Si ce mouvement a davantage pris dans ces espaces de relégation, c'est aussi parce qu'il proposait des modes d'expression directement accessibles: faire de la musique en détournant une platine, en se réappropriant des sons, des fresques dans des espaces urbains avec des outils qui ne relèvent pas des mondes de l'art, de la danse sur quelques cartons collés à même le bitume. C'est un art public, une esthétique de la réappropriation et du détournement qui faisait directement sens dans l'espace de la rue de ces quartiers.

Si ce mouvement a davantage pris dans ces mondes de la périphérie, c'est enfin parce que, au-delà de la polyphonie des images et des interprétations de ce qu'était ou devait être le hip hop, ces jeunes se sont reconnus dans un mode d'être à soi et d'être au monde: le défi. Ceux qui ont commencé au début des années 1980 par ce qu'on appelait alors le smurf comme ceux qui sont rentrés dans le mouvement au début des années 1990 par la pratique du tag et du graff racontent tous la même logique d'enrôlement:

Moi j'ai commencé en taguant, tout le monde taguait à l'époque, on se posait pas trop de questions, on savait pas ce qu'on faisait mais on délirait, on se défoulait... c'était à celui qui serait le plus visible, prendrait le plus de risque, à celui qu'aurait le meilleur style! Le même délire qu'en danse en fait... mais c'est comme dans les quartiers t'sais c'est pas le hip hop qui fait ça. (entretien avec un rappeur lyonnais, 1993)

Chapitre 4

Si chacun avait sa manière d'interpréter le mouvement, de s'identifier par analogie ou homologie à ce qui était d'abord une identité de style, la majorité est rentrée dans la pratique par le défi. En deçà ou au-delà de toute construction sémantique, les jeunes des banlieues populaires ont reconnu dans ce mouvement un mode relationnel et une économie affective spécifique. C'est par cette logique relationnelle que le hip hop s'est progressivement cristallisé dans les espaces propres à ce mouvement. Toutes les pratiques artistiques du hip hop étaient initialement structurées par la logique du défi.

Le défi apparaît comme une exacerbation d'individualisme, une forme agonistique organisant le lien social sur un mode concurrentiel alors qu'il correspond à une conception plus complexe des rapports entre individu et collectivité. Au centre d'un cercle constitué par un public participant, un danseur se lance par quelques pas de préparation dans la réalisation de différentes figures de danse ou amorce une descente pour réaliser les «phases» spectaculaires de la break dance. La performance est accompagnée par les acclamations et commentaires du cercle d'où se détache un autre danseur. Il s'agit de surpasser le précédent par l'improvisation dans un style équivalent d'un ensemble de figures. Les performances s'enchaînent de manière inductive, portées par les encouragements et sifflements du public. La puissance créative de ces rassemblements est telle que certains médiateurs culturels n'hésitent pas à comparer ces défis à des rituels, à la transe vaudoue ou aux rondes mystiques des derviches tourneurs (Moïse 1999: 40). Cette «aura» est liée à l'énergie spécifique de la danse hip hop, au côté spectaculaire de ses figures, à la convergence immédiate de l'attention du public et de la réalisation artistique mais surtout à l'émulation du défi improvisé. Comme toute improvisation, cette dernière s'articule dès le départ à un langage codé. Chacun doit être capable de s'approprier les figures de référence dans le style choisi et de construire son propre style à partir de ce langage commun (dans une manière de les incarner et/ou de les enchaîner). Chaque reproduction est donc réinvention. Le défi a ainsi été le moteur d'une dynamique d'apprentissage et de transmission. Les innovations qui émergent dans cette confrontation immédiate des corps dansants peuvent être reprises et se transmettre en perdant progressivement la marque de leurs auteurs. De répétitions en créations, elles rentrent peu à peu

dans le langage commun du hip hop en se dépersonnalisant. Ces caractéristiques du point de vue de la transmission nous permettent de définir le hip hop – tel qu’il s’est développé dans les espaces propres de ce mouvement – comme un art urbain de l’oralité. Mais ce qui nous intéressera ici est essentiellement la question du sens de cette structure relationnelle.

Le sens social du défi

La dialectique du défi fonctionne sur le principe d’une reconnaissance mutuelle d’égalité. Avant chaque démonstration de *battle* (défis de danse organisés depuis la fin des années 1990 sous forme de concours), les équipes de danseurs se serrent la main. Ils peuvent mettre en scène des jeux de provocation, mimer l’agression et des glissements peuvent exister d’un registre à l’autre mais aucun danseur n’acceptera un défi avec une personne ou un groupe considéré comme inférieur ou supérieur. Le choix du partenaire est réglé par une reconnaissance *a priori* d’une égalité de niveau et c’est l’enchaînement des performances qui permet de construire un écart différentiel. La symétrie est donnée d’avance, la hiérarchie engendrée sur la base non pas de ce que les partenaires sont mais sur ce qu’ils font. Il fonctionne donc de manière disjonctive à l’image du jeu tel que Claude Lévi-Strauss le définit (1962: 48) dans une opposition au pouvoir conjonctif du rituel. Dans un mélange de jeu et de rapports de force, le défi élabore des hiérarchies situationnelles entre égaux sur la base d’une reconnaissance de compétences. Suivant la logique inductive du « toujours plus que », il rompt avec la logique « transcendantale » de la réciprocité contractuelle², face à laquelle il peut apparaître comme un dérèglement, là où il ne manifeste finalement qu’un désir d’être reconnu en tant que sujet capable dans une société d’égaux en droit.

Cette logique relationnelle s’enracine dans un mode d’être à soi et d’être au monde propre aux jeunes des banlieues populaires françaises. Au-delà de leur diversité – et de la singularité des trajectoires que les individus construisent –, on retrouve en effet, dans l’espace de la rue de ces quartiers, des logiques sociales similaires. Ces jeunes ont grandi dans un espace stigmatisé de précarité et de diversité culturelle, à partir duquel ils ont appris à s’orienter. Ils ont en commun une expérience de la relégation sociale, de la discrimination ethnique, de la diversité culturelle et des tensions paradoxales du système d’intégration républicain. Dans ces quartiers, localisés par la ségrégation, routinisés par les logiques de la désaffiliation, se réalise depuis trente ans un travail de production et de reproduction sociale du sens. Les interactions de face à face dans cet espace physique et social commun ont fini par cristalliser des « formes de vie » relativement similaires. Les recherches ethnologiques ont permis de remettre en question l’appréhension sociologique dominante qui ne voyait dans ces univers de « galère » que des indices d’une situation anémique résultant de la désagrégation du milieu ouvrier et de sa culture intégrative. Au « cœur » de ces banlieues (Lepoutre 1997), la logique du point d’honneur est devenue un principe structurant. Logique éminemment paradoxale, elle est à l’image du « code of street » analysé par Elijah Anderson (1999) simultanément créatrice de liens, d’échanges, de solidarité et génératrice de tensions, de conflits, de violence. Elle tend le lien social au risque de la rupture, elle place les individus dans un système où rien n’est jamais définitivement acquis, où tout ce qui les protège les fragilise simultanément. C’est en ce sens que nous avons proposé de l’analyser comme une « culture de la vie fragile » (Milliot 1997) – en empruntant le concept d’Arlette Farge (1986) –, réponse à une situation de vulnérabilité sociale plus que réinvention d’un héritage culturel. Il existe donc un lien structurel entre le défi esthétique qui organise le hip hop dans les espaces qui lui sont propres et ce mode d’être ensemble. La « société du bas des tours »

² Elle fonde la vision de la société marchande comme association de sujets juridiques (Foucault 1975: 227).

comme l'a récemment qualifiée Gérard Mauger (2004) est un espace de défi permanent. Ces logiques du point d'honneur induisent un ensemble de dispositions (une obsession de la maîtrise de soi, de son image, du contrôle des situations, des interactions, une manière d'être toujours en alerte, sur le qui-vive) que les jeunes du mouvement hip hop ont reproduit sur le terrain artistique et converti en compétences.

Un essaim de sens

Les différentes pratiques artistiques du hip hop se sont ensuite structurées et diffusées dans une triple dynamique: celle des réseaux urbains propres à cette sous-culture (entre rue et espaces intermédiaires), celle des politiques d'action sociale et culturelle qui ont ouvert des sas vers les mondes de l'art et enfin celle des réseaux de marché. Si bien qu'il est impossible de percevoir une quelconque cohérence stylistique ou idéologique dans la pluralité des formes actuelles du hip hop. Le rap s'est diversifié dans ses références musicales, son style comme son contenu. De Doc Gynéco à La Rumeur, en passant par M.C. Solar, le spectre est aujourd'hui très large. Du point de vue du discours et des valeurs véhiculées, il n'y a ni convergence ni unité (Boucher 1999). Des personnages divers ont émergé: de l'entrepreneur interne³ à l'éveilleur de conscience, du poète populaire au rebelle exemplaire, de l'artiste intégré au médiateur culturel, etc. Ces figures ne sont bien sûr pas exclusives les unes des autres, les membres du mouvement ayant su cultiver un certain art de l'ambivalence – pouvant travailler comme graphiste dans une agence réputée le jour et continuer à pratiquer l'art sauvage du graff la nuit.

Mais force est de constater que ce mouvement, qui s'est diffusé à l'image d'un «essaim de sens» (Hannerz 1992), a produit dans sa rencontre avec différents mondes et réseaux une pluralité de formes et de significations qui peuvent sembler contradictoires. Entre ses segments – différemment raccordés à l'ensemble social – se produisent des fractures d'incompréhension: les rappeurs qui puisent leur inspiration dans la matière vive de leur propre vécu considèrent l'évolution lettrée du rap comme une dénaturation, de la même manière que les graffeurs de rue considèrent le panneau ou la toile comme incompatibles avec la logique de leur mode d'expression, et les amateurs de hip hop de rue ne se reconnaissent plus dans les spectacles chorégraphiques mis en scène dans les théâtres. Ce phénomène est sûrement propre à toute logique de reconnaissance des courants artistiques populaires. Celle-ci produit une stylisation, une formalisation, une «universalisation artistique» dans laquelle les premiers ont des difficultés à se retrouver. D'un autre côté, la logique de «commodification» analysée par Hebdige (1979) a certainement contribué à neutraliser une partie des expressions de ce mouvement par leur transformation en «marchandises».

Le mouvement ne s'est pourtant pas totalement «dilué» dans les réseaux du marché et des mondes de l'art légitime. Et la logique du défi nous semble être un point nodal des résistances créatives du hip hop français, le creuset où s'inventent des formes intermédiaires entre différentes logiques sociales et esthétiques⁴. C'est ce que nous nous proposons de montrer pour finir, en nous concentrant à nouveau sur la danse hip hop.

³ Plusieurs rappeurs comme Secteur Å (M. Dia), Saïan Supa Crew (Adedi) et Joe Star (Comeight) ont créé leur propre marque de vêtement.

⁴ Notamment entre oralité et écriture (pour le rap voir Béthune 2003 et Zegnani 2004).

Le retour des battles

La mise en scène du hip hop, sa reconnaissance par les mondes de la danse contemporaine (via une politique sociale «d'intégration par la culture») s'est accompagnée d'une transformation profonde de cette danse. Nous ne développerons pas cette analyse pour l'avoir fait ailleurs (Milliot 2006) mais nous nous concentrerons sur l'émergence concomitante des battles et sur les analyses contradictoires qui en sont proposées aujourd'hui par les spécialistes des sciences humaines. Contentons-nous par souci de clarté de rappeler que les danseurs ont été amenés à laisser à la rue un certain nombre de caractéristiques de leur danse (dont la logique du défi et de la performance) pour adopter les logiques chorégraphiques et narratives de la danse contemporaine. Ils ont été incités à dépasser des particularismes ressentis comme archaïsmes, pour s'ouvrir à un langage artistique formel, présenté comme universel, profondément lié à la logique de l'écrit.

Parallèlement a émergé à la fin des années 1990 dans toutes les banlieues populaires françaises, une nouvelle forme de mise en scène: les battles. Ces derniers remettaient le défi au cœur de la dynamique des échanges de danse. Deux groupes s'affrontent par performances hip hop interposées et sont évalués par un jury ou un public de pairs (selon des critères de cohérence stylistique et de virtuosité technique). Elles prennent la forme de compétitions – sponsorisées par des radios, des marques de vêtements comme par les circuits «jeunesse et sports» de l'Etat – et donnent lieu à des classements qui sont remis en jeu à chaque nouveau championnat. Ces nouvelles scènes se sont, dès le départ, connectées à un mouvement international. Les réseaux de constitution de la réputation se sont élargis par ce biais à toute l'Europe, puis aux Etats-Unis, au Japon, à la Corée, etc. La vitalité française des battles est incontestablement liée à cette internationalisation. Mais elle est également à analyser localement en rapport avec la première évolution de cette danse dans les mondes de l'art légitime.

Comme l'ont analysé Roberta Shapiro (2004) ou Sylvia Faure et Marie Carmen Garcia (2005), l'investissement des jeunes dans les battles nous semble en effet à comprendre comme une réaction aux précédentes logiques de mise en scène. Mais nous en proposerons une analyse très différente. Roberta Shapiro voit le passage de la rue à la scène comme un processus d'«artification». Le battle s'opposerait au «ballet hip hop» comme la compétition à l'art et serait pour les danseurs une manière de revenir aux racines masculines, jeunes et populaires du hip hop. Elle reconnaît une circulation entre ces deux espaces mais les oppose comme deux versions, l'une sportive, l'autre artistique du hip hop. Dans la même veine, Faure et Garcia (2005) ont analysé les battles comme l'émergence d'un second marché en réaction au hip hop de «création» produit par la légitimation institutionnelle. Favorisant l'expression de dispositions et de valeurs masculines et populaires (la virilité, la force, le courage physique, l'affrontement), les battles rassembleraient les jeunes «les moins dotés socialement», «les plus éloignés de la culture scolaire et légitime» qui, pour cette raison, ne se retrouveraient pas dans les formes chorégraphiques du hip hop. S'écartant résolument des postulats «sociocentristes» des premières analyses, Isabelle Kauffmann (2007) a fait le choix d'aborder d'un point de vue plus relativiste les conventions propres à cette danse et a proposé une analyse qui nous semble plus pertinente – bien qu'embrouillée par une problématique trop exclusivement centrée sur la question de l'autonomisation – au regard de ce qui se vit dans ces milieux.

L'approche ethnologique nous permet en effet d'appréhender différemment ces émergences culturelles en réinterrogeant l'évidence des hiérarchies artistiques établies, en analysant les liens entre conventions artistiques et conventions sociales – selon d'autres modes que la théorie de la reproduction – et en prenant soin du sens que les acteurs donnent à leurs propres pratiques. Le détour ethnologique nous apprend ainsi que le défi esthétique est

une forme artistique existant dans toute l'aire méditerranéenne sous diverses formes depuis le XIX^e siècle (Wateau 2005) et que la performance renvoie à des logiques d'improvisation artistique qui ont leur propre cohérence. Bref, le défi esthétique peut appartenir légitimement au champ artistique mais il met en œuvre un autre rapport de l'individu à la collectivité, une autre logique de création, d'évaluation esthétique, un autre rapport au temps et aux modèles, etc. (Lortat-Jacob 1987). Il devient alors intéressant de mesurer sa résistance. Les battles sont, comme l'analyse très justement Isabelle Kauffmann (2007), une tentative d'institutionnalisation interne du défi. Pourquoi cette logique relationnelle résiste-t-elle à toutes les formes de formatage artistique et institutionnel dont elle a fait l'objet ? Pourquoi sa vitalité est-elle telle qu'elle continue à inspirer les formes scéniques du hip hop, et fait-elle aujourd'hui l'objet d'une reconnaissance tardive des institutions ? (Milliot 2006). Qu'est-ce que cette persistance du défi nous dit de la situation de cette jeunesse dans la France d'aujourd'hui ? Les analyses en termes d'«artification» et de «second marché» ne nous semblent pas convaincantes parce qu'elles dénie toute valeur artistique au défi et toute capacité de résistance consciente des individus engagés dans ces pratiques. Or, dès le milieu des années 1990, nous avons rencontré des danseurs qui refusaient les critères de reconnaissance qui leur étaient imposés dans les circuits institutionnels. Ce refus des normes chorégraphiques et stylistiques de la danse contemporaine ne correspondait pas à un ajustement entre contraintes et dispositions mais à un repositionnement tour à tour artistique et politique. «Je ne veux pas oublier ma danse pour divertir les élites», affirmaient certains. «C'est une logique de danses traditionnelles qui ne peut pas rencontrer la danse contemporaine sans se nier», affirmaient les autres. La jonction avec ces mondes de l'art a été pour certains danseurs le moteur d'une prise de conscience d'une différence qu'ils ont interprétée, selon les cas, en termes d'art populaire ou de «logiques de cultures traditionnelles». Et l'on trouve aujourd'hui dans les battles des danseurs ayant un bon niveau d'étude qui défendent une conception du hip hop enraciné dans la logique du défi parce que relié aux mondes des banlieues populaires.

La logique du défi, qui a été un des moteurs de l'enrôlement des jeunes des banlieues populaires françaises dans ce mouvement et le creuset d'une dynamique de transmission et d'apprentissage dans l'espace de la rue, cette logique qui a fait l'objet d'une très forte sanction sociale et a été très fortement délégitimée par les institutions, est aujourd'hui au cœur d'une tentative d'institutionnalisation interne par le biais des battles. Ce maintien des bases organisationnelles du hip hop de rue nous semble un signe fort de la résistance de cette jeunesse dans sa quête d'égalité. Les analyses de Lachmann (2003: 84) ont en effet montré au sujet des graffeurs new-yorkais que «c'est seulement lorsque les bases organisationnelles de la croyance dans la conception alternative de la réalité véhiculée par la sous-culture sont ébranlées que les graffeurs et d'autres avec eux peuvent être attirés par une conception de la réalité qu'ils avaient auparavant rejetée». L'élargissement aux réseaux internationaux des battles a été de ce point de vue déterminant puisqu'il a donné une assise plus large à ces logiques de construction de la réputation. Cet exemple nous semble ainsi faire la démonstration des rapports existant entre organisation sociale et idéologie dans ces dynamiques sous-culturelles. Dans un autre langage, nous pourrions dire que la résistance du défi tend à prouver que les sociabilités constituent en elles-mêmes un ordre de production du social.

Bibliographie

- ANDERSON Elijah. 1999. *Code of street: decency, violence and the moral life of the inner-city*. New York: Norton publishers.
- BACHMANN Christian et LUC BASIER. 1985. «Junior s'entraîne très fort ou le smurf comme mobilisation symbolique». *Langage et société (Paris)* 34 (décembre): 57-68.
- BÉTHUNE Christian. 2003. *Le rap: une esthétique hors la loi*. Paris: Autrement.
- BOUCHER Manuel. 1999. *Rap, expression des lascars: significations et enjeux du rap dans la société française*. Paris: L'Harmattan.
- FARGE Arlette. 1986. *La vie fragile: violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*. Paris: Hachette.
- FAURE Sylvia et Marie Carmen GARCIA. 2005. *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*. Paris: La Dispute.
- FOUCAULT Michel. 1975. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- HALL Stuart et Tony JEFFERSON. 1976. *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. Londres/Birmingham: Hutchinson/The Centre for contemporary cultural studies, University of Birmingham.
- HANNERZ Ulf. 1992. *Cultural complexity: studies in the social organization of meaning*. New York/Columbia: University Press.
- HEBDIGE Dick. 1979. *Subculture: the meaning of style*. Londres/New York: Methuen.
- KAUFFMANN Isabelle. 2007. *Génération du hip hop: danser au défi des assignations*. [thèse de troisième cycle de sociologie, réalisée à l'Université de Nantes sous la direction de Charles Suaud]
- LACHMANN Richard. 2003. «Le graffiti comme carrière et comme idéologie». *Terrains et travaux* 5(2): 55-86.
- LEPOUTRE David. 1997. *Cœur de banlieue: codes, rites et langages*. Paris: Odile Jacob.
- LÉVI-STRAUSS Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- LORTAT-JACOB Bernard. 1987. *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris: SELAF.
- MAUGER Gérard. 2004. «Enquête sur la société du bas des tours», entretien in: *La Lettre de la DIV* 92 (mai): 4-5.
- MIDDLETON Richard. 1990. *Studying popular music*. Buckingham: Open University Press.
- MILLIOT Virginie. 1997. «Ethnographie d'une "mauvaise vague": une question de regard», in: MÉTRAL Jean. *Les aléas du lien social: constructions identitaires et culturelles dans la ville*. Paris: Ministère de la culture et de la communication, pp 15-29.
2006. «The french touch: le hip hop au filtre de l'universalisme républicain». *Anthropologie et société* 30(2): 175-197.
- MOÏSE Claudine. 1999. *Danseurs du défi: rencontre avec le hip hop*. Montpellier: Indigène éditions.
- SHAPIRO Roberta. 2004. «The aesthetics of institutionalization: breakdancing in France». *The Journal of Arts Management, Law and Society* 33/4 (Winter): 316-335
- WATEAU Fabienne. 2005. «Défis esthétiques et défis ordinaires, essai d'interprétation de joutes verbales et ritualisées au Portugal». *ethnographiques.org* 7. [<http://www.ethnographiques.org/2005/Wateau.html>] · consulté en ligne le 28 juin 2008]
- ZEGNANI Sami. 2004. «Le rap comme activité scripturale: l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés». *Langages et sociétés (Paris)* 110: 65-84.

AUTEURS

Howard S. Becker, vit et travaille à San Francisco

Katri Burri, conservatrice, Fotogalerie CoalMine, Winterthur

Claire Calogirou, Institut d'études méditerranéenne et européenne comparative -
CNRS / Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée

Gianni D'Amato, directeur du Forum Suisse pour l'étude des migrations et
de la population, Université de Neuchâtel

Ismaël Ghodbane, doctorant, Institut de psychologie et éducation,
Université de Neuchâtel

Olivier Guéniat, chef de la police de sûreté neuchâteloise, Neuchâtel

Denis Jeffrey, professeur, Université Laval, Québec

Aymon Kreil, assistant, Institut d'ethnologie, Université de Neuchâtel

David Le Breton, professeur de sociologie, Université Marc Bloch, Strasbourg

Virginie Milliot, maître de conférences, Département d'ethnologie,
Université de Paris X-Nanterre

Alain Müller, assistant, Institut d'ethnologie, Université de Neuchâtel

David Rossé, doctorant en sociologie, Université de Lausanne et Centre d'études des
mouvements sociaux à l'Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris

Franz Schultheis, professeur, Département de sociologie, Université de St-Gall

Jean-Marie Seca, maître de conférences, membre du Laboratoire de management
LAREQUOI, Université de Versailles-Saint-Quentin (France)

Marc Tadorian, ethnologue, Bienne

Joël Vacheron, sociologue et journaliste, Londres

Tania Zittoun, professeure, Institut de psychologie et éducation, Université de Neuchâtel

L'exposition *La marque jeune* et le livre qui l'accompagne trouvent leur origine dans un désir exprimé par l'équipe du MEN de réexaminer à la fois diachroniquement et synchroniquement la constitution et l'évolution sociale du «phénomène jeune», s'inscrivant ainsi dans la tradition de déconstruction des catégories culturelles et sociales qui caractérise une partie des expositions mises en scène à Neuchâtel depuis le début des années 1980 (*Le corps enjeu*, 1983; *Des animaux et des hommes*, 1987; *Les ancêtres sont parmi nous*, 1988; *Les femmes*, 1992; *Natures en tête*, 1996; *L'art c'est l'art*, 1999; *Figures de l'artifice*, 2006). La période s'y prêtait, vu les nombreuses commémorations suscitées par le quarantième anniversaire de mai 1968, et ce dans un climat de diabolisation croissante d'une partie de la jeunesse, tant en Suisse qu'en France.

Sur les traces de *La marque jeune*, l'équipe du MEN aborde ainsi les relations complexes qui s'instaurent entre la jeunesse, la contestation et la consommation. Elle interroge le discours d'insécurité qui prévaut actuellement à l'aune des événements qui se sont produits depuis les années 1950 et des commentaires pour le moins répétitifs qu'ils ont suscités. Elle formule l'hypothèse que, loin de provoquer le chaos, la rébellion récurrente des plus jeunes contribue à dynamiser la société dans son ensemble. Elle souligne également l'importance paradoxale des figures de la révolte et des rites de refus non seulement sur le plan de la consommation culturelle, dont ils sont manifestement l'un des moteurs principaux, mais également sur celui de la socialisation et de l'intégration sociale.

Une quinzaine d'auteurs ont répondu à l'invitation visant à enrichir notre réflexion par des collaborations extérieures. Leurs contributions ont été intégrées dans l'espace conceptuel qui leur convenait le mieux. Elles offrent un prolongement immédiat et une relance bienvenue aux diverses thématiques abordées dans l'exposition. Le présent ouvrage offre ainsi tout à la fois un compte rendu, un catalogue et un recueil d'articles.