



HAL
open science

La danse hip hop : d'un bord à l'autre de l'Atlantique

Claudine Moïse

► **To cite this version:**

Claudine Moïse. La danse hip hop : d'un bord à l'autre de l'Atlantique. *Études canadiennes / Canadian Studies : Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, 2006, Les banlieues au Canada et en Europe : une perspective comparée, 60, pp.139-150. hal-02499290

HAL Id: hal-02499290

<https://hal.science/hal-02499290>

Submitted on 10 Mar 2020

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.

La danse hip hop d'un bord à l'autre de l'Atlantique

Claudine Moïse

Université d'Avignon

Introduction

La production culturelle en France et au Canada s'inscrit dans des conceptions différentes de l'espace urbain et de la nation. Il existe des deux bords de l'Atlantique des créations artistiques qui s'appuient sur des représentations spécifiques de la ville, qui expriment le lien entre centre et périphérie et qui rendent compte du rôle joué par l'Etat. Ces créations contemporaines émanent essentiellement de groupes minoritaires¹, qui, par une expression de soi, se donnent à voir et à se définir. Ainsi, la création urbaine - danse, musique, théâtre et écriture notamment -, de « l'authenticité » au métissage, trouve une expression particulière et renouvelée auprès des communautés minoritaires.

À travers mes différents champs de recherche en France et au Canada, il s'agira ici de voir entre ici et là-bas, les spécificités (différences chorégraphiques, moment d'émergence, force de diffusion...) de cette forme de création minoritaire, celle de la danse hip hop², expression née aux Etats-Unis dans les années 70 et qui a su rallier les jeunes générations en quête d'identité, pour la plupart issues de parents migrants. Si la danse hip hop est née au cœur des grandes villes américaines, elle est très vite devenue l'incarnation d'une culture de « cité » en France des périphéries urbaines paupérisées.

¹ Je ne parle pas ici des groupes minoritaires historiques, acadiens ou franco-ontariens pour le Canada, régionaux, basques ou breton pour la France, mais des groupes « ethniques » ou « raciaux », « issus de l'immigration ».

² À son origine, le mouvement hip hop se compose de trois formes artistiques : le rap, le graf et la danse. La danse elle-même se décline selon plusieurs expressions, la *break dance*, composée essentiellement de figures au sol, l'*electric boogie* ou *smurf*, figures lentes debout. Aujourd'hui la danse hip hop est parcourue par de multiples styles et influences, des danses traditionnelles aux arts martiaux, de la *hype* à la *house* et *newstyle*. Parallèlement, le hip hop, dans la mouvance de son initiateur Afrika Bambaataa, prône une certaine philosophie, *transformer* dans un contexte social urbain particulièrement violent et destructeur, *l'énergie en énergie positive*. Pour plus de détails voir Moïse, C., (1999 ; 2004).

Dans un premier temps, je montrerai ici comment cette expression artistique est profondément dépendante de l'espace (en général et de l'espace urbain en particulier), de sa perception et des contraintes qu'il impose. Je verrai ainsi comment l'espace urbain et la banlieue, par leur configuration, modèlent des expressions artistiques et identitaires. Je m'attacherai dans un second temps au rôle joué par l'idéologie nationale, entre intégration et multiculturalisme, dans la construction de la création artistique et des groupes.

De quelles minorités parle-t-on ?

La danse hip hop touche les minorités issues de l'immigration ; elle permet aux jeunes d'origine essentiellement africaine et nord africaine pour la France, caribéenne pour le Canada, de redéfinir les frontières des groupes, entre expression sociale, générationnelle et ethnique (Bazin, H., 2000 ; Alim, S., 2003, Smitherman, G., 1997). Le hip hop trouve ses sources aux Etats-Unis dans différents mouvements politiques et artistiques qui s'appuient sur un réveil de la mémoire collective et affirment la spécificité noire ; notamment le courant de la Négritude, porté par les surréalistes et qui s'est maintenu jusque dans les années 60. Le hip hop s'inscrit aussi dans la lutte pour les droits civiques. Déjà les Last Poets, par la force subversive de leurs textes se rattachent au mouvement politique noir américain et trouvent un écho évident chez les rapeurs. Ils dénoncent l'histoire niée des Noirs et reprennent les luttes menées par Martin Luther King, Malcolm X et les Blacks Panthers. Le rap parle de l'oppression subie par la communauté noire, de l'histoire de l'esclavage, des revendications pour l'égalité. Le hip hop, mouvement en réaction contre les conditions sociales que subissent les Noirs américains et par la suite davantage le rap, par la force de la parole et les possibilités de médiatisation, ont incontestablement réveillé ou du moins entretenu le mouvement politique noir. Les autres formes, graf et danse, ont eu plus de mal à se développer avec la même ampleur faute de support médiatique ou de portée politique immédiate. La parole reste d'un pouvoir inégalé, elle fait circuler facilement les messages idéologiques, elle sait saisir les consciences, se

³ Pour approfondir ces questions, on peut se référer à Moïse C. (1999 ; 2004).

faire acte parfois violent. Le corps dansant, parce qu'il transfigure ce qu'il veut dénoncer, parce qu'il est un appel vers l'autre qui danse ou l'autre qui regarde, renvoie à ce qui est de l'ordre originel, de l'ordre de la vie, ou de la mort d'ailleurs, des émotions premières. Il est libérateur. Le geste hip hop souvent, plus que la musique, avec toute l'énergie donnée, nous ramène plus à un corps qui jubile qu'à un corps en lutte sociale.

Mais d'une façon comme une autre, ce mouvement artistique a passé les frontières, est arrivé en France et au Canada dans les années 80 et exprime la relégation des banlieues, la volonté d'affirmation de soi et la transgression des normes sociales du centre. Si, en France, le mouvement a pris beaucoup d'ampleur, au Canada l'expression dansée s'est moins développée ou en tout cas pas de la même façon ... ce qui demande explications.

Utilisation de l'espace urbain

Le hip hop en France ou au Canada s'appuie sur les mêmes éléments d'expression fondamentaux, le cercle, l'espace ouvert, la rue. Il semblerait alors que d'un bord ou l'autre de l'Atlantique, dans notre urbanité occidentale, tout soit en œuvre pour donner place à cette danse.

Le cercle

La ville est décor de la danse, décor utilisé pour le cercle dans lequel les danseurs se donnent à voir et se défient ; le cercle, figure ancestrale et traditionnelle, figure de la danse du combat. Le hip hop est une danse du cercle, figures qui se font sur soi-même dans un mouvement circulaire, autour de l'axe de son propre corps, tourner sur la tête, tourner sur la main ou le coude, tourner encore. La *break dance* redistribue les forces, cherche les déséquilibres dans un équilibre hautement maîtrisé, hors de toute verticalité imposée, dans de nouveaux repères spatiaux, le sol et l'horizontalité. La *break dance* demande à chavirer dans la vitesse tout en gardant le contrôle. Il faut toujours trouver le centre, son point d'équilibre à soi et son bon point d'appui au sol pour se jeter, pour tenir, pour être encore en équilibre. Le cercle dit aussi une danse entre soi dans la rue, qui ne se donne pas en représentation pour une scène, pour du spectacle. Il est l'espace du combat dans une ritualisation

ancestrale, celui qui circonscrit les combats symboliques et populaires, combats dans lesquels le public prend toute sa part, danses traditionnelles cérémonielles, combats romains, luttres modernes telles la boxe ou la corrida, toujours dehors, en lien avec les éléments vitaux, entre la terre et le ciel. Chaque danseur vainqueur ou vaincu apprend de celui qu'il défie ; l'échange et la transmission sont au cœur du cercle et du hip hop.

Le cercle est donc essence même de la danse hip hop, essence de la représentation dans la ville, dans nos urbanités. Mais l'expression particulière par le cercle est la marque aussi, des deux côtés, de l'Atlantique des évolutions particulières de la danse hip hop. De façon générale le hip hop se pratique essentiellement en salle ; si elles sont encore sous-tendues par une énergie vive et par une expression de la marge, technique et pratique se sont repliées aujourd'hui dans les studios ou les salles d'entraînement. La danse hip hop s'aligne désormais sur les autres danses entre temps d'échauffement et temps de répétition. Or, en France, comme nous le verrons, la place du politique et les commandes institutionnelles, ont été centrales dans l'évolution du mouvement et la danse hip hop s'est donnée à voir en intérieur. Dans le même sens, quand le hip hop est devenu pièces à représenter, commandes des théâtres, le cercle n'a pu continuer à vivre; il s'est alors réfugié dans les battles (Moïse, C., 2004)⁴. Au Canada, les commandes institutionnelles sont moins nombreuses – voire aujourd'hui quasiment inexistantes – et le hip hop reste avant tout une danse de défi. Le cercle tient alors toute sa place et s'exprime largement dans les battles, entre soi, notamment dans les festivals. Lors de ces grands messes spectaculaires, le cercle reste essentiel. Il y a compétition certes, mais le cercle, par sa symbolique, abolit la hiérarchie du plus faible au plus fort. Les danseurs entrent et sortent, le meilleur se verra toujours évincé dans une circulation permanente et hors de toute domination. Le défi ne dénie pas le vaincu, qui, puisant dans sa propre force et celle du cercle, pourra à son tour et au moment voulu être premier. Ça tournera. Si guerre il y a, dans le temps si bref de la prouesse, c'est une guerre contre soi dans le regard de l'autre. Comme le disent

⁴ Les Battles sont des manifestations organisées de défis dansés hip hop.

les danseurs eux-mêmes : « l'underground c'est l'adrénaline. Les battles nous poussent à créer des summons techniques, à aller toujours vers la performance. Je sélectionne grave les battles, on ne fait pas n'importe quoi. Il y en a qui ne nous servent pas. C'est une question d'ambiance, de gens. Mais c'est ce côté-là qui nous alimente⁵ ».

Et alors que la danse hip hop est entrée dans les théâtres et dans une gestion académique et publique de l'espace, représentation frontale, le hip hop dans la rue redonne le cercle originel. Le cercle est celui qui rassemble, donne à célébrer, fait tourner. Le cercle replace donc le corps « au centre », centre de soi et centre de l'espace. Le groupe y constitue la ronde. Les corps dansent dans le cercle et le rituel du conflit s'établit aussi entre les danseurs et le corps de l'assemblée. Le public est là autour du cercle dessiné. Le public est là de sa présence, il crie, encourage, discrédite, se lève. Il joue de son influence sur le jeu en train de se mener, il porte les danseurs à s'élever comme la ola dans les stades. Il les soutient de ses cris et de ses encouragements. Il admire ou rejette. Il approuve ou méprise. Mais voilà, le cercle est toujours là, empreinte des origines, empreinte de la ville ou mieux de l'espace extérieur.

L'espace ouvert

Toutefois, les danseurs n'abandonnent jamais totalement cet espace extérieur, nécessaire à l'inspiration créatrice, ils y reviennent de temps à autre. L'espace ouvert urbain permet de développer de nouveaux gestes. Il y a relation entre la gestuelle, le corps et l'espace de la ville. *La place du corps dans un cadre spécifique, son orientation et agissent sur des lignes de force dans le corps et autour du corps, et font qu'une action peut avoir une résonance, et avec, une certaine puissance à un moment donné* (Buirge, S., 1996 : 11). L'espace de la ville pour la danse est ouvert, c'est l'espace aussi de la liberté et de l'envolée. Le hip hop s'accroche à la terre pour mieux s'en décoller, s'en arracher. Les danseurs, qui aujourd'hui travaillent aussi dans les studios, ressentent

⁵ Interview avec moi-même de Ousmane Sy, dit Baba, danseur des Wanted posse, groupe de région parisienne, 2004.

souvent le besoin de retrouver les lieux d'inspiration et d'émotions premières, le ciel et la matière à même la terre. Comme ils s'amarrent au sol, ils peuvent aussi rebondir. Il y a toutes ces photos de danseurs dans l'espace urbain, en saut, en suspension au-dessus des toits, à l'instar de Jean Babilée, oiseau prenant son envol. Et Samir Hachichi, danseur français de la région lyonnaise, dans sa cité d'enfance le dit bien : « quand je suis ici [dans la rue], je suis entre l'espace et la danse. Ici, c'est plus large, ça fuse. Un bras dans cette direction, ça va plus loin, vers la lune »⁶.

Le déplacement

L'espace urbain est aussi celui de la circulation, par le métro, par les axes des rues. C'est dans la ville que les danseurs hip hop ont construit leur danse ; ils ont occupé l'espace comme les grafeurs se sont emparés des murs. Leur quartier d'origine et plus encore l'espace de la ville est source de création. Mais le mouvement est différent en France au Canada à cause de la configuration même de la ville et du rôle du centre et des périphéries dans les deux pays. En Amérique du Nord, les *suburbs*, en périphérie des centres villes sont occupées par les classes moyennes et constituent des lieux réels de vie urbaine alors que les quartiers pauvres sont au centre des villes (Vieillard-Baron, H., 2001 : 205). En France, le hip hop a toujours amené ses membres à casser l'emprisonnement territorial de la banlieue, il est mouvement, déplacement d'un point à un autre, de la périphérie vers le centre. Et les danseurs, très vite, ont été poussés à redéfinir les frontières de leur propre territoire de danse, à sortir de leurs blocs d'immeubles. La danse hip hop s'inscrit dans l'espace ouvert de la rue dans les centres villes pour se donner à la vue de tous, ne plus être en relégation ; l'espace urbain n'a pas de limites, c'est celui de sa cage d'escalier où les danseurs ont fait leurs premiers pas, c'est le terrain de la cité, parkings, entrées des grandes surfaces, c'est encore les lieux repérés de la ville. Au tout début, c'était, à Paris, les Halles ou le Trocadéro, à Lyon la place de l'Opéra, au cœur de la ville, lieux symboliques de visibilité sociale ; aller de la périphérie au centre, vers la culture légitime (Millot, V., 1994). La France a permis, par la configuration des banlieues (visibilité/bourgeoisie au

⁶ Entretien avec moi-même, 1998

centre), cette circulation et ce décloisonnement. Le terme « banlieue » en France est plus que géographique, il est sociologique et rend compte de la périphérie et de l'exclusion. Au Canada, la banlieue est nord-américaine, le centre abrite les quartiers populaires et se pose alors le problème du centre ville comme lieu légitime impossible de représentation. À Toronto, le centre d'affaires à l'Américaine, enjeu des années 60, ne crée pas un espace de représentation légitime et légitimée. Se faire voir devient plus difficile et on travaille davantage (le froid aidant) dans des espaces clos, salles de quartiers ou de la culture. Se rajoute aussi la faible urbanisation du Canada (comparé à la France) et le nombre plus réduit de groupes de jeunes en danse hip hop. Ainsi, toutes ces caractéristiques limitent la visibilité du mouvement hip hop dans l'espace public commun au sein des grandes villes canadiennes.

La rue, figure narrative

Et si elle n'est plus toujours espace de l'expression et de la représentation, la rue reste une référence narrative, en forme de mise en abyme. De la ville, les danseurs renvoient parfois la dureté. La danse et les spectacles puisent leur fulgurance à la fois dans une énergie propre mais peut-être aussi dans ce rythme rapide, modèle contemporain de zapping, de passage d'une figure à une autre à la vitesse d'une image télévisuelle. Au Canada, les groupes de danse hip hop, proches de l'univers rap, sont plus attachés à l'origine même de cette expression urbaine : images clips télé, bandes dessinées, science fiction, univers paramilitaires semblent hanter parfois les imaginations des chorégraphes hip hop. Peur et fascination d'un certain ordre, attirance pour un pays virtuel, patrie à inventer. Imagerie télé et narrations visuelles, comme l'expriment certaines sites internet, façonnent encore les chorégraphies, et cet univers imaginaire dessine comme en toile de fond une autre cité, un autre monde à espérer ou à redouter. Plus encore aussi. En France comme au Canada, les créations hip hop disent, dans une forme narrative, la violence urbaine⁷, les conflits avec les forces de l'ordre, une énergie rebelle. Parce qu'ils sentent toujours la nécessité d'un message social, les danseurs le

⁷ En France le rôle des pouvoirs publics a été fondamental dans la transformation de l'expression hip hop en France ; de plus en plus de créations, notamment de la part des chorégraphes les plus âgés, tels Mourad Merzouki ou Kader Attou, s'orientent vers des réflexions sur les formes dansées ou vers des questions identitaires.

détachent de la danse par une voix off, par des paroles de chansons ou de textes et laissent vivre la danse.

Ainsi, si le cercle et la ville définissent la nature même de la danse hip hop d'un côté ou l'autre de l'Océan, ils s'expriment différemment dans les productions canadiennes et françaises. Le cercle, sous la pression des commandes institutionnelles voit, en dehors des battles, sa fonction disparaître bien davantage au Canada qu'en France. La rue quant à elle, perd au fil du temps (sans aucun doute sous la pression institutionnelle) de son expression narrative en France contrairement au Canada, mais reste physiquement un élément de circulation pour les danseurs de la périphérie vers les centres villes, ce que la ville nord américaine ne peut offrir.

Rôle de l'Etat

Une autre différenciation essentielle dans l'évolution de la danse hip hop, de ses intentions et de son expression vient d'une part de l'idéologie nationale distinctes des deux pays et d'autre part du rôle tenu par l'Etat dans la création artistique.

Concept de nation en France et au Canada

Dans la conception française issue de la Révolution de 1789, la nation se construit entre tous les citoyens qui, par un contrat social librement consenti, adhèrent à certains principes idéologiques, ceux de la République, égalité pour tous et laïcité notamment, avec pour socle la langue française. La Révolution française a ainsi rallié sous une même idéologie - Liberté, Égalité, Fraternité - des groupes régionaux devenus le peuple français. Or, de telles vues purement politiques, soucieuses certes d'émancipation sociale, sont étrangères au principe de nationalité qui définit la nation sur des bases ethno-linguistiques et culturelles. De là découlent à la fois une forte identité collective et une vision culturelle commune mais, dans une certaine mesure, au détriment des spécificités culturelles (Moïse, C., 2006). Cette conception monoculturelle s'impose à travers l'idéologie dominante, souvent abstraite, d'un citoyen idéal. Et un universalisme d'évidence. L'universalisme pose des valeurs morales naturelles pour tous, car reposant sur des principes immuables et incontournables

définis par la majorité, comme l'égalité au-delà des différences. Mais l'égalité reste souvent celle des majoritaires. Toutefois, les groupes issus de l'immigration en France avaient peu remis en question jusqu'ici les grands principes de la République⁸. Portés par le désir de promotion sociale, de reconnaissance économique, les parents puis les enfants se sont pliés aux consignes implicites de l'intégration, adoption des modèles culturels dominants, école laïque, abandon de sa langue maternelle, rejet parfois de ses origines. Ainsi, dans leur majorité, et plus dans les régions qu'à Paris où les communautés sont plus regroupées, où la vie urbaine est plus agressive, les danseurs hip hop - le propos serait quelque peu différent pour les rappers - n'utilisent pas leur pratique à des fins revendicatrices ou communautaires. Ils dansent pour exprimer leurs différences sociales et identitaires. Ils veulent occuper l'espace visible, affirmer une identité multiple, une France multiculturelle. Tout en restant fidèles à tous les grands principes de collectivité nationale, ils imposent, par le constat de ce qu'ils sont et non par un acte politique délibéré, des changements subtils dans la représentation de l'identité française, ils ouvrent une nouvelle voie française, riche de sa modernité et de son métissage, loin des quotas et de la discrimination positive. Ils s'affirment comme citoyens français, forts de leur identité multiple mais française. De cette façon, les compagnies de danse sont ethniquement très mélangées et les propos dansés sont peu portés par des revendications raciales et communautaires. Fred Bendongué est parti il y a quelques années en tournée dans les alliances françaises en Colombie, au Panama, au Costa Rica, en Honduras, et en République dominicaine, financé par l'AFAA (Association française d'action artistique). C'était dans le cadre du 150^{ème} anniversaire de l'abolition de l'esclavage. La compagnie a donné À la vue d'un seul œil pour un public de privilégiés. « Je souhaitais aller là-bas pour comprendre les influences. Au Nicaragua ils se sont demandés si on était français. Il y a en France cette mixité même si elle n'est pas complètement acceptée. Ils avaient l'habitude de voir des grosses machines.

⁸ Depuis ces dernières années, les crises qui secouent la France, de « l'affaire du voile » à la création des « Indigènes de la République », de la « révolte des banlieues » en novembre 2005 à la remise en question de la loi sur « le rôle positif de la colonisation », semblent montrer que les certitudes républicaines sont mises à mal.

Des Blancs. On a montré un autre angle de la société française, on a changé leur point de vue. J'étais très content. En Amérique centrale, on se métisse pour se blanchir »⁹ .

D'un autre côté, l'expression hip hop dansée canadienne exprime une autre façon d'être dans la société. L'idéologie nationale canadienne repose sur une conception multiculturelle de l'organisation sociale. Dans une telle perspective, il s'agit de réguler les rapports sociaux, les rapports raciaux ethniques via la sphère publique, autrement bien souvent de légiférer en la matière. Ainsi, l'*Affirmative Action* se regroupe sous la terminologie *Identity Politics* qui cherchent à reconnaître des droits spécifiques à tout groupe qui se définit comme minoritaire – groupes ethniques, femmes, handicapés, homosexuels...- : plus grande visibilité sociale, droits politiques, sociaux ou culturels. En Amérique du Nord, une distinction essentielle se fait entre les minorités nationales (les Autochtones par exemple, ou les francophones hors Québec au Canada) et les minorités ethniques issues de l'immigration (voire raciales et ethniques). De cette distinction peuvent résulter aussi des droits administratifs et politiques différents. Les communautés nationales mettent en avant leur légitimité historique dans l'affirmation de leur droit d'autogestion politique par exemple. On peut citer les autochtones ou les francophones du Canada qui, par un jeu de légitimité historique, revendiquent des droits territoriaux, préludes des constructions nationales. Les politiques multiculturelles essaient donc - et c'est là de belles intentions et souvent bel ouvrage – de ne plus définir la norme par le centre et de sortir d'une forme d'ethnocentrisme dominant pour aller vers la périphérie ; elles visent la reconnaissance de la différence et des spécificités dans une tentative d'égalité non discriminatoire. Parce que les communautés refusent un ensemble homogène qui servirait encore la majorité, le multiculturalisme, et les revendications identitaires qui en résultent, bouscule les acquis, déplace les frontières des groupes, alimente les tensions interculturelles. Dans une certaine mesure il pousse chacun de ceux qui sont d'un bord de la frontière à tenter une rencontre possible. Cette conception impose donc une façon d'être citoyen, et

⁹ Entretien avec Fred Bendongué, 1998

les questions de discrimination positive, d'antiracisme, d'équité ethnique et raciale sont au cœur des préoccupations et du quotidien canadiens. Les revendications ethniques ou raciales occupent l'espace social mais, des textes officiels au discours politiques voire sociaux, elles rappellent aussi les différences et les frontières des groupes... En ce sens, les groupes de danse hip hop affirment eux aussi leur visibilité sur des basses ethniques et raciales dans une société multiculturelle. Ainsi, parce que la recherche d'une identité canadienne passe par le respect des cultures communautaires, on aura – sans emprise ni directive de l'Etat sur le plan artistique et culturel - une affirmation plus radicale et sans complaisance d'une pratique urbaine. Plus fidèle à ses origines populaires et à sa pratique spontanée, plus revendicatrice aussi.

Création contre patrimoine

Dans les années 1990, la France a lancé une grande politique culturelle et artistique en direction des banlieues : aides financières aux groupes dits émergents, intervention d'artistes, diffusion et valorisation des productions. Ces initiatives ont eu le mérite de permettre aux jeunes en difficulté, de retrouver une certaine estime d'eux-mêmes, d'être reconnus ; elles ont permis des décroissements certains entre centre et périphérie. Mais ces actions n'ont pas été sans exigence. Il a fallu passer la frontière (Moïse, C., 1999 ; Millot, V., 2000) et les danseurs hip hop ont dû transformer leurs modes d'expression, pour répondre, d'une certaine façon, au modèle imposé par le centre, par l'idéologie jacobine d'intégration. Par son emprise, le Ministère de la culture a donné les lignes de conduite artistique, a imposé par force de subventions des contraintes de création. Le nombre de compagnies professionnelles est aujourd'hui importante, et le passage de la rue à la scène s'est fait à l'aune de certaines exigences, réflexion sur l'espace, propos chorégraphique, métissage de genres, etc... *Ce qui a été transformé dans ce mouvement de la rue à la scène, ce n'est pas seulement une manière de s'exprimer avec son corps, c'est plus fondamentalement une définition de l'individualité et un rapport au monde. On passe symboliquement du cercle d'interconnaissance à l'individu isolé dans un ensemble collectif abstrait, d'une culture pratique et*

contextualisée de l'oralité à une culture formelle, rationnelle, domestiquée (Millot, V., 2000 : 162).

La consigne du ministère de la culture en France, tant envié à l'étranger, est toujours de privilégier la création plutôt que la reproduction. Les danseurs se sont souvent sentis obligés d'aller vers l'exigence créatrice, de sortir des formes hip hop codifiées, de se libérer de l'« authenticité », donc de ce qui faisait leur spécificité urbaine ou ethnique. Forcés il est vrai par une certaine attente institutionnelle, les danseurs hip hop ont inventé une danse française, spécificité qui leur appartient désormais, qu'ils exportent, qu'ils montrent. On sait aussi que toute forme de reconnaissance passe par une adaptation aux normes et aux attentes de la majorité. Mais les jeunes créateurs des banlieues ont su imposer des pratiques populaires et des compagnies multiculturelles, sans se départir totalement de leur originalité et de leur spécificité. Le ministère, poussé par ses lignes directrices sur la création, a imposé des critères de production, inventivité contre patrimoine, et a orienté un fonctionnement artistique reposant sur l'ouverture et les croisements contemporains. De cette façon, la danse hip hop française se construit dans l'originalité, elle ne repose pas sur une reproduction des formes traditionnelles ou codées américaines, elle est ouverte aux influences multiples dans une recherche permanente contre toute forme de repli ou de revendication identitaires. Ainsi, ce n'est sans doute pas la perte d'un certain « rapport au monde », - je parlerai, pour ma part, de mouvance, de changement, d'avancée -, qui est gênant. C'est que les compagnies hip hop professionnelles, malgré ces changements artistiques et ces passages de frontière parfois difficiles, soient toujours assignées à une « jeunesse des banlieues », prise dans ses différences, voire stigmatisée.

Dans la plupart des pays, en Allemagne comme en Corée ou au Canada, sans cette force extérieure, le hip hop s'exprime avant tout sous forme de battles et de défis. Et les compagnies viennent de la *break dance*, terme d'ailleurs beaucoup moins employé aujourd'hui en France que celui plus englobant et plus ouvert de « danse hip hop ». Les groupes de Armada Crew d'Halifax, Twisted Funk de Mississauga, à New Line Breakin' Crew en Ontario sont tous des groupes de *break dance*, où performances au sol alternent avec les formes debout dans la mouvance américaine de la côté

Est, l'electric boogie et le locking, entre vagues et contractions du buste (Moïse, C., 1999). Il y a par exemple des groupes de filles, Solid State Breakdance ou Shebang ! B-Girl Crew, qui, sous forme de collectif, montent leurs propres pièces essentiellement autour du break, forme au sol, physique et performante. Elles revendiquent, dans une réelle philosophie hip hop, une création commune à travers des expressions individuelles. D'un autre côté, parce que le Canada, tout comme les Etats Unis, reste un pays de danse, les mélanges, sous le fait d'initiatives et de parcours individuels, se font plus naturellement aussi d'un point de vue artistique ; la danse hip hop sera alors, dans les chorégraphies, un élément contemporain accepté au même titre que toute autre forme. Je pense au danseur Victor Quijada, qui fut danseur classique des ballets de Montréal pendant cinq ans, lui qui a commencé comme danseur hip hop à... Los Angeles. Avec sa compagnie, Rubberbandance Group, il prône le métissage artistique, parle de post-hip hop, s'éloigne d'une seule expression physique et frontale pour apporter réflexion et modulation à sa pratique. D'un autre point de vue, la compagnie de filles, Solid State Breakdance, après avoir présenté plusieurs chorégraphies d'expression hip hop, a reçu en 2003 une subvention du Conseil des Arts du Canada, façon de reconnaître pleinement cette forme dansée dans son authenticité. Et il semble qu'au Canada, parce qu'elle a été, avec notamment Merce Cunningha et dès ses débuts, faite de modernité et d'ouverture dans une tradition nord-américaine, libre de ses initiatives, sans le poids, comme en Europe, de la tradition du ballet classique, la danse moderne a pu laisser prendre aux danseurs des chemins de traverse, sans pour autant qu'ils se sentent trahis ou hors de leur expression. En d'autres termes, les danseurs n'auront pas besoin de façonner leur danse selon des canons culturels étatiques pour être reconnus. En ce sens, en Amérique du Nord, le hip hop sera, d'une certaine façon, banalisé, moins mis en avant comme « expression savante du populaire ». Le clivage entre « savant » et « populaire » restant imprégné d'une idéologie très française qui marque et stigmatise encore les banlieues.

Conclusion, valeur d'identification des minorités par l'artistique

Une des questions centrales dans les revendications des minorités à travers l'art est celle de l'authenticité versus modernité. La culture se fait ancrage, mythe fondateur ; elle renvoie à des rituels, aux racines, à un devoir de mémoire. Dans la danse hip hop, le respect des codes et d'une certaine forme idéologique rappelle l'appartenance, sociale voire ethnique. Ces valeurs-là traversent au Canada les débats politiques, éducatifs et sociaux et imprègnent la danse hip hop. Elle s'affirme davantage, en ce sens, comme une pratique artistique urbaine des jeunes d'origine ethnique alors qu'en France, si cette dimension est toujours de mise notamment à travers une certaine visibilité des danseurs dans la rue, de la périphérie vers le centre, elle tend de plus en plus à s'imposer comme expression contemporaine des scènes de théâtre, mais dans une transformation exigée et exigeante.

Références bibliographiques

- Alim, A., 2003, « We are the streets » : African American language and the strategic construction of a street conscious identity », in Makoni, S., Smitherman, G., Ball A.F. et Spears, A.K (sous la dir.), *Black linguistics : Language, society and politics in Africa and the Americas*, London Routledge : 40-59
- Bazin, H., 2000, « Hip hop : le besoin d'une nouvelle médiation politique », *Hip hop, les pratiques, le marché, la politique*, Mouvements, Paris La Découverte, numéro 11 : 39-45
- Buirge, Susan, 1996, *En allant de l'Ouest à l'Est*. Le bois d'Orion
- Millot, V., 1994, *La construction par le vide. Une analyse du lien social et des stratégies identitaires, autour du mouvement hip hop lyonnais*, Rapport de recherche, Mission du Patrimoine Ethnologique
- Millot, V., 2000, « Culture, cultures et redéfinition de l'espace commun : approche anthropologique des déclinaisons contemporaines de l'action culturelle », in Métral, J. (sous la dir.) *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*, L'aube Editions : 143-169

Moïse, C., 1999, *Danseurs du défi*, Indigène Editions

Moïse, C., 2004, *Danse hip hop, respect*, Indigène Editions

Moïse, C., 2006, « Protecting French » : The view From France » in A. Duchêne et M. Heller (éds.), *Discourse of Endangerment: Interest and Ideologies in the Defense of Languages*, Chapitre 11.

London, New York: Continuum International Publishing Group : 216-241

Smitherman, G., 1997, « The chain remain the same : communicative practices in the hip hop nation », *Journal of Black Studies*, numéro 28 : 3-25

Vieillard-Baron, H., 2001, *Les banlieues, des singularités françaises aux réalités mondiales*, Hachette

Résumé

La production culturelle en France et au Canada s'inscrit dans des conceptions différentes de l'espace urbain et de la nation. Il existe de par et d'autre de l'Atlantique des créations artistiques qui s'appuient sur des représentations spécifiques de la ville et qui rendent compte du lien entre centre et périphérie. Ces créations émanent pour beaucoup de groupes minoritaires, qui par une expression de soi, se donnent à voir et à se définir. Ainsi, la création urbaine - danse, musique, théâtre et écriture notamment -, de « l'authenticité » au métissage, trouve une expression particulière et renouvelée auprès des communautés minoritaires et signifie la place des groupes au sein de l'Etat. À travers différents champs de recherche en France et au Canada, il s'agira d'étudier les spécificités des créations artistiques urbaines.