



HAL
open science

Reconnaissance et résistances : le hip hop comme art hybride

Virginie Milliot

► **To cite this version:**

Virginie Milliot. Reconnaissance et résistances : le hip hop comme art hybride. Reconnaissance et résistances : le hip hop comme art hybride, Apr 2011, Saint-Denis de La Réunion, France. pp.78-83. hal-00743105

HAL Id: hal-00743105

<https://hal.science/hal-00743105v1>

Submitted on 18 Oct 2012

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.

Reconnaissance et résistances : le hip hop comme art hybride¹

Le mouvement hip hop est pour l'anthropologue un objet passionnant. Née dans le contexte des ghettos noirs américains, cette contre-culture s'est diffusée, par l'intermédiaire des médias et du marché, aux quatre coins de la planète. Ce mouvement a chaque fois été réinventé localement. Certains éléments ont été cultivés ici, d'autres pas, et ces « greffes » sont chaque fois révélatrices des dynamiques culturelles locales.

Une politique d'intégration par la culture

Le mouvement hip hop a, dès son arrivée dans l'espace public français, fait l'objet d'une politique de reconnaissance. Il est rapidement devenu un « rituel obligé » à l'occasion des manifestations publiques organisées dans les banlieues populaires, comme en témoigne le premier article sociologique sur le sujet (Bachmann et Basier 1985). Dans les années 90, d'importants financements furent débloqués pour soutenir des actions de légitimation de ces pratiques artistiques et développer une politique dite « d'intégration par la culture ». L'objectif était d'ouvrir un espace de reconnaissance à cette jeunesse d'origine immigrée des banlieues populaires, qui avait fait éclater sa peur de l'avenir par émeutes urbaines interposées. Travailleurs sociaux, médiateurs culturels, militants de l'éducation populaire, élus, artistes et représentants du ministère de la culture ont collaboré pour mettre en œuvre ce qu'un animateur lyonnais qualifiait alors, avec une pointe d'ironie, de « *politique d'évangélisation par la break danse* ». Durant cette période, certains groupes comme Accrorap, créé en 1992, ont ainsi été propulsés en quelques années de la rue à la scène. Ils ont bénéficié de stages de danse contemporaine, avec Maryse Delente puis Claude Decaillet, ont présenté un spectacle sur la scène de la Maison de la danse de Lyon en 1993, et participé dans la foulée à un stage chorégraphique au Théâtre Contemporain de la Danse de Paris.

Cette politique ne s'est pas mise en place sans résistance des milieux de la culture. Avant que les théâtres ne se rendent compte du formidable vecteur de conquête du public que cette danse représentait, il a souvent fallu que les acteurs de la politique de la ville réalisent un important travail de médiation, déminent l'imaginaire des banlieues et tout ce qu'il véhiculait de peur et d'incompréhension. Des polémiques agitent les milieux intellectuels français sur les dangers de la vision relativiste qualifiée d'« ethnologique » et de démagogique de la culture soutenue par le gouvernement socialiste d'alors. La reconnaissance du hip hop suscitait des inquiétudes de dévaluation culturelle et de perte de la « grande culture ». Mais la montée du Front National durant ces années a joué en faveur de cette politique, en suscitant par réaction dans les milieux de la culture, un engagement pour la reconnaissance de la diversité.

Les jeunes amateurs de danse hip hop ont ainsi pu saisir des opportunités de formation à la danse contemporaine. Les acteurs de cette politique étaient persuadés qu'ils devaient s'ouvrir à d'autres langages chorégraphiques, pour ne pas s'enfermer dans un « ghetto artistique ». La reconnaissance s'accompagnait d'une exigence d'ouverture. Les chorégraphes contemporains qui ont animé ces formations ont eu tendance à considérer par défaut les rapports au temps, à l'espace et à l'autre du hip hop de rue. Cette danse était en effet structurée par une logique du défi et de la performance qui en faisait un art urbain de l'oralité. L'improvisation fut globalement perçue comme le signe d'un « repli de ce langage sur lui-même » et la logique du défi comme une « expression basique, agonistique ». Ces caractéristiques du hip hop de rue ont

¹ : « Reconnaissance et résistances : le hip hop comme art hybride », in *Forum 974, Cultures urbaines à la réunion*, Actes du colloque organisé par Lerka les 13 et 14 avril 2011, à Saint-Denis de la Réunion, Forum des cultures urbaines.

donc été dans un premier temps systématiquement évacuées par sa mise en scène. Les chorégraphes contemporains ont amené les danseurs de hip hop à se mouler à d'autres conventions artistiques et à s'ajuster aux nécessités de la scène.

Ils leur ont appris à préparer leur corps, à sortir de l'improvisation et à occuper la scène. En passant de la démonstration à la représentation, les danseurs qui avaient coutume d'occuper un espace circulaire autour de leur propre corps ont appris à se projeter dans un espace scénique faisant face à un public. C'est également un autre rapport de l'individu au collectif que leur a enseigné la chorégraphie : ils sont passés de la négociation interpersonnelle à la contractualisation impersonnelle. L'écriture de scénarios obligeait de même à sortir de l'improvisation pour construire une histoire au fil des corps dansants. On est ainsi passé d'une création improvisée à une création anticipée et objectivée, c'est-à-dire finalement d'un art de « l'oralité » à un art choré-graphique... Cette écriture de la danse allait de pair avec une décontextualisation du savoir, une personnalisation des inventions et une pérennisation des « auteurs » (Goody 1979). Sont alors apparus des « danseurs-chorégraphes » et des « directeurs artistiques ».

Ce processus de « domestication » corrélatif à cette mise en écriture est repérable dans la forme comme dans le contenu. Les danseurs ont dû apprendre à se conformer au goût du public des théâtres, à créer des spectacles dans lesquels ces derniers puissent se reconnaître. Ce qui supposait qu'ils apprennent à s'extraire de leurs « appartenances particularistes » pour s'ouvrir à une logique formelle présentée comme universelle. Le prix de la reconnaissance est donc un déracinement social, une individualisation de la création et une « domestication » de la forme et du propos. Ce qui est transformé dans ce passage de la rue à la scène est - plus qu'une façon de s'exprimer avec son corps - une manière d'être à soi, d'être ensemble et d'être au monde.

Cette politique a ainsi reproduit sur le terrain artistique une certaine conception de la laïcité et pris la forme d'une « magistrature culturelle ». Elle a généré un régime de reconnaissance éminemment paradoxal. Cette politique reconnaissait en effet ces jeunes en raison d'une différence qu'il s'agissait de représenter, tout en exigeant d'eux qu'ils la dénie... pour finalement les redéfinir par rapport à leurs différences. Car ces mises en scènes étaient systématiquement recadrées par des discours ou des dispositifs qui rappelaient le contexte social d'émergence de ces pratiques. Les danseurs étant par ailleurs systématiquement construits par les organisateurs et commentateurs de ces spectacles comme des « passeurs » entre les mondes de la banlieue et ceux du centre, incarnant, contre les risques de ghettoïsation, une réussite possible sur la voie du métissage.

Résistances...

Propulsés en quelques années dans les milieux de la danse contemporaine, certains groupes ont intégré sans recul les critères de cette reconnaissance et produit des spectacles qui semblaient étrangement désincarnés. Mais cette confrontation a également été l'occasion d'une prise de conscience d'une différence, interprétée selon les cas en termes d'« art populaire » ou de « logiques de cultures traditionnelles ». Refusant de s'acculturer à un langage artistique incompréhensible pour leurs pairs dans la seule finalité de « divertir les élites », des danseurs lyonnais ont ainsi souhaité revenir aux bases du hip hop (B. Boys Breakers). D'autres ont respecté l'exigence d'ouverture des institutions en métissant leur danse avec des langages chorégraphiques comme la danse africaine ou la capoeira qui leur permettaient de continuer à cultiver cette créativité de l'oralité (Farid Berki, Zoro and co ou Azanie). Ces résistances ont ainsi généré une dynamique de métissage créatif. Quelques groupes ont également réussi à lier l'écriture et la grammaire du contemporain avec la parole et l'énergie du hip-hop. Mourad

Merzouki raconte que cette confrontation accélérée aux mondes de la « culture savante » et de « l'institution » lui avait à l'époque donné le vertige. Les jeunes amateurs de hip hop ne se reconnaissaient plus dans les mises en scène d'Accrorap. Il a alors décidé de monter Käfig. Son premier spectacle racontait les doutes et les tiraillements de celui qui vit « au milieu d'un espace qu'on lui a défini ».

Les groupes hip hop aujourd'hui reconnus dans les milieux de la danse contemporaine ont inventé un langage fondamentalement hybride. Ils sont passés maîtres dans l'art des « diversions artistiques », des pas de côté, des tactiques de subversion du dedans. La manipulation récurrente de références à la danse classique dans les « ballets hip hop » - comme dans « Récital » (Käfig 1998) - peut ainsi être interprétée comme une tactique permettant aux danseurs de réaffirmer la légitimité de leurs conventions en les rapprochant de celles de la danse classique (Roberta Shapiro 2004). En jouant avec les règles imposées, ces groupes ont réussi à créer un nouveau style aujourd'hui exporté et reconnu comme une spécificité française. Le spectacle « Récital » a donné lieu à 500 représentations dans le monde entier, Mourad Merzouki l'a transmis jusqu'en Chine. Cette politique de reconnaissance a ainsi permis d'inscrire le hip hop dans l'histoire de la danse. Les danseurs reconnus comme Mourad Merzouki ou Kader Attou (directeurs des Centres Chorégraphiques Nationaux de Créteil et de La Rochelle) revendiquent aujourd'hui une danse d'auteur, tout en gardant des liens forts avec ce que certains qualifient de « second marché du hip hop » : les battles.

A la fin des années 90 dans toutes les banlieues populaires, une autre logique de mise en scène, remettant le défi et la performance au cœur de la danse, s'est en effet développée. Les battles prennent la forme de compétitions, sponsorisées par des radios, des marques de vêtements, et les circuits « jeunesse et sports » de l'Etat. Ces nouvelles scènes se sont, dès le départ, connectées à un mouvement international, en Europe puis aux Etats-Unis, au Japon, à la Corée, etc. En France, les battles se sont dans un premier temps, développés de manière indépendante comme une réaction contre la première évolution du Hip Hop. Mais des connections n'ont pas tardé à se réaliser. En 2003 Guy Darmet, directeur artistique de la Maison de la Danse de Lyon, est rentré de son tour d'Europe -en préparation de la Biennale- avec la certitude que les battles constituaient une forme de danse importante. La 11^e biennale de la Danse de Lyon, *Europa*, a par conséquent été ouverte par le *Def'hip-hop*. Après avoir été rejetée des théâtres, la logique relationnelle du défi a fini par intégrer l'univers de la danse contemporaine. Les danseurs de « ballet hip hop » gardent tous un lien avec la scène des battles qui s'est avéré être un vivier créatif. Le défi a été le moteur d'une progression et d'une inventivité technique. Mourad Merzouki y recrute ses danseurs, et retrouve dans les battles « *cette espèce de spontanéité et de rage* » que la reconnaissance des mondes de l'art a en partie émoussées. Mais il défend également l'exigence artistique de la scène : la transfiguration esthétique, la force de la fiction, la rigueur d'une création. Ces deux scènes sont deux espaces complémentaires de création.

Si comme l'affirme Looseley (2005), la politique d'intégration par la culture menée en France dans les années 1990 a révélé des paradoxes que l'on ne peut comprendre qu'à la lumière de son passé colonial, les trajectoires des danseurs nous permettent de saisir ces « tactiques » qui prolifèrent à l'intérieur des structures et en détournent le fonctionnement (De Certeau 1993). Par la diversion, le déplacement, la composition et le détournement, les danseurs ont réussi à inscrire dans l'espace de mémoire qu'est la culture légitime des récits chorégraphiques fondamentalement « hybrides ». Parce qu'ils créent des passerelles entre les cultures de rue et les danses de scène et créent des espaces interstitiels où s'articulent les différences.

Virginie Milliot

Bachmann C. et L. Basier, 1985, « Junior s'entraîne très fort ou le smurf comme mobilisation symbolique », *Langage et société*, 34 : 57-67.

De Certeau, Michel (1993) : *La culture au pluriel*, Paris, Seuil.

Goody, Jack (1979) : *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris, Les Éditions de Minuit.

Looseley, David (2005) : « The return of the social. Thinking postcolonially about French cultural policy », *International Journal of Cultural Policy*, Vol 11, Issue 2, July p 145-155.

Shapiro Roberta. 2004 : « The Aesthetics of Institutionalization : Breakdancing in France » in *The Journal of Arts Management, Law and Society*, Vol 33, n° 4, Winter 2004, 316-335