



HAL
open science

Dire la danse hip hop, questions de transmission et de création

Claudine Moïse

► **To cite this version:**

Claudine Moïse. Dire la danse hip hop, questions de transmission et de création. Parler du corps, Édition Cité de la musique, pp.119-133, 1998. hal-02516997

HAL Id: hal-02516997

<https://hal.science/hal-02516997>

Submitted on 24 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.

Dire la danse hip hop, questions de transmission et de création

Claudine Moïse

La transmission occupe une fonction essentielle dans la danse hip hop. Quand elle est arrivée en France par les clips vidéo et les danseurs américains venus à Paris - on est alors au début des années 80 - la danse s'est transmise de façon spontanée lors des défis organisés dans les rues, ou davantage peut-être dans les boîtes. L'enrichissement de la gestuelle, la création de mouvements se font d'un danseur à l'autre. Ils s'apprenaient mutuellement leur danse, leurs improvisations. Peu à peu, suite aux demandes sociales, politiques voire culturelles, des formations se sont mises en place, cours donnés la plupart du temps par des danseurs hip hop devenus professionnels. Même si la recherche d'un "style" individuel et l'inventivité restent toujours des données essentielles de cette danse, on est passé aujourd'hui à l'enseignement de certains codes, à une reproduction de gestuelles et à des ateliers chorégraphiques. Parce qu'au fil des années, les danseurs hip hop, portés par le discours culturel officiel et légitime, ont essayé eux aussi de se lancer sur les chemins de la création chorégraphique.

Ainsi, la transmission et la création rendent compte, par le corps mais aussi par des prises de parole singulières, des façons d'exprimer et de construire la danse. Il s'agira ici de décrire les différentes fonctions que remplit la transmission en danse hip hop et d'essayer d'en saisir les discours qu'elle produit, même si je ne pourrai en faire une analyse linguistique faute d'avoir pu constituer à ce jour un corpus sur la production langagière en situation de transmission - travail qui reste à faire -.

1. Transmission et frontières sociales

Le succès, les programmations, les rencontres artistiques poussent au voyage, aux déplacements. Les danseurs hip hop - ceux qui essaient de vivre de leur danse -, difficilement joignables, évoluent aujourd'hui dans l'univers du "portable". Mais ils ne sont pas pour autant en rupture avec leur ville, leur quartier.

Leur lieu d'origine est un point d'ancrage : source de création, source identitaire, source de reconnaissance par les pairs. C'est dans la ville, leur ville, que les danseurs hip hop ont construit leur danse ; en réponse à la violence et à une agressivité possibles, ils ont occupé l'espace comme les grafeurs se sont emparé des murs. La danse hip hop vit dans l'espace qu'elle investit, espace urbain qu'elle délimite, hall d'immeubles, parkings, entrée de grandes surfaces, décor qu'elle crée pour le cercle dans lequel les danseurs se donnent à voir et se défient. La danse hip hop s'inscrit dans l'espace ouvert de la rue ; les danseurs, qui aujourd'hui travaillent aussi dans les studios, ressentent souvent le besoin de retrouver les lieux d'inspiration et d'émotions premières, le ciel et la matière, à même la terre. Et dans leur leur ville et leur banlieue, points de repère et d'identification, lieu de l'enfance et de la famille, lieu où se sont tissés les premiers liens sociaux de reconnaissance, ils se reconnaissent en partie dans les comportements des plus jeunes, qui les acceptent comme les leur. Ainsi, lorsqu'ils sont appelés pour des stages ou des formations souvent rapides, en réponse à des demandes artistiques ou même sociales et politiques, ils n'ont pas besoin de répondre à un quelconque parcours initiatique, l'acceptation est totale et sans condition. Gabin Nuissier du groupe Aktuel Force, figure emblématique de la danse hip hop en France pour les plus jeunes, est toujours attendu et accueilli avec considération ; les cours sont suivis avec sérieux et le travail est soutenu. Ainsi la reconnaissance voire l'identification éventuelles sont à la fois évidentes et réciproques. Leurs critères d'identification mutuels sont repérables, même origine, même culture artistique, même connaissance du monde. Ou en tout cas, sentiments de partager les mêmes connaissances du monde.

Il en est presque toujours ainsi. Toutefois, les frontières des groupes sont parfois fermées et assignées à un territoire restreint. Les limites identitaires de reconnaissance de l'autre, les critères d'inclusion symboliques dessinent alors des territoires très limités. Les démarcations des groupes de pairs se tracent dans les repères donnés par des blocs d'immeubles, par un quartier identifié, façon de se protéger d'un *dehors* perçu comme différent. Pour certains groupes de danseurs peu accompagnés et peu initiés aux rencontres, ce dehors peut représenter les autres aux comportements, à la danse, aux codes

différents. Il représente le monde des autres, celui de la société dominante qui les attire et qu'ils rejettent à la fois. Ils se sentent attirés par les danseurs professionnels, non seulement pour leur pratique artistique mais aussi, parce qu'ils renvoient à une certaine norme dominante, celle qui donne accès à tous les pouvoirs que la société octroie, pouvoir de reconnaissance sociale et économique notamment ; mais dans un même temps, ils rejettent cette norme parce qu'en l'acceptant, il leur est nécessaire de se conformer à certaines règles sociales, de faire éclater les frontières et finalement les marques d'identification minoritaire et d'opposition, marques identitaires et sociales fortes - je me construis dans ma différence. En ce sens, les danseurs professionnels qui sont programmés dans les salles sont parfois taxés de trahison (*c'est pas hip hop*) quand leur création est perçue comme une réponse à une norme consensuelle, quand la valeur subversive de la danse hip hop semble perdre de sa force, quand elle paraît s'éloigner de ceux qui en sont les premiers détenteurs. Lors des représentations, ceux qui se sont le moins frottés à l'exigence de la danse expriment la peur d'une ouverture possible, d'un éclatement identitaire et territorial ; le public hurle la perte de ses repères et rejette par les vannes et les stéréotypes, ceux qui ont voulu passer la frontière. Ce public empêche alors toute possibilité de communication et de coopération. Souvent dans l'affrontement de deux prises de parole, l'une domine l'autre ; entre l'affrontement de la danse et des mots, la danse a toujours su rester debout. Jamais, malgré la force des mots lancés, je n'ai vu un danseur renoncer, de pas vivre complètement sa création. Même à en pleurer.

Finalement, les danseurs autodidactes des banlieues, aujourd'hui professionnels, ont accepté, au fil des ans, d'être des passeurs ; ils sont ce lien, si rare entre le territoire des banlieues, où parfois la société des autres se perçoit comme un ailleurs inaccessible. Ils font alors souvent de leur travail de formation à travers la France, une véritable mission. Mission à l'égard des plus jeunes qui se forment mais aussi à l'égard d'eux-mêmes. Comme si pour se construire, il fallait toujours retourner à ses origines et les accepter.

2. Transmission, valeurs hip hop et construction de soi

En France, le mouvement hip hop n'a pu se construire sur les mêmes réalités culturelles et ethniques que celles des Etats-Unis. Il s'inscrit dans une histoire républicaine sur fond d'intégration. La France protège son identité collective, Etat-nation qui repose sur une adhésion librement consentie de ses membres, unis alors par un même sentiment d'appartenance. Non pas de droit à la différence mais une égalité pour tous. Le mot d'ordre est entendu et, contrairement aux pays anglo-saxons, il est peu de revendications communautaristes, perçues d'ailleurs comme facteurs d'exclusion d'une société française aux codes républicains. Le hip hop en France, donc, n'a pas vraiment entretenu - sauf à quelques exceptions - des comportements de repli identitaire mais a répondu à des préoccupations sociales d'une population française aux origines multiples et a donné un sens à des vies aux horizons bouchés. Peut-être ces pratiques artistiques éminemment actuelles ont-elles permis de tisser un nouveau lien symbolique (mais restons prudents) avec les appartenances d'origine. Les jeunes issus de l'immigration trouveraient une place dans la diaspora noire ou maghrébine et réinvestiraient, parallèlement à leurs attaches française, une mémoire collective.

Dans cet esprit là, disons républicain, les danseurs professionnels offrent par leur pratique davantage un moyen de reconnaissance professionnelle voire sociale qu'une prise de position communautaire. C'est par un travail exigeant auprès de danseurs amateurs de Strasbourg en difficulté que la compagnie Acrorap a monté la création *Echafaudage*, d'une réelle qualité artistique. Le propos se voulait individuel sans considération - explicite du moins - ethnique ou communautaire : la vie se construit au quotidien, par une volonté de tous les instants. Il s'agit par là de transmettre les valeurs tant de fois citées du mouvement hip hop, respect des autres, engagement de soi, regard positif sur la vie...

Cette transmission des valeurs hip hop se fait par la pratique de la danse d'abord. Dans son enseignement le danseur va donner ce qu'il est, par son corps avant tout. Partagé entre sa culture d'origine et la culture française qu'il a plus ou moins adoptée, le danseur, par son corps qui le révèle à lui-même, se retrouve en terre sienne dans une forme de réconciliation avec ce qu'il est. La danse dira sans doute au début dans une trame narrative les origines territoriales, racontera les troubles identitaires de non reconnaissance, façon de

défier le présent. Mais très vite, la danse hip hop est allée vers la recherche du mouvement parce qu'il s'est agi, naturellement, d'aller chercher dans un " hors de soi ", un tierce lieu pour exister. Par le corps même se rejouent les glissements pour affirmer, dans le dire simplement du corps, ce que l'on est, peut-être les souffrances de l'origine, les déchirements des exils, les recherches de la mémoire. Les danseurs, particulièrement ceux qui se sentent de double attache, Fred Bendongué entre le Cameroun et la France, Farid Berki, entre l'Algérie et la France, disent leurs origines. Par la danse. Lors de son dernier spectacle, *Angéla, après l'échec d'une Révolution* où il retrace une des dernières épopées du peuple noir, Fred Bendongué voulait dire sa propre histoire, celle d'un métis vivant en France, dire sa place. *Au Nicaragua, ils se sont demandé si on était français. On a montré un autre angle de la société française, qui je suis. Mon spectacle était matière à échanger, j'ai besoin de ça, je m'en nourris*¹. Et c'est la même démarche, quand il décide de s'initier aux danses orisha, danses sacrées que l'on retrouve au Brésil, issues de l'esclavage. Les danseurs se jouent des frontières pour mieux se retrouver. *L'identité pour moi ça se traduit par un parcours et pas par une carte d'identité ou par un point d'attache unique. Elle se construit en différents points*².

Dans le temps de transmission, le danseur professionnel partage ses recherches et son parcours. Il le fait par la gestuelle - Fred Bendongué donne actuellement des cours de capoeira pour dire son lien avec le Brésil - mais aussi par l'exigence qu'il porte à l'élaboration de ses mouvements, travail, précision, persévérance et par lesquels il sera reconnu par les plus jeunes. Mais, chose particulière, la transmission se fait aussi par des temps de parole spontanés ou même planifiés. Les danseurs professionnels se racontent, racontent leur parcours en danse hip hop. Parce qu'ils sont figures emblématiques du mouvement, certains, Fred Bendongué, Gabin Nuissier, Zorro ou Storm rendent compte de leur parcours artistique mais plus encore d'une manière d'être, croire en soi, respecter les autres, surmonter toute perte de repère, toute forme

¹ Fred Bendongué. Juillet 98

² Farid Berki, cité dans PRESZOW, G., (sous la dir. de), 1996 : 77

d'exclusion. La transmission de la danse hip hop ne saurait être complète sans ces productions de récits de vie centrés sur un « je », construction d'une énonciation pour dire la vie, mais pour se dire soi-même, valeur exutoire d'une construction identitaire. Les danseurs, professionnels et amateurs, se retrouvent après la danse, se racontent. Parfois ce temps est même prévu dans les formations proposées, temps sur "l'histoire de la culture hip hop", "valeurs de la culture hip hop". Le récit occupe alors une double fonction, transmettre une parole, une mémoire et se construire soi-même par le dire. Le récit bâtit ainsi une histoire du hip hop, récit d'un mythe d'origine, mythe fondateur, pour une histoire à fonder. Cette histoire passe par soi en train de se dire - "j'étais le premier" disent tous les danseurs hip hop des débuts - dans une nostalgie de l'origine, des premières figures découvertes, dans les rêves américains.

3. Transmission et gestuelle

Au delà d'un discours idéologique, la transmission en danse hip hop est celle d'une gestuelle codée, base de l'expression spontanée et libre. Les deux grandes familles gestuelles en danse hip hop sont le smurf et le break. La hype, quant à elle, forme composite moins technique, s'invente sans code préétabli et se transmet donc moins.

- **L'electric boogie ou smurf.** Tout commence par la vague, jolie métaphore à évoquer la fluidité et la force ; la vague, l'eau est au début. Quand dans les années 80, on voit les danseurs onduler, leur corps en sinuosités à la recherche des courbes, on vit ce temps du smurf, de l'electric boogie. La vague c'est l'énergie première, celle que Fred Bendongué voudrait donner à son enfant à venir pour transmettre son flux d'énergie. Celle qui semble si difficile à maîtriser qui a été copiée et recopiée des anciens sans toujours en comprendre, en sentir la portée. C'est elle, en premier, que Sodapop a apprise des Américains, c'est elle aussi que Franck II Louise³ demande à ses danseurs de vivre, *ce que vous faites, c'est de la copie de copie, y a plus l'effet, la force.* Elle part du bout des doigts, circule par le bras à travers le corps et se transmet. Et c'est encore et toujours à elle qu'Hélène Taddei revient. Elle l'a

³ Franck de Louise. Juillet 98

beaucoup travaillée, elle aime à la dessiner de dos, avec lenteur pour la donner pure, dépouillée au public, au temps et à l'espace. Suspendue.

Le smurf, appelé aussi *électric boogie*, terme aujourd'hui plus employé, danse debout, est jeu d'illusion, ce sont des *trucages*, *il faut faire halluciner, on est des magiciens*, comme dit Franck. Il travaille sur le ralenti, sur le mime des scènes quotidiennes, il comprend les formes lentes patins ou moonwalk. Fausses impressions, jeux de jambes à faire croire que l'on marche alors que l'on est en réalité sur place. Un des plus beaux spectacles construit sur cette matière fluide et souple a été la toute première pièce de Art Mouvement in Silence avec Sodapop et Hélène Taddéï, *Mémoires d'eau*. En hommage encore à la vague ? Le smurf est ici douceur, *smoov* même si la vague se casse parfois, s'interrompt. Viennent les blocages, contraction des membres, ou le pop, contraction de tout le corps, robot et automate. Autre maître de la lenteur, du blocage et des micro-pulsions, Zoro Henchiri de Lyon. Sa gestuelle, pour moi si hip hop, en lien avec le buto, utilise la contraction des muscles, le mouvement arrêté, et dans son spectacle *Désert*, il tire à l'extrême sa technique dans un réel dépouillement. Les danseurs, Karim Amghar et Kader Belmoktar sont torsos nus, rasés. Ils breakent aussi, donnent leurs gestes dans une lenteur précise et maîtrisée. Corps parfois en distorsion et dissymétriques, danse de la souffrance et de la déchirure, d'une grande beauté. Le smurf est si peu "schtroumpf" finalement⁴.

Sur cette base smurf, de la vague, du ralenti et des blocages, se sont accrochées les formes plus vives, plus endiablées. À la lenteur, la vitesse. Le locking venu de Californie. On quitte la courbe pour gagner la ligne. Sébastien Le François cherche la construction, la droiture. Une de ses pièces s'appuie sur les lignes, représentations de la ville, ses intersections urbaines, ses rues, ses mouvements, le métro, les arrêts de bus. En une généreuse allégorie, il veut dire son territoire, son champ de vie. Pour l'instant, sa danse est une danse debout. Droits, face au miroir, les danseurs travaillent. Le

⁴ si on suit la traduction littérale, *smurf* signifie *schtroumpf*. *Schtroumpf* parce que les premiers danseurs portaient ces gants comme les petits bonhommes bleus

locking représente le mouvement exécuté par une personne qui pointe son ticket dans un autobus, le pointing est une façon de tendre son doigt dans l'espace, geste accompagné par le regard qui élargit le cadre de l'espace à saisir. Ce doigt pointé, racontent les danseurs, renverrait à une affiche de propagande pour le recrutement des Noirs américains pendant la guerre du Vietnam, l'Oncle Sam pointant le doigt en disant "I want you, you, you". J'ai besoin de toi, de cet espace de danse, de cette invitation à la création.

Viennent encore dans ces phases lentes, debout, les figures égyptiennes, le tétris, ce jeu d'emboîtement. Alignés, les danseurs combinent des jeux de construction avec les mains. Le travail d'apprentissage d'une simple figure est lent ; il faut pour parvenir aux "routines" comme disent les danseurs, s'entraîner longtemps et avec un objet dans les mains.

- **Le break**

En même temps ou peu après, le break a fait fureur. Les figures de break, danse au sol, relèvent entre autres de la performance et de la puissance, de l'acrobatie et de l'agilité. Le break a su inventer une nouvelle façon de placer le corps, de trouver des points d'appui et des retraits très rapides. Pour réaliser une de ces nombreuses figures spectaculaires, thomas, proches des mouvements exécutés sur un cheval d'arçon, ninety-nine, équilibre sur une main avec un tour sur soi-même, par exemple, il est quelques lois essentielles, sentir toujours le déséquilibre du corps et donner la vitesse aux gestes. Comme si le danseur était à la recherche de nouveaux points de gravité. Il faut beaucoup de temps pour dominer cette gestuelle mais, une fois acquise, toute figure restera dans la mémoire du mouvement à accomplir. La technique, c'est elle que les jeunes danseurs veulent avant tout posséder, c'est elle que les plus anciens livrent, parfois, il est vrai, avec quelque lassitude. C'est aussi le cercle, le défi. Danse du combat. Mais le break, c'est la base comme ils disent tous. Il faut en passer par là, comme une école de l'exigence, de la prouesse. Il faut s'entraîner encore et encore (voir en annexe, texte 1).

- **La hype.** Il y a enfin la hype forme plus composite, qui apparut dans les années 90 produite par les clips ; danse debout à l'énergie

vive, elle associe, entre autres, une gestuelle africaine à celle de la funk. Les clips ont toujours été source d'inspiration, de création, de reproduction pour ses danseurs. L'achat d'un scap, d'un magnéscope est de première nécessité. Les danseurs sont du monde de l'image, de la vitesse, d'une modernité. Ils ont la capacité intuitive de capter les signes de notre monde, sa fragmentation - sens premier du *break* - et de les reproduire dans leur danse. BD, vidéo, cinéma sont en partie leur référence.

Une grande partie des stages proposés pour répondre souvent aux demandes des danseurs amateurs se limite à l'apprentissage des figures de danse. Les formateurs, danseurs professionnels, vivent cette attente avec désespoir et lassitude. Ils s'y plient, sorte de laisser passer à toute autre initiative possible. Il faut toujours en danse hip hop relever le défi. Alors, dans la transmission de la gestuelle, le discours est direct, injonctions, ordres pour répéter dans l'énergie et la rapidité le geste à acquérir. Discours du maître à l'élève. Mais on est plus dans l'exhortation que dans l'argumentation explicative. Parole en action plus que parole didactique.

4. Transmission et travail chorégraphique

Face à la demande institutionnelle et avec l'ouverture à d'autres formes de danse, les groupes hip hop sont passés du travail d'improvisation individuel à des expériences chorégraphiques, plus ou moins réussies. L'évolution du travail s'est ressentie aussi dans la transmission. Les formateurs initient les danseurs qui suivent les stages individuellement au travail de groupe. Ils leur apprennent travailler leur danse ensemble suivant l'esprit hip hop, sans chorégraphe, sans chef de file. Improviser, apporter un élément, le retravailler, l'améliorer. Le danseur formateur offre non un modèle de danse mais un modèle de travail, spontanément utilisé d'ailleurs dans les groupes constitués. Se met toujours en place dans ces situations un discours de la négociation autour de la forme dansée à trouver (voir en annexe, texte 2). Discours qui use de précautions oratoires, de ruptures de construction dans la formulation, de modalisateurs (*peut-être, je pense...*), de ratages... Le discours construit la danse et la danse construit le discours dans un respect

de l'expression verbale et dansée de chacun. Les danseurs improvisent la danse avec pour guide la parole du groupe ou d'un danseur devenu chorégraphe. Discours qui, pour mieux se constituer, s'est créé une terminologie technique. On mentionne la *routine*, gestes ou enchaînement de gestes qui deviennent des automatismes, la *phase*, suite de mouvements sur huit temps, équivalent d'une phrase en danse contemporaine, la *choré*, séquence d'une chorégraphie, suite de phases, équivalent de la variation en danse contemporaine. Sans parler de toutes les figures et de leur dénomination qui donnent bien souvent matière à discussion : doit-on rester fidèle à la terminologie américaine, ne peut-on trouver des mots qui rendraient compte des figures créées par les danseurs français ?

Au-delà du travail de groupe, certains danseurs sont devenus progressivement chorégraphes, nouvelle étape de leur vie en danse. C'est eux qui dirigent le groupe, bâtissent la danse. Ils se sentent toujours, en général, attachés à un mode de fonctionnement hip hop, ils ne veulent pas imposer de hiérarchie et essaient de respecter le travail et la liberté de chacun. Ils créent alors sur l'improvisation des danseurs que ce soit au sein de leur compagnie ou dans les stages. Le chorégraphe fait le travail de synthèse. Pour monter une pièce, il écoute chacun et compose, fait le lien entre toutes les propositions. C'est lui qui crée alors le tableau, donne les directives sur l'espace et les improvisations, propose l'énergie, vive ou douce. Les danseurs créent au rythme de sa parole, de ses conseils. *Je fais la carcasse, un trio ici, un groupe là. Tout est composé, découpé. Puis on s'isole. Chacun travaille en parallèle sinon ça freine. Avec la carcasse, ça va tout seul, ça éclaire. J'aime travailler avec un musicien, ça aide à préciser la couleur musicale. Tous les soirs, je regarde le travail mené et en début de semaine, je fais le point avec les danseurs, je les bouscule. On a perdu du temps, il faut redynamiser*⁵.

Conclusion

Par la transmission, la danse hip hop dit des valeurs identitaires et idéologiques particulières, apporte certaines considérations

⁵ Mourad Merzouki, juillet 98

sociales, persévérance, ponctualité, respect, offre à la fois l'apprentissage d'un code dansé et initie à la création. La danse et ses différentes mises en paroles disent à chaque fois la nécessité pour les danseurs amateurs et professionnels de leur pratique artistique, nécessité de vie qui déplace les frontières et transforme les conventions. Par leur volonté de dépassement social et artistique, tous ces danseurs bouleversent nos normes, modèles et références ; ils créent des liens sociaux nouveaux, ils proposent une transmission dans une histoire partagée, ils se donnent des moyens communs de création et d'échanges.

Claudine Moïse

Octobre 98

ANNEXES

Texte 1. Répétitions à la Reynerie. Toulouse

Journées de pluie sur Toulouse. Novembre 95. Je prends le métro pour la Reynerie. C'est facile, direct du Capitole. Les banlieues sont souvent en lien avec le centre ville. Ici, couleur rouge brique. Le métro traverse la cité, façon de rompre l'isolement, de danser plus facilement de la cage d'escalier délabrée, au centre d'animation et à la bouche de métro.

Je sors. Vaste place entourée d'immeubles. De banlieue en banlieue, il n'y aura pas toujours les places mais toujours ces immeubles à boucher le ciel, à entraver le regard. Sauf dans le Nord ; le Nord, c'est une autre misère, plus cachée, plus ancienne aussi, une misère ouvrière. Le paysage est différent, petites maisons du début du siècle, terrils, ciels bas, chômage des jeunes à faire exploser les statistiques. Et beaucoup de danse. Mais je suis en ce mois de novembre à Toulouse. Les rues dans la cité sont désertes. Il pleut. Où se trouve ce foyer de La Reynerie ? Je cherche Abdoul. On m'indique, une baraque en préfabriqué, à côté du terrain de foot.

Un billard, un baby foot dans un coin. Aux fenêtres des grilles, comme dans le centre social dans les quartiers Nord de Marseille, comme souvent. Musique rap. Le foyer de la Reynerie, c'est deux salles basses, la salle pour se retrouver et la " salle de danse ", lino déchiré au sol, peinture rose sale au mur. Les " petits " arrivent, dix, douze ans. Je suis venue pour voir danser Abdoul et les Olympic starz, je devrai revenir, c'est juste un entraînement. Les Olympic Starz ont toujours été livrés à eux-mêmes, ont connu les paillettes du succès lors des démesures médiatiques dans les années 88, puis sont retournés dans la cité, désabusés, rompus par le système qui les avait promus.

Aujourd'hui donc, Abdoul est là, presque trente ans, à donner la leçon aux plus petits, vague échauffement, poignets, assouplissements, dans une salle à pleurer. Leçon break, coupole. "Allez, recommencez", "j'y vais, j'attaque ", "je laisse pas aller ", " il faut pas avoir peur ". Abdoul a rencontré le groupe Aktuel force, il lui voue une réelle admiration. " C'est trop mou ", " réveillez-vous ". Mais, il n'a pas voulu partir à Paris, il fallait continuer à lutter à Toulouse. Le succès passe souvent par les ruptures avec l'espace, son propre espace ; lui continue la lutte dans son quartier. " Allez, fouette, fouette ". Dans la salle à côté, on tchatte, on laisse le temps couler.

À la Reynerie, il y a un lac, paysage bucolique au cœur de la grisaille. " Aujourd'hui, on fait que ça, la coupole ! ", " il faut rester tendu ". Olympic Starz continue, toujours sur le béton, mais ils ont tous repris le chemin du travail, ils ne pensent plus à une professionnalisation possible en danse ; simplement ils continueront à saisir les occasions quand elles se présenteront. Ils sont quatre petits à écouter les conseils d'Abdoul, saisir l'équilibre, le passage au bon moment de la jambe, la place des mains. Aucune structure, aucun encadrement, simplement cette salle minable. Juste la certitude qu'il existe des valeurs hip hop, persévérance, détermination, effort. " Il faut les laisser souffrir sans trop les aider, ils faut qu'ils la gagnent, la coupole. Ça fait avancer dans la tête ". Figures, figures, où est l'espace dansé ? C'est une lutte du corps contre le désespoir et la misère. Abdoul motive, stimule,

"ne te laisse pas aller ". " Ils sont pas assez dedans, c'est dans le cœur que ça se passe ".

Texte 2. Moments de création. Paris

Je passe aux studios du Théâtre Contemporain de Danse quand je suis à Paris. Il y a souvent quelque groupe en train de répéter, de s'entraîner. Je descends au sous-sol, le grand studio fermé, noir qui sert aussi de lieu de représentation. Un groupe travaille. Ils sont cinq, deux filles et trois garçons. Bonne technique, ils s'essayent à la chorégraphie. Ils parlent, tentent quelques phases sans musique. Un, pour l'instant, semble mener la danse, "il faut que ce soit propre, un truc net". Les filles se retrouvent dans un coin, bougent sur des pas de salsa, elles comptent, 1...8, importance des temps. Dix minutes, peut-être moins, s'écoulent. Ils reprennent tous ensemble, essaient de reproduire la gestuelle montrée. Un garçon s'énerve, il n'arrive pas à suivre. Il s'adresse à celle qui, à l'aise dans son corps, a composé cet enchaînement. "Allez, redémarre, toi, tu as la base, mais moi je le refais à mon style". Elle réplique. "Non, pose deux fois, maintenant t'attaques". Et lui. "Fais un truc plus simple, franchement". Il s'arrête. "Je suis dégoûté". Et elle. "Tu proposes quelque chose maintenant". Il se jette au sol, remonte, tente quelques mouvements désordonnés. "Ça fait pas capoeira ça ?" Elle se tourne vers le premier danseur d'un air ironique, "alors monsieur le chorégraphe ?" Et lui d'un air faussement sérieux, "c'est de la recherche". Elle sourit, "non c'est pas beau, il faut pas faire des trucs de la télé". Silence, ils semblent épuisés, il est six heures, ils sont là depuis le début de l'après-midi sans doute. Elle s'allonge, fatiguée. Un bref instant. "On va mettre de la musique, histoire de se remettre la tête en place".

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- BACHMANN, C. et L. BASIER, 1985, " Junior s'entraîne très fort ou le smurf comme mobilisation politique ", *Langage et Société*, no 34, pp 57-68.
- BAZIN, H., 1995, *La culture hip hop*, Ed. Desdée de Brouwer.
- COLIN B. (sous la dir. de), 1998, *Culture et proximité*, la lettre n° 8
- ETABLISSEMENT PUBLIC DU PARC ET DE LA GRANDE HALLE DE LA VILLETTE, 1997, *Guide Programme des Rencontres des Cultures Urbaines du 10 octobre au 9 novembre 1997*.
- GALLONI D'ISTRIA, I. (sous la dir. de), 1992, "L'esprit rap et la parole aux danseurs hip-hop". *Bongo*, Théâtre contemporain de la danse.
- GALLONI D'ISTRIA, I. (sous la dir. de), 1994, "Sobedo un conte hip hop", *Bongo*, Théâtre contemporain de la danse.
- GALLONI D'ISTRIA, I., 1997, *Séquence d'un vie*, Lansman.
- JAZOULI A. , 1992, *Les années banlieues*, Seuil.
- LEPOUTRE, D., 1997, *Coeur de banlieue, codes, rites et langages*, Editions Odile Jacob.
- MARGER, B., (sous la dir. de), 1998, *Guide du musicien et du danseur amateurs*, Cité de la musique, centre de ressources musique et danse.
- MARTIN, E., 1998, *Arrêt sur image, danse urbaine*. DDJS 92.
- MENARD, F. et N. ROSSINI, 1995, "Les défis de la danse : une expérience de formation de danseurs de Hip-Hop", *Action culturelle et dynamiques sociales*, FORS Recherche Sociale no 133, pp 34-71.
- MILLIOT, 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.
- MOLINA S., 1996, *Les pratiques artistiques à médiation corporelle : quels enjeux?* mémoire de Maîtrise de sociologie de l'université des Sciences Humaines de Strasbourg.
- MORGAVO, V., 1983, "B comme Bronx", *Fous de Danse*, Autrement, no 51, pp 59-66.
- NINI S. et F. BOUDJELLAL, 1996, *Hip hop, Lexique illustré des figures de danse hip hop*, TNDI de Chateaufallon - Z'éditions.
- PLANET, F. (transcription), *Rencontres nationales de danses urbaines*, Tables rondes
- PLANET, F. (sous la dir. de), 1996, *Danser sa ville*, Territoires, no 372 bis.
- PRESZOW, G., (sous la dir. de), 1996, *La hip hop danse, de la rue à la scène*, Rue des Usines , no 32-33.
- REMISE E., 1995, *Etat des lieux de la danse hip hop, étude et perspectives*, DESS ARSEC, université de Lyon II.
- ROSSINI N., 1994, *Sur les traces de deux expériences chorégraphiques entre chorégraphes contemporains et jeunes danseurs de rue : pratiques culturelles et mobilisation sociale*, rapport d'études pour la Caisse des dépôts et consignations.
- SBG-DESSE, 1993, *Freestyle*, Florent Massot et François Millet Editeurs.
- VIVIER, J-P., 1991, *Culture hip hop et Politique de la ville*, Centre d'études et d'action sociale de Paris.

