



HAL
open science

Danse hip hop, d'une nécessité de parole

Claudine Moïse

► **To cite this version:**

Claudine Moïse. Danse hip hop, d'une nécessité de parole. Traverses, 2006, Arts du langage. Construire une transversalité, 8, pp.93-115. hal-02500508

HAL Id: hal-02500508

<https://hal.science/hal-02500508>

Submitted on 6 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.

Danse hip hop, d'une nécessité de parole¹

Claudine Moïse. Université d'Avignon

Si la danse hip hop exprime avec toujours autant de force la révolte sociale de certains jeunes dits des banlieues, elle a su trouver au fil du temps une expression artistique et chorégraphique qui lui est propre, diversifiée et aboutie. Issue d'une pratique populaire elle s'affirme résolument comme une danse contemporaine. Parmi toutes les formes qu'elle développe, elle se voit traversée aussi, depuis ces dernières années, par des prises de parole, nécessaires et captivantes. Il s'agira de voir ici ce que traduisent ces passages obligés par le texte écrit ou la voix intime quand la danse hip hop est prise dans une tension entre expression populaire du groupe et forme contemporaine personnelle.

1. D'une danse populaire.....

Une expression première

La danse hip hop gagne aujourd'hui en richesse, elle tend vers un ailleurs mais dans une fidélité à elle-même. Elle repousse sans cesse ses propres limites. Il est pourtant toujours facile de la catégoriser, de la réduire à une forme populaire empreinte des danses primitives... parce qu'effectivement elle est tout cela aussi.

Expression territorialisée, la danse hip hop puise sa vraie force, son essence et son identité, dans l'origine sociale de ses danseurs autodidactes. Danse du refus, elle est, comme toute expression artistique populaire, instinctive, spontanée, transmise plutôt qu'enseignée. C'est une danse de la rue, virile, qui exprime, dans une métaphore du corps, la violence sociale. Elle renvoie à l'expression vitale du corps, qui bouge, qui tourne, qui saute dans une impulsion première et ancestrale, comme l'enfant qui se laisse aller au tournoiement sur soi, jusqu'au vertige. Elle n'est pas danse de représentation théâtrale mais danse dans le cercle, rituel qui évoque, comme les danses primitives et traditionnelles, les combats ou les récoltes (M Voir Moïse, C., 1999 : 42-43). Elle se rattache alors à la vie. Elle revient toujours, dans un rite païen, à celle qui en est la force et le symbole, la terre-mère, celle qu'il faut aller chercher et toucher, celle vers laquelle on redescend sans cesse, sur laquelle on s'appuie pour mieux rebondir. La vie est aussi celle du cœur qui bat et, en ce sens, la danse hip hop rejoint les rythmes comme ceux de la techno, danse populaire moderne, qui scandent

¹ Ce texte est une version synthétique et remaniée, écrite à partir de mon livre, *Danse hip hop, respect*, Indigène Editions, 2004.

les pulsations par le beat de la musique. Ce rythme libre, marque d'une frontière avec la danse que l'on dit savante, en appelle, dans un retour dionysiaque, à la fête, au rassemblement, au groupe et à la spontanéité. Il renvoie à une part obscure du corps en extase ou en transe, état débridé de soi, contrôlé dans nos sociétés occidentales, dès le Moyen Âge puis fortement réprimé au XVIIIe siècle. Le corps est tout à son émotion tandis que le mouvement est sous-tendu par la pulsation, la répétition et le balancement (Scott-Billman, F., 1998). La pulsation serait le « pouls » de la musique martelé par le battement du tambour ou du beat. *Les jeunes perçoivent dans l'insistance du battement, la manifestation d'une énergie, d'une puissance qui n'est ni dicible en mots, ni traduisible autrement que par cette pulsation qui scande le flux sonore. Elle est ni négative ni positive : elle est tout simplement* (Scott-Billman, F., 1998 : 37). La répétition est fondement même de la vie dès les premiers balbutiements du nourrisson ; elle est construction des souvenirs intimes, rappel perpétuel de la mémoire ; elle est à l'origine du mouvement et des gestes et en façonne le corps. Le balancement enfin *fonde la danse et bien souvent la commence* (ibidem : 41). Nous sommes, là, à l'orée du corps en mouvement, de ce que le hip hop lui-même nous donne à voir, à vivre. C'est sans doute parce qu'il parle de nous-mêmes, dans un lien humain et commun, qu'il emporte une telle adhésion. Serait-il alors quête de l'originel, recherche de nouveaux liens sociaux, partage spirituel païen et corporel ?

Le corps du hip hop dans son essence serait un retour aux forces et pulsions premières. *Ce qui me fascine peut-être dans le hip hop, dit Karine Saporta, c'est cette résurgence du très ancien avec une énergie et une manière d'être dans la société, très en phase avec une nouvelle façon de dire la révolte. J'interroge cette chose ancestrale parce qu'elle s'est complètement effacée de nos sensibilités : une manière de danser et de concevoir dans l'accumulation, l'accumulation de tensions qui se déchargeraient d'un seul coup comme dans l'orgasme, un rapport extrêmement tendu à la création, au monde, où l'on superpose les strates et les couches. C'est un certain rapport au rythme, à la fermeture de l'espace dans l'expression dansante et chorégraphique, un certain rapport à la parure, à l'éclat, jusqu'à l'indécence, à la provocation visuelle et à l'excès dans le mouvement. Je suis très avide de rencontrer des artistes ou des enfants qui peuvent devenir demain*

des artistes, qui portent en eux, encore, quelque chose de ce secret, de ces pulsions fondamentales, qui peuvent être oubliés à jamais.

Les battles

Face à des programmations qui demandent des chorégraphies travaillées, pensées dans l'espace de la scène, loin du cercle et du combat initial, les battles permettent de renouer avec **les formes originelles**. Ils renvoient à l'essence de la danse hip hop et du Mouv', danse d'une énergie vitale, nécessaire à une expression de soi pour sortir des relégations. Expression d'une performance dans des formes codées, danse formelle du défi, elle est allégorie de la rue et cri du corps. Les battles sont une évidence hip hop, là où se retrouvent, dans une immense fête de la performance, les danseurs ou mieux les breakers, prodiges des figures au sol. Ces temps de défis, où s'affrontent par équipe ou individuellement les danseurs, sont l'occasion d'inventer, de se surpasser, de se donner à voir. L'organisation des battles, du local à l'international, se fait hors de l'institution de la danse, portée par des compagnies hip hop, des associations ou, dans leurs grandes dimensions, par des tourneurs, manageurs.

Pendant les défis, les danseurs sont jugés à la fois sur leur danse, leur comportement et leur sens artistique. Les danseurs se défient dans des réponses mutuelles combinant prouesses, rivalité, affrontement et rythme. Bravade et bravoure justement mêlées. Dans les battles, le corps est mis à l'épreuve, outil de la perfection à mener au bout de l'exploit physique. L'endurance à la douleur, les gestes inlassablement répétés, les figures cassantes constituent une éthique de la souffrance dans un surpassement et une maîtrise de soi, réels et symboliques, visibles et intérieurs, comme un signe de force morale, une marque de réussite personnelle, un acte de justice et une revanche sur la vie. Et dans une longue tradition, classique et occidentale pour le coup, le corps dansé est considéré comme un hors de soi, utilisé, maltraité mais façonné dans une belle plastique au service du danseur.

Le combat se joue dans une tension entre **le cercle** de l'affrontement et le public qui acclame, encourage et juge. Le cercle est central, il dit cette danse depuis le début. Dans la rue, un danseur se lance et l'attroupement fait cercle, comme aujourd'hui dans les free styles après les spectacles. Dans une métaphore, le cercle protège de la rue mais la dit aussi quand il faut en dépasser les tensions et les agressions. Le cercle dit aussi une danse entre soi, qui ne se donne pas en représentation pour

² Voir Karine Saporta, enregistrement pour France Culture, mars 2004

une scène, pour du spectacle. Il est l'espace du combat dans une ritualisation ancestrale, celui qui circonscrit les combats symboliques, combats dans lesquels le public prend toute sa part, danses traditionnelles cérémonielles, combats romains, luttes modernes telles la boxe ou la corrida. 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. Dans les battles, 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. Et alors que la danse hip hop est entrée dans les théâtres et dans une gestion académique et publique de l'espace, représentation frontale, les battles redonnent ou retrouvent le cercle originel, la forme populaire première. 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 sur des gradins, 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. Les battles sont des grands rassemblements populaires. Et dans une profonde communion, il faut pour les danseurs solliciter le regard du public. Ces espaces de danse sont ouverts au regard, pour se montrer dansant mais aussi pour s'accrocher à celui qui jauge et qui apprécie, celui contre lequel on combat mais celui qui entraîne aussi, le public.

Les battles, rites modernes, tiennent alors lieu de cérémonie et de **rassemblements profanes**. Ils en possèdent les caractéristiques identificatoires. Le rite apaise les esprits par une ordonnance rassurante et un agencement reconnu du monde. Si les rituels, grâce aux gestes et actions identifiés, permettent aux individus de se trouver une place, d'atténuer les angoisses éprouvées face aux situations incertaines et de réfréner la perte de contrôle, les battles jouent sans aucun doute ce rôle de régulateur face aux incertitudes et à la déréliction sociales. **Le rite** permet, et c'est bien connu,

une intégration de l'individu au groupe, une façon de faire partie de la famille, dans un sentiment d'exception et de privilège, tout ça dans une grande force émotionnelle. On peut aller plus loin et voir dans ces manifestations, comme peut-être dans les manifestations sportives, de vraies étapes ritualisées : les rites de passages (Rivière, C., 1996) avec les sélections et le classement par catégories, les rites ascétiques avec la difficile préparation aux jeux, les rites identitaires avec les choix vestimentaires, la théâtralisation du jeu dans un temps et un espace donnés, les séquences d'ouverture données par le jury, les rites de fonctionnement avec les mesures des performances, les annonces des résultats et la remise du prix.

Ainsi, les battles, manifestations collectives profanes, sont rassemblement festif et mémoire du groupe dans un sentiment d'appartenance joyeux à une collectivité qui veut dire un avenir possible. Dire le conflit par métaphore permet de déjouer les conflits sociaux existants pour mieux se protéger et s'inventer. Il donne encore à inventer de nouveaux codes rassurants, des règles imposées qui légitiment les meilleurs, réinventent une hiérarchie à travers des valeurs universelles et l'exaltation de sentiments collectifs. De la charge affective créée par l'échange communicatif et de l'intensité émotionnelle du rite, on pourrait dégager une revitalisation du groupe social et culturel. Comme dans les rituels traditionnels d'une nation ou d'une communauté, religieux ou commémoratifs, on retrouve une certaine gravité, des liens sociaux en œuvre, la recherche de l'harmonie et de la bonne entente. En ce sens les battles ne sont pas ou ne veulent pas être des compétitions sportives, reposant sur la rivalité individuelle, l'individualisme, voire sur des situations conflictuelles. Les battles briguent l'esprit hip hop et sans viser la transcendance, ils s'inscrivent dans un idéal du dépassement de soi, dans le respect de l'autre. Mais peut-être et au-delà de tout, le vrai rituel hip hop signifie la transfiguration et la jugulation de la violence urbaine (Moïse, C., 2004 : 26-28).

Ainsi, les battles, forme de pratique populaire, expriment des reconnaissances mutuelles, des entre-soi hip hop, incontournables et indispensables : ils renvoient à une forme d'authenticité du mouvement, des origines et des appartenances communes. Ils sont aussi des lieux d'expérimentation des gestes, là où vont parfois se ressourcer, en énergie et en mouvements, les plus aguerris des danseurs professionnels.

2....À une danse contemporaine

Mais à côté de l'expression première, la danse hip hop est entrée dans les théâtres avec force chorégraphie et scénographie. Elle a pris des chemins de traverse, croisant danses traditionnelles, arts martiaux, cirque, voire danse contemporaine. Même si la rencontre n'a pas toujours été facile et s'est souvent figée dans un rapport dominant/dominé.

La rencontre avec le contemporain

Depuis les années 90, les travaux entre chorégraphes contemporains et danseurs hip hop se sont multipliés et parfois avec respect et attention (Moïse, C., 1999 : 73). Une grande part de ce type de création avec des danseurs hip hop s'est faite sous l'impulsion du festival de Suresnes, Suresnes Cité Danse, et de son directeur Olivier Meyer. Au-delà des rencontres réussies, ces commandes posent diverses questions. Elles signifient la primauté de la danse contemporaine, détentrice du savoir dansé, sur le hip hop, elles occupent, par les noms qu'elles véhiculent, de José Montalvo à Régis Obadia, l'espace de diffusion, elles occultent pour le grand public l'inventivité même hip hop. Lors de l'édition 2004 de Cité Danse Variations, *il faudra attendre les chorégraphes hip hop pour comprendre un peu mieux ce que des créateurs peuvent inventer comme syntaxe avec ce vocabulaire qui, apparemment, n'est pas manipulable par tous* (Vernay, M.-C., 2004 : 33). Les rencontres ont parfois été insatisfaisantes même si elles ouvrent toujours à d'autres univers et d'autres techniques. Dans de bonnes intentions bien souvent, certains contemporains ont voulu apporter leur monde, se sont placés comme transmetteurs de leur pratique voire ont utilisé une gestuelle, sans pour autant être dans le partage du travail, dans la construction commune, dans un échange dansé sur la matière et la forme. *J'ai fait trois ans de tournée avec Montalvo. J'ai eu beaucoup de contacts avec les gens des ambassades, les autres danseurs. Avec Montalvo, j'ai compris la scène mais j'ai rien gagné en danse. Je suis parti parce que je régressais, c'était toujours le même spectacle, j'étais lassé. Bien sûr, tu es content de voir du pays. Mais ça m'a saoulé. On restait trois jours quelque part, puis on repartait. J'ai refusé une tournée en Asie. Quand je suis retourné avec les Vagabonds, j'avais chuté dans ma danse. C'est sûr, j'avais de l'argent.*

³ Interview de Sala, danseur des Vagabond crew, février 2004

Alors... Sans parler du succès trouvé, certains contemporains ne sont-ils pas allés chercher dans la danse hip hop ce qu'ils ne percevaient plus en eux, une part d'émotion première, un renouvellement de leur matière artistique ? Et pourquoi certains, chorégraphes ou professionnels, qui n'ont pas eu à tenter la rencontre, posent-ils parfois un regard condescendant sur cette danse « naïve » ? Pourquoi dans une même assemblée, dans une conférence de presse, la parole d'un contemporain est-elle plus écoutée (au sens premier) que celle d'un chorégraphe hip hop ?

Raison et émotion

La querelle entre raison et émotion n'est pas nouvelle et a traversé les siècles. Le rationalisme des Lumières a été battu en brèche en son temps par les détenteurs de « l'émotion », les sensualistes qui, pour accéder au monde, accordaient la primauté aux sens. Et le XXe siècle offre plusieurs illustrations de cette survivance de l'archaïque et de l'attrait du « primitif ». Les surréalistes ont participé de l'élan pour l'art primitif, capable qu'il était de régénérer la poésie. Dans les années 20, André Breton se targuait de danser, dans les bals nègres au Grand Palais, le pilou-pilou danse de la Nouvelle-Calédonie. Par ses déhanchements charnels et sensuels, Joséphine Baker, ceinte de bananes, montre son ventre et ses fesses et soulève l'enthousiasme aux Folies Bergères. Et quand Leopold Sedar Senghor lui-même affirmait, avec les tenants du mouvement antirationaliste, « L'émotion est nègre comme la raison est hellène », loin de proférer quelque propos raciste, il faisait l'éloge d'une perception singulière du monde. L'interprétation raciste qui eut cours par la suite montre bien la valeur accordée au registre de l'émotion...

Ainsi entre rivalité et ignorance, rencontres et distances, la danse hip hop ne laisse pas indifférente. Au-delà des mainmises sur les espaces de programmation et de diffusion, il en va sans doute d'une dialectique : du rejet à l'attirance, de l'exotisme au mystère le hip hop est emblématique de désirs et de répulsions. Comme l'était pour les artistes du début du siècle le corps noir, objet de désir ; corps noir dévoilé et révélé, longtemps soumis et qui disait l'ampleur d'un érotisme caché et inavoué. Finalement, tant que la danse hip hop restait vraiment à sa place, là d'où elle venait, dans la rue, elle pouvait trouver quelques figures de noblesse, bien belles pour une expression populaire. Elle souffre donc de préjugés fortement forgés par les représentations sociales : elle est à la fois manifestation du primitif et du naïf et expression d'une catégorie sociale ; en ce sens, elle ne pourrait avoir la prétention de sortir de ses prérogatives, amuser et divertir avec joliesse le bon

peuple, limiter et contenir d'éventuels débordements urbains, bref distraire et réjouir. Or, elle a bien d'autres prétentions. Comme elle se prévaut des plateaux et franchit la ligne de raison, elle devient menaçante pour la frange créatrice savante. La danse hip hop attire, elle a acquis une visibilité certaine dans le champ culturel français mais reste au fond encore exotique.

Le hip hop, danse contemporaine

Mais les chorégraphes hip hop parviennent malgré tout à ne pas se laisser enfermer, à ne pas être ramenés simplement à des objets exotiques et à dépasser les paradoxes dont ils sont les objets. Le hip hop fait désormais partie du paysage de la danse française ; part menaçante mais exaltante, il s'est drapé, en franchissant la porte des théâtres, des atours d'une danse contemporaine. Par son alliance avec l'institution et donc l'Etat, il participe d'une tradition culturelle unique, française, et est entré de plain-pied dans l'histoire de la danse. La danse a toujours eu partie liée avec l'Etat. *Elle est d'autant plus utilisée en périodes de troubles que l'Etat est menacé par un changement de société impliquant une remise en question de son autorité. Mais pourquoi la danse ? Elle révèle peut-être dans son organisation même un mécanisme du pouvoir identifiable à l'Etat. Obéissance, maîtrise des gestes, adoration d'un idéal et abnégation, fantasme d'éternité. [...] Le pouvoir des années 80 trouva nécessaire de rassurer et de présenter un visage aimable à une société en pleine mutation. [...] Jack Lang n'hésita pas à se positionner comme « ministre du désir ». La danse contemporaine comme émanation des idéaux de 68, tant sur le plan de la libération des mœurs que comme apparente puissance contestataire, était un reflet parfait. [...] En réalité, le rapport entre la danse et l'institution ne s'était pas modifié, il était resté ce qu'il avait toujours été : l'artifice privilégié de l'expression du pouvoir* (Izrine, A., 2002 : 115-117) Et le hip hop n'a pas échappé au processus. Dans les années 90, face à la situation explosive des banlieues, le gouvernement se mobilise et pense alors à la vertu des opérations culturelles pour « recréer du lien social ». Il lance le projet banlieues 89, crée le Ministère d'Etat de la ville puis la Délégation Interministérielle à la Ville et, au sein du Ministère de la culture, la Délégation au Développement et aux formations. Il s'agit avec le relais du Ministère de la Jeunesse et des sports, du Fonds d'Action Sociale, dirigé davantage vers le public issu de l'immigration, et de la mission de mécénat de la Caisse des dépôts et consignations, ainsi que par force subventions, d'encourager et de soutenir « l'émergence » des

pratiques urbaines et de valoriser dans un travail de reconnaissance cette nouvelle dimension artistique, issue du contexte urbain. S'il est évident qu'elles ont assuré la promotion et la valorisation de la danse hip hop, toutes les actions entreprises pendant plus de dix ans répondaient à un réel enjeu politique. Alors que le système politique cherchait toutes les voies possibles pour calmer les heurts et tensions des banlieues, la culture devenait un facteur imaginable d'intégration sociale. Et jusqu'au milieu des années 90, les groupes hip hop ont eu le sentiment justifié d'être « récupérés » par le politique ; vaines flatteries et espoirs déçus ont alimenté alors des ressentiments difficiles à estomper. Mais avec le temps, les compagnies ont aussi compris, qu'elles pouvaient utiliser, au-delà de toute « récupération », les possibilités de création, d'invention et de relatif confort qu'offrait l'institution de la danse. Si, de là où ils venaient, ils ignoraient le fonctionnement de l'institution, les danseurs hip hop n'ont jamais été dupes, pour autant, des intérêts politiques dont ils étaient l'enjeu, à la fois vitrine artistique multiculturelle, exemple de réussite sociale et pompiers des dérives délinquantes. Il n'est jamais facile de sortir de la marge pour se conformer au modèle contre lequel on a fait front mais les danseurs, les années passant, ont vu aussi dans l'institution une ouverture artistique. Avec l'institution, il y a eu parfois crispations et résistances mais aussi apprivoisement, confiance et collaboration avec ceux qui les ont sincèrement soutenus. Les danseurs n'ont jamais lâché leur franc-parler et sont toujours capables de vifs coups de gueule. Ils ne peuvent non plus abandonner la matière même de leur expression, ils peuvent juste la dompter, la transfigurer par la création, mais ils ne peuvent se laisser cadrer, de leur plein gré. Un artiste blessé par la vie, comme le disait Jean Metellus, écrivain haïtien, lors d'un entretien à la radio, reste « un créateur assassin ».

Ainsi, la danse hip hop a quitté la seule révolte pour la porter à maturité et réflexion. Avec la scène, elle a puisé, dans ce nouvel environnement esthétique, une nature inventive ; elle a dû ouvrir le cercle, se servir des lumières, imaginer costumes et musiques... Elle s'est diversifiée et complexifiée. Et si le paysage contemporain est multiple, s'il peut dire la théâtralité, l'intériorité ou, aujourd'hui dans notre période post-contemporaine, l'abstraction du geste et la non-danse dans une

réflexion conceptuelle et formelle sur le corps ou les « faits de corps », la danse hip hop, sans lâcher l'émotion, prend les chemins spectaculaires du divertissement dansé, analyse la combinaison geste rythme, ou, chose perdue pour la nouvelle génération contemporaine, affirme revendication politique et sociale. Tout en gardant la force de son énergie et son expression première, elle a su exploiter le cadre qui pensait l'utiliser ; sans se fourvoyer ni se méprendre, sans renoncer à elle-même, elle a nourri sa forme d'une réflexivité raisonnée. Elle peut alors faire peur par le grand pouvoir d'attraction qu'elle suscite, par son inventivité, ses prises de position, tout simplement parce qu'à travers tout ce qu'elle a à dire, elle danse. Elle serait dans la réconciliation des genres et des publics.

Une expression contemporaine diversifiée

Parce qu'il est devenu aussi une danse des studios, des répétitions et des coproductions, le hip hop s'est plié aux règles de la danse. Si la notion du temps hip hop n'a jamais été une entrave majeure pour la scène, la façon d'occuper l'espace a été plus embarrassante. Les figures de break par exemple se réalisent sur sa propre verticalité, elles admettent difficilement les déplacements et les circulations ; l'espace intérieur et celui des mouvements ont été alors reconsidérés pour un nouvel imaginaire. Le travail aussi a pris le train de l'histoire de la danse. Le corps hip hop est un corps de la terre, hors de tout défi prométhéen pris dans un principe de réalité, il n'est celui ni de l'envolée ni de l'énamouré mais il reste un corps qui souffre et qui se travaille. Il est libérateur quand il est lâcher et émotion, mais il se vit aussi, comme pour les autres danses désormais, tel un outil et une matière à façonner ; mais loin d'être objet extérieur, il est unité et fusion dans un être à soi. Le travail a valeur d'ascèse, de volonté impossible. Les danseurs hip hop sont capables de travailler de longues heures sans s'arrêter, mais dans un corps vécu intérieurement pour parvenir à quelque figure « ressentie ». Cette exploitation se fait désormais avec méthode mais dans une conscience du sens à trouver : pourquoi tourner sur la tête, pourquoi pousser ce geste, pourquoi un blocage ? Le hip hop a alors changé son mode d'élaboration. Profondément. Il se construit désormais sur une intériorisation des propos, sur une recherche du sens artistique. *Parce que ces artistes sont souvent francs, directs et réactifs, et parce qu'ils ignorent tout ou presque de la langue de bois, des observations trop hâtives laissent penser qu'il y a beaucoup de crispations sur les formes et les codes ; mais en fait on a vu depuis 1996 des évolutions beaucoup plus radicales que dans la plupart*

des autres milieux artistiques plus doués pour la dialectique et les circonvolutions verbales (Mourrat, P., 2001). Et il faudra compter avec ces nouveaux chorégraphes, une douzaine peut-être, qui cherchent et se questionnent sur eux-mêmes et sur l'acte de création. Ils vont sans aucun doute modifier l'histoire de la danse, dans le geste artistique mais aussi dans la conception de l'institution et de la formation. Le paysage dansé ne pourra plus être le même. Je l'ai dit, les courants en danse hip hop sont désormais diversifiés ; le divertissement, la recherche formelle ou plus encore, la quête de l'origine, la critique du monde ou l'expression de soi en sont quelques expressions.

Certains spectacles gardent les traces de l'univers hip hop, de la science fiction aux mangas, des robots aux effets spéciaux. Tel est l'univers révélé avec Franck II Louise et sa pièce *Drop it !* ou trois robots pris dans le ralenti hip hop se donnent en mouvements, précis et ciselés avant de se défaire de leur armure enveloppante et enfermante. Façon alors de laisser aller le geste libre et libérateur. Musique et scénographie appuient cette variation, réclusion et explosion, en soi et hors de soi. Dans une forme de modernité et d'imageries du temps présent, le corps hip hop éprouve les nouvelles technologies. Certaines recherches contemporaines se confrontent largement à l'image vidéo et, dans les traces d'Alwin Nikolais, José Montalvo ou Philippe Decouflé⁴ en ont fait aussi leur matière. Si aujourd'hui Angelin Preljocaj se frotte par exemple aux jeux vidéos dans une forme d'expérimentation, le corps robotisé hip hop semble se fondre naturellement dans cet imaginaire à travers les codes originels, blocages, ralentis ou vagues, pop, lock ou break. D'un autre côté, certaines pièces sont résolument spectaculaires et le hip hop en est, par sa fulgurance et son transport, le vecteur d'excellence parfois. Il est un danseur-chorégraphe, Mourad Merzouki, avec sa compagnie Käfig, qui, à la manière d'un Decouflé ou d'autres grands noms de la danse contemporaine aux succès populaires non démentis, a intuitivement compris ce qu'était la mise en spectacle, la surprise et la fête avec le spectateur. Les chorégraphies sont calées, l'énergie soutenue, les tableaux profilés. La façon de traiter les propos choisis, les femmes ou l'Algérie, importe peu finalement, comme si la préoccupation réelle n'était pas dans l'intention mais dans la tension et la **réussite visuelles**. L'important est de faire effet, de provoquer, avec le talent qui est le sien, jubilation et bonheur. Légèreté, vivacité et impulsion se transmettent alors au spectateur, saisi par la force transmise. La danse hip hop part aussi ailleurs, on danse avec rapidité ou langueur, on danse à

⁴ Le festival Montpellier Danse 1999 avait consacré son édition à la danse et l'image.

terre ou debout, on danse sur toutes les musiques, on a appris à se toucher. Dans leur dernier spectacle, *Paname*, Stéphanie Natal et José Bertogal vont du côté du music hall et, de Piaf à Brel, rendent compte avec sensualité des influences résolument françaises ancrées dans l'identité hip hop. Les corps se délient dans les duos, se frôlent, se touchent et disparaissent avec élégance et douceur. Je voudrais parler aussi de **recherches formelles** qui touchent la matière même de la danse, plus formelles peut-être, une qui irait vers le burlesque et le clown, tentation originelle du hip hop, l'autre vers l'analyse du geste même. Il n'est pas étonnant qu'on en soit là. Le corps burlesque est depuis le début dans la sémantique hip hop, corps décomposé et désarticulé, lenteur du mime et chutes imprévisibles. Restait à creuser le matériau, à l'interroger et le travailler pour créer des *objets de poésie*⁵. Sébastien Lefrançois est dans cette démarche avec sa compagnie Trafic de Styles. Curieux et pétillant⁶, il mélange les genres, associe le clown et le théâtre. Dans son dernier solo, *Attention travaux*, Sébastien joue de divers registres, du théâtre dans les déplacements, les regards et les vides remplis, du hip hop bien sûr dans une virtuosité de la gestuelle, du burlesque dans les effets insolites et dans l'usage de l'objet. Le corps comique est celui qui ne peut se défaire des objets, qui le déséquilibrent, l'empêchent et l'entravent. Et Sébastien aura réussi cette prouesse rare en danse et inédite dans son accomplissement hip hop, faire rire du corps sans jamais être clown ni pantin. Il reste danseur mais dans un bonheur joyeux et drôle. L'expression ludique donne parole à ce personnage raconté, à cet épisode de vie, enchaînements de scènes muettes. Dans un autre registre, il y a Franck II Louise et son travail plus formel sur le mouvement. Rien d'étonnant là non plus. Il a grandi dans la vague smurf, il la veut pour ses danseurs toujours parfaite ondulation maîtrisée, de l'épaule au bout des doigts. Il veut mettre du lien entre ce geste fondateur et sa pratique intime et permanente de la musique. L'exploration du mouvement n'est pas nouvelle ; elle a même proposé d'autres balisages du corps pour entrer dans la danse moderne. Au début du XXe siècle, l'émotion corporelle prendra quelque revanche sur le corps classique. François Delsarte va analyser le geste et relier son intensité aux sentiments en donnant une place centrale au torse. Plus tard, le Suisse Emile Jacques-Dalcroze raccorde mouvement et rythmique quand un Rudolf von Laban note le mouvement par des points à relier dans l'espace, le corps du danseur au centre. De l'Amérique à l'Allemagne leurs théories vont ouvrir de nouveaux chemins de danse, faits de

⁵ Voir entretien Sébastien Lefrançois, mai 2004

tensions et de relâchements. Forme de lâcher prise qu'exploreront les danses modernes et contemporaines, jusqu'à aujourd'hui. Franck II Louise semble dans cette quête de l'harmonie entre sa musique, ce beat du hip hop qui le martèle, et les mouvements debout ou au sol. En début 2004, dans le lâcher et le retour à « l'instinct », il a mené un travail sur ce lien. David Colas, danseur d'une fluidité animale, est son modèle pénétré de musique, figure d'expérience qui se laisse aller au plaisir d'une profonde consonance⁶. Enfermé dans un studio, avec son ordinateur et ses capteurs, ils ont expérimenté l'effet du rythme sur la scansion du mouvement et ont trouvé des pistes pour une plus grande intimité hip hop originelle, musique et danse.

Mais encore... Depuis ces toutes dernières années, parce qu'ils ont vieilli, parce que la nécessité s'est faite, parce qu'ils cherchent, certains danseurs ont ressenti le besoin de prendre la parole. Bien sûr, dès le début, dès les années 90, passage sur scène oblige, les groupes ont voulu dire leur monde. Mais le propos était très narratif, en comédie musicale, ou en description stéréotypée de la banlieue. Ils avaient leur amertume à fleur de danse. Il fallait cracher sa vie. Le temps a passé. La quête s'est faite, **sur l'origine**, sur les chemins de banlieue, sur le sens d'un monde spectacle. Les spectacles hip hop montrent ce que l'idéologie française refuse, ils disent les minorités visibles, la nécessaire conquête de l'origine, un nouveau visage culturel français. Parce que la France campe toujours sur ces principes d'Etat-nation, d'une identité collective indifférenciée, les danseurs hip hop affirment une autre façon de dire la diversité, par leur présence sur scène, par les propos investis. À travers les spectacles, comme l'a fait Fred Bendongué il y a quelques années (Moïse, C., 1999), ils peuvent clamer la reconnaissance des groupes, notamment ceux qui ont subi la colonisation et bien avant l'esclavage. En échange, d'une certaine façon, d'une réparation jamais ni engagée ni envisagée. La France est loin d'une reconnaissance de dettes, et face au temps qui ne peut faire son œuvre (Ferro, M., 2003), elle vit une crise de ses valeurs républicaines, confrontée qu'elle est à ses propres revers idéologiques nationaux et en butte parfois à des replis et des revendications communautaires, marginaux il est vrai mais radicaux. La danse hip hop, sans autre ambition que la force revendicatrice d'un geste artistique dit, tout comme le font les chanteurs ou les comiques, de Rachid Taha à Fellag (Caubet, D., 2004), une nouvelle façon d'être français, une visibilité nécessaire, dans toutes les différences et les origines possibles. Sans crier aux affirmations communautaires – des

⁶ Voir entretien Sébastien Lefrançois, mai 2004

quotas à la discrimination positive -, modèle américain, les artistes par leur présence sur les scènes montrent la diversité. Par leurs créations, empreintes de ce qu'ils sont, de là où ils viennent, de leurs quêtes, leurs bonheurs ou leurs douleurs, ils modulent le paysage monoculturel français. Ils nous ramènent, sans simulacres ni polissages, à une histoire complexe et multiple. Les danseurs s'installent dans le creuset français, ils bousculent sans effroi l'identité française ; ils peuvent en révéler les aspérités, l'enrichir sans déranger. Ainsi Kader Attou de la compagnie Acrorap cherche dans les dialogues et les croisements, ailleurs et en lui, l'essence de ses pièces. Il y a eu *Douar*, créé à Alger, avec des danseurs de là-bas, et ceux d'ici au passé de là-bas. *Douar*, ce sont deux mondes - ici et là-bas - qui se cherchent mais aussi les partances empêchées, l'ennui et les morts, les rêves impossibles de France, les origines et l'immigration. C'est aussi le cercle retrouvé du hip hop, lien fondamental et éphémère, comme les tentes des Arabes nomades. Pour les danseurs algériens, *Douar* serait, le temps de la création, l'espérance d'un ailleurs portée par les danseurs français, dans une proximité si lointaine. Mais au-delà de tout, les mouvements purs et apaisants, des vagues aux décrochés, confondent tous les danseurs dans l'unité trouvée de la danse.

3. De la dualité à la nécessité de parole

Alors quoi ? La danse hip hop oscille entre pratiques populaires, énergie première et création contemporaine reconnue et soutenue. Elle fascine et agace les professionnels de la danse, artistes et programmeurs. Elle malmène raison et émotion. Les chorégraphes hip hop ont un temps répondu à ce que l'on attendait d'eux pour être admis dans la sphère de la culture, pour franchir le seuil des théâtres : faire du hip hop mais être à la fois dans la création, montrer d'où ils venaient mais sans trop déranger. En bref, rester à leur place. Mais aujourd'hui, ils se déplacent et se trouvent parfois pris dans des tensions et des dualités artistiques. Tout en se sentant profondément, par le corps et l'esprit, détenteurs de la danse hip hop et de son énergie, ils veulent affirmer une danse résolument contemporaine. Il s'agit alors de choisir leurs propres voies / voix, de sortir d'une assignation « populaire », « pleine d'énergie et de vie », « de quartier », pour être où l'on ne les attend pas, pour se dire au plus juste d'eux-mêmes. Et la parole devient alors nécessaire. Pour se dire vraiment. Comme si le corps ne suffisait pas.

⁷ Voir site de Franck II Louise, www.f2louise.com

Le monde tel qu'il va

La danse hip hop, est née et vit dans la rue. Mais elle s'est reproduite via les clips vidéos rejoués inlassablement par les danseurs devant l'écran ou le miroir de leur chambre. Elle s'est donc toujours inspirée des figures télévisuelles, des vidéos, de la bande dessinée ou de la science fiction. Elle est indéniablement du monde d'aujourd'hui, celui de l'image et des figures attendues. Si la danse hip hop puise souvent encore pour nourrir ses premières trames chorégraphiques dans des images de l'enfance télévisuelle, les danseurs chorégraphes émergent de temps à autre dans la revendication politique, dans une rébellion moderne de l'impuissance face au monde tel qu'il va, avec des prises de parole. Politique pour le coup. Après *haine et respect* ou *Résistances*, dans leur dernier spectacle, *Zapping*, avec voix de raper, bande sonore et images, Magic electro, groupe de Strasbourg, vise « l'hypnose télévisuelle » comme le dit le programme. Les danseurs, dans des va-et-vient chorégraphiés, dénoncent cette télévision, porteuse de leur propre gloire, mais trop commerciale et hors d'une vérité fondamentale. Leur pièce est profondément politique, tentant de remettre en cause l'ordre de la communication, le nivellement des consciences. De la même façon François Berdeau, avec le hip hop comme axe de revendication, lui qui vient du théâtre et du cirque, use de la création comme force de revendication, quand la marche du monde empêche toute compréhension et préhension des choses. Quand changer, s'entendre ou se parler semble impossible. Il faut alors le danser et le dire, à travers texte, marqué de sa propre plume.

Le fil de l'origine

La parole est au centre. À l'âge des rêves impossibles quand l'avenir se révélait enfermant, quand on les destinait à reprendre la misère des pères, la danse hip hop a rempli les vies des danseurs et a servi la révolte intérieure. Cette énergie dansée est alors devenue vitale, essentielle, envahissante. Pour survivre, pour donner un sens, pour être dans l'épreuve. Les performances physiques, de la coupole au head spin, devenaient maîtrise de soi, direction et sens. Il en va là, d'une prise en main de son chemin mais aussi, d'un désir de visibilité et de mouvement vers le centre - centre des villes et centre de la société -, de reconnaissance publique et de subversion. Le rap et le graf le disent plus encore, eux qui ont été, plus que la danse, poursuivis en justice pour avoir malmené les règles sociales du savoir vivre et du bon ordre. *Les rapeurs dénoncent un système de domination dont ils*

sont les victimes sacrifiées directement (du fait du racisme) ou indirectement (du fait de l'inefficacité de dirigeants politiques corrompus et hypocrites (Mucchielli, L., 2002 : 110). La danse devient celle du désespoir à se perdre dans la fatigue physique, l'oubli de son corps et la fuite en avant. Elle se donne dans des codes et des figures laborieuses, elle se construit dans la révolte et l'énergie, elle suscite la vaillance. Mais, elle est hors de la parole. Comme dans une grande nécessité, Najib Guerfi, danseur reconnu de la région lyonnaise, a même un temps laissé la danse pour se consacrer à l'écriture d'un livre autobiographique, *Le sauvageon*. Il se raconte avec humour et, loin de se donner comme victime, nous fait déambuler dans sa vie adolescente, prise entre ambition et impasse (Guerfi, N., 2004).

Mais le temps a passé, certains chorégraphes hip hop n'étaient plus seulement dans le hors de soi. Et, il leur a semblé que leur danse n'était plus suffisante pour dire l'intimité, la souffrance réelle, la complexité des mouvements intérieurs. Ce fut le cas pour Farid Ounchiouene ou Hamid Benmahi qui exploraient leur vie, leur quête d'identité. Le manque et le vide sont là en filigrane de leur vie de banlieue et la rage blessée avec. Par une prise de parole affirmée et lancée, la danse hip hop va alors signifier la vie d'ici et les différences qui ne sont pas seulement historiques ou culturelles. La vie des banlieues de France est violente, d'une violence réelle mais aussi d'une violence symbolique, à cause des représentations qu'elle renvoie de soi. Hamid Benmahi le sait bien, lui qui a eu besoin, avec son solo *Chronic(s)*, de prendre la parole pour se dire avec poésie et humour, de l'enfance, des banlieues à la danse. Hamid Benmahi savait lui aussi que ce break, un temps libérateur du béton, ne pouvait plus apaiser ses remous personnels. Parce que la danse hip hop servait à sortir de soi, à s'oublier, elle ne pouvait exprimer ses questionnements intérieurs actuels. Et plus qu'un témoignage, sa pièce parle de la danse de la rue, de ses limites et de ses empêchements à sortir des codes et des formes attendues. En ce sens, elle s'interroge sur ce qu'elle peut dire, et sur les nouveaux chemins à emprunter. Avec Hamid Benmahi naît une nouvelle génération de chorégraphes, pas si nombreux peut-être, qui se sont à la fois aguerris à toute la gestuelle codée, ont su s'ouvrir à d'autres expressions dansées, et sont dans le besoin impérieux de se trouver d'autres chemins. La prise de parole est devenue alors fondamentale et nécessaire parce que leur danse restait ailleurs, dans l'échappée des immeubles et le cri vengeur. Il y a introduction de la parole, réellement. Non pas une parole archaïque, de celle qui accompagne les danses de rituel ou la transe,

parole non construite. *La danse est « infantile », non dans le sens de « puéril » mais parce que infans veut dire « celui qui ne parle pas »* (Nancy, J.-L. et Monnier, M., 2002 : 55) Hamid Benmahi avait besoin de parler, de tout dire, et justement sa danse ne parlait pas, il n'arrivait pas à lui donner des mots. Il a fallu passer par le verbe pour sortir de l'enfance. *J'aurais aimé parler de moi avec ma danse. Mais il m'aurait fallu beaucoup de temps, quatre ou cinq heures peut-être alors que l'image et la parole ont un impact direct. Je me suis aperçu que je n'avais pas les outils pour me raconter avec la danse. Par contre, en montrant mon monde directement par la parole, la danse pouvait rester la mienne, ce qu'elle était, brute. Je voulais la garder comme elle est, technique, directe, immédiate. Et je la garde comme elle est... mais je peux dire ce que je veux dire*⁸. Et sa parole devient danse, sa présence articule les idées dans un enchaînement rythmé. Les dires rebondissent. Comme le fait aussi Farid Ounchiouene, qui dans sa dernière création, *Syntracks*, entre syntaxe et tracks, va de lassitudes en paysages urbains, d'acrobaties en danses, de paroles en images. Farid Ounchiouene a eu besoin lui aussi des mots. Le texte fuse, les gestes l'accompagnent. La pièce est toute à cette jonction, d'une force gagnée à travers les blessures engrangées, d'une fragilité à travers une ardente volonté. La question s'est posée aussi, « pourquoi faire du hip hop, pourquoi la danse ? ». Et l'écrit est venu. Il avait déjà travaillé sur un texte de François Bon, *Parking*, puis était passé aux contes berbères, *Histoires d'Ali le simple*. Là encore, il ne connaissait pas l'Algérie, terre de l'avant. Il a été saisi par sa propre culture, son histoire ne pouvait plus rester dans l'oubli. Tandis que la danse hip hop l'avait jusqu'à ce jour occultée, elle était dite là par le texte. Est né *Syntracks*. Au début, il voulait dire des poèmes, puis l'identité est remontée, elle a pris le pas, par le père. Farid a sans doute voulu parler pour son père qui s'était toujours tu. Dans *syntracks*, la scène est parcourue sur écran vidéo par la figure paternelle qui signifie inlassablement le besoin intime de rendre hommage à cette génération effacée. Et dans son appartement de Lille, le père parle des soleils algériens, des fruits et de la douceur qu'il n'a plus jamais revus. Il dialogue avec son fils par écran interposé, eux qui ne se sont jamais rien dit. La création a été laborieuse, prise dans des moments de douleur familiale. Le père a-t-il compris ce que cherchait Farid ? Il n'est jamais venu au spectacle ; il a travaillé toute sa vie à l'usine, il était paysan. Dans la famille, tout le monde est

⁸ Interview Hamid Benmahi, février 2004

ouvrier. *J'écoute mon père et ça me fait plaisir*, m'a dit Farid. Sans doute comprend-il davantage pourquoi il crée, pourquoi il a besoin de la parole et pourquoi la danse hip hop lui est insuffisante. Alors il est parti vers une nouvelle création, avec un texte de Bernard-Marie Koltès qui lui va bien, *La nuit juste avant les forêts*. Et de constater : *Je comprends cette détresse, être seul dans son monde avec juste l'espoir*.

La parole à côté

Il y a souvent le texte, à la source souvent de la création contemporaine, Beckett et Maguy Marin, Jean Grenier et Michèle Murray, Christine Angot et Mathilde Monnier récemment. Et la lecture du texte, *la première la plus évidente et la plus galvaudée est l'approche sémantique : dans ce cas le texte n'est appréhendé que par le sens et/ou les significations qu'il véhicule* (Bernard, M., 2001 : 126). L'effet pragmatique des textes serait méconnu des chorégraphes ; il s'agirait alors *d'exploiter l'impact de la stratégie discursive d'un texte sur la sensorialité, la motricité, l'affectivité et plus généralement, la conscience du spectateur* (ibidem : 129). Mais, l'utilisation du texte semble être trop souvent à côté de la danse. La parole ou le texte élaborés sont toujours dans une contrainte de linéarité, de signes explicatifs pris dans le symbolisme du sens. Ils jouent de la cohérence, là où la danse vit du non-dit, de l'évoqué, de la densité et des sens. Et les chorégraphes vont sans doute chercher le texte ou la parole pour faire acte de complétude, du sensoriel au sens, dans une forme de juxtaposition.

La danse hip hop va encore plus loin dans l'impossible rencontre : le recours à la parole l'empêche d'exister. Elle est à côté, non pas illustrative mais ailleurs, elle ne peut se donner sur des paroles, au risque de se perdre vraiment. La danse - et encore plus la danse hip hop - est dans une globalité de l'émotion, dans une fulgurance que ne pourra jamais rendre la parole linéaire, aux prises avec la temporalité. Exprimer la valeur pragmatique d'un énoncé, ce serait refuser de le découper et échapper à l'axe syntagmatique. Mais quand ils s'emparent de la parole, les chorégraphes hip hop cherchent sans aucun doute l'explicatif, le mot à mot de la parole, celui qui justement échappe au corps qui les fige dans des codes trop attendus d'un temps d'avant... mais les constitue aussi. La parole échappe si bien au corps, elle est tellement loin parfois que la danse ne peut plus exister, ou

^o Interview Farid Ounchiouene, mai 2004

qu'elle dit autre chose, ce qu'ils ne veulent plus être. Les chorégraphes hip hop font alors une nécessaire et douloureuse expérience : renoncer à leur matière dansée pour toucher à la force du langage, dans un acte pragmatique et une forte production de sens, qui les vise d'abord eux-mêmes. Resterait à retrouver une parole tricotée avec le corps, en lien étroit avec le mouvement dansé. La parole accompagnerait alors la danse, pour l'alimenter, la nommer, la travailler. La danse s'appuie sur la parole pour se façonner. Elle reste fluide, vague parfois. *Il ne s'agit pas toujours de cerner précisément le sens d'un mot [...]. Le problème est aussi celui d'une asphyxie : parfois la parole ou le désir de parler sont anémiés, et le retour au travail corporel permet de relancer la dynamique du langage. Parfois c'est la danse qui s'asphyxie dans le retour au même, c'est-à-dire qu'on se l'énonce toujours de la même façon, quand d'autres mots, d'autres fictions pourraient en relancer la dynamique* (Charmatz, B. et Launay, I., 2004 : 41). D'une façon comme une autre, ici la parole fait corps avec la danse dans un va-et-vient nécessaire et singulier, façonnée l'une par l'autre. La parole est alors dans une formulation spécifique au corps, cri, mot isolé, fragment. Elle dirait alors simplement le mouvement et le corps, dans une quête de l'impossible transparence de soi aux autres. Mais les danseurs hip hop ne peuvent en être là, ni dans la « non danse », ni dans la « non parole », entraînés qu'ils sont dans leur désir de s'expliquer. Danse et parole les disent alors dans des significations singulières, l'une avec l'autre, l'une à côté de l'autre.

Références bibliographiques

- Caubet, D., 2004, *Les mots du bled, création contemporaine en langues maternelles, les artistes ont la parole*, L'Harmattan, Collection Espaces discursifs de Thierry Bulot
- Charmatz, B. et Launay, I., 2004, *Entretenir, à propos d'une danse contemporaine*, Centre national de la danse
- Ferro M., 2003, *Le choc de l'Islam, XVIIIe-XXIe siècle*, Odile Jacob
- Guerfi, N., 2004. *Le sauvageon*, Editions Le Manuscrit.
- Izrine, A., 2002, *La danse dans tous ses états*, L'Arche
- Michel , B., 2001, *De la création chorégraphique*, Centre nationale de la danse
- Moïse, C., 1999, *Danseurs du défi*, Indigène Editions

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

Mourrat, P., mai/juin 2001, « Les rencontres de la Villette : un bilan d'étape » *Hommes et migrations* :104

Mucchielli, L., 2002, *Violences et insécurité. Fantômes et réalités dans le débat français*. La découverte

Nancy, J.-L. et Monnier, M., 2002, « Seul(e) au monde », in Rousier, C. (sous la dir.), *La danse en solo, une figure singulière de la modernité* Recherches, Centre national de la danse

Rivière, C., 1996, « Les cérémonies profanes », *Sciences humaines*, numéro 58. *Les figures du rite* : 24-27.

Scott-Billmann F., 1998, « Un savoir inné du corps : le rythme », in Rousier, C. (sous la dir.), *Histoires de corps. À propos de la formation du danseur*. Cité de la musique, centre de ressources musique et danse : 33-47

Vernay, M-C, 20 janvier 2004 « Hip hop et contemporain langues à part », *Libération* : 33